Le collectif d'acteurs dans le théâtre contemporain au tournant des XXe et XXIe siècles : la redéfinition socio-économique d'une profession face au pari de nouvelles esthétiques dramatiques

Françoise Salardaine

▶ **To cite this version:**

Françoise Salardaine. Le collectif d'acteurs dans le théâtre contemporain au tournant des XXe et XXIe siècles : la redéfinition socio-économique d'une profession face au pari de nouvelles esthétiques dramatiques. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Poitiers, 2017. Français. NNT : 2017POIT5023 . tel-03820392

HAL Id: tel-03820392
https://theses.hal.science/tel-03820392

Submitted on 19 Oct 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.

THÈSE

Pour l'obtention du Grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE POITIERS

(Diplôme National - Arrêté du 25 mai 2016)

UFR lettres et langues

École Doctorale : Lettres, pensée, arts et histoire - LPAH (Poitiers)

Secteur de recherche : Arts du spectacle, 18e section

Laboratoire Formes et Représentations en Littérature et Linguistique (FORELL)

Présentée par :

Françoise Salardaine

Le collectif d'acteurs dans le théâtre contemporain au tournant des XXe et XXIe siècles : la redéfinition socio-économique d'une profession face au pari de nouvelles esthétiques dramatiques

Directrices de Thèse : Françoise Dubor & Pascale Drouet

JURY

Anne-Françoise Benhamou	Professeur - École Normale Supérieure de Paris
Pascale Drouet	Professeur - Université de Poitiers
Françoise Dubor	Maître de Conférences - Université de Poitiers
Guy Freixe	Professeur - Université de Franche Comté, Besançon

"Des savoirs & des talents" | Université de Poitiers 1431

Remerciements

Ces travaux de recherche ont été entrepris à la toute fin de ma vie professionnelle sans enjeu de carrière mais dans une perspective de reconversion professionnelle – ayant délaissé en partie le métier d'enseignant pour celui de chercheur –, et de préparation à la retraite. J'ai bénéficié de la formation dispensée par l'école doctorale LPAH et de l'encadrement de deux directrices de thèse, Pascale Drouet et Françoise Dubor qui m'ont accompagnée, conseillée et donné l'envie de continuer au-delà de ce doctorat. Je les en remercie. Ainsi, il m'est possible désormais d'envisager une poursuite de mes investigations dans le domaine des arts du spectacle avec la rigueur scientifique nécessaire et d'enrichir ma réflexion sur le rôle d'éveil des consciences que joue encore le théâtre dans la société d'aujourd'hui.

Mon investissement dans cette reprise d'étude a été rendu possible par un aménagement de service pendant trois années consécutives ; je suis reconnaissante au Président Yves Jean et au Conseil scientifique de l'Université de Poitiers d'avoir soutenu mon projet en me l'accordant. Je remercie aussi Majdi Khoudeir, Directeur de l'IUT et mes collègues, pour leurs encouragements et les emplois du temps sur mesure qu'ils ont mis en place pour que je puisse me consacrer à cette tâche.

Au cours de ces quatre années, j'ai sollicité mes proches, pour des relectures – un exercice fastidieux par sa réitération – et pour leur soutien moral. Je remercie tout particulièrement Marcelle Kawa et Daniel Millet mon époux, pour leur disponibilité à mon égard. Merci aussi à Gilles Tabourdeau qui m'a fait partager sa maîtrise de l'outil informatique.

Je remercie mes enfants d'avoir respecté mon engagement et accepté ma moins grande disponibilité auprès d'eux et mes cinq petits enfants pour le bonheur qu'ils m'ont apporté dans ce temps austère de l'étude.

Table des matières

INTRODUCTION.....1

Introduction des objets de l'étude.....1

Le corpus.....1

La notion de collectif.....3

Méthodologie.....13

I LES GROUPEMENTS D'ARTISTES : LA NÉCESSITÉ DE S'ORGANISER COLLECTIVEMENT DANS LE SPECTACLE VIVANT.....17

Leur inscription dans l'histoire.....17

Les communautés artistiques : un engagement idéologique et esthétique 19

1 Les studios russes.....19

2 L'émergence de la conscience collective par la pratique théâtrale.....21

3 Le socialisme utopique et le théâtre engagé.....23

Le collectif au service de la décentralisation : la communauté artistique de Jacques Copeau.....25

Les luttes sociales des années soixante dans la dynamique communautaire, le geste et le propos théâtral.....28

Du mouvement hippie au Living Theatre.....28

Le Théâtre du Soleil.....31

Les différentes désignations des groupements d'acteurs dans le spectacle vivant.....35

1 Les désignations juridiques des entreprises.....35

2 « Troupe », « compagnie », « studio/ laboratoire », « collectif », les désignations traditionnellement admises dans le milieu théâtral.....38

La « compagnie », un terme privilégié par l'administration.....39

La « troupe », figure de l'imagerie théâtrale populaire.....39

Le « studio et/ou laboratoire », pour valoriser l'aspect expérimental de la création théâtrale.....42

Le « collectif », pour la mise en exergue du partage et de l'égalité dans le fonctionnement et l'acte de création.....43

L'inscription du collectif d'acteurs dans la société à partir des années quatre-vingt.....44

1 Le collectif d'acteurs, une adaptation aux évolutions politiques et sociétales dans le secteur du spectacle vivant.....48

2 Un label reconnu par les professionnels du théâtre.....49

3 Un concept séduisant pour les médias.....52

4 Une organisation d'acteurs en voie d'institutionnalisation.....54

5 Un sujet d'études pour les universitaires.....55

Rencontres universitaires.....56

Trois thèses sur ce sujet.....58

Des ouvrages universitaires sur les groupements d'artistes.....59

6 Conclusion.....60

II Étude des fonctionnements de collectifs d'acteurs dans un corpus défini.....63

Le corpus.....64

1 tg STAN.....66
2 Théâtre des Lucioles.....73
3 MxM.....81
4 Rimini Protokoll.....89
5 DRAO.....96
6 d'ores et déjà / Le Singe.....102
7 Les Possédés.....111
8 L'Avantage du doute.....118
9 Les Chiens de Navarre.....121
10 In Vitro.....130
11 Le Raoul Collectif.....140
12 OS'O.....144

Le collectif d'acteurs au tournant des XX^e^ et XXI^e^ siècles : une troupe comme les autres ?.....150

1 Une modulation des principes de base.....150
2 Une communication maîtrisée.....152
3 Une créativité soutenue pour une plus grande visibilité en France et à l'étranger.....153
4 Un refus ostensible d'une situation de projet.....155
5 Une homogénéité générationnelle et professionnelle porteuse d'innovation et favorable aux revendications sectorielles.....156
6 Une quête de la parité.....159
7 Un rejet du vedettariat.....164
8 Un devoir de transmission.....165
9 La permanence du collectif sans l'enfermement.....165
10 Conclusion.....167

III Comment Les collectifs du corpus s'inscrivent-ils dans les nouvelles esthétiques dramatiques ?.....169

La présence du texte d'auteurs (théâtre, roman, film) et de l'écriture collective de plateau.....170

1 Les œuvres d'auteurs.....170
2 L'écriture collective de plateau.....174

Le théâtre texto-centré.....175

1 Les Possédés.....176
La question de l'humain au centre du travail du collectif.....177
Tout mon amour.....181
Le pari d'une écriture à plusieurs mains.....182
Le fait divers journalistique théâtralisé.....183
La sectorisation du jeu actorial au profit du texte.....185
Les affrontements verbaux mis en exergue par la scénographie.....187
Platonov.....189
La quête d'une trame constitutive dans un texte prolixe.....191
La sensibilité individuelle au cœur du jeu.....194

Voyage au bout de la nuit....196
Une œuvre essentielle au collectif....196
Un conte philosophique ?....197
Un jeu *a minima* comme faire valoir du langage célinien....199
Le coup droit lifté de Marcel Proust....201
L'immersion dans la phrase proustienne....201
La théâtralisation de l'univers sensible de Proust....202
Conclusion....205
2 In Vitro....208
Le partage d'une culture commune....208
L'intime esthétisé....211
La notion de théâtre pauvre....212
La place de la vidéo dans la création collective et dans le spectacle....215
La quête du réel pour mieux bousculer la dramaturgie....216
La parole, une entrave à l'action....218
Le respect du texte concilié avec la mise en scène collective....221
Le rapport renouvelé de l'acteur à la parole et au personnage....222
La déclinaison d'une dramaturgie en trois actes....224
L'écriture collective de plateau après Lagarce et Brecht....228
Le témoignage au centre de la théâtralité....230
Le dépassement de l'individualité pour une vision globale de la société....235
La modestie du langage scénique au service de l'universalité du propos....238
La création collective portée au-delà du collectif....241
L'universalité du propos....243
Conclusion....246
3 tg STAN....249
Respect du texte et rejet des codes de représentation....250
La Cerisaie....251
La Cerisaie ou le symbole de similitudes historiques, économiques et culturelles entre le XIX^e^ siècle russe et XXI^e^ siècle européen....251
La mise en scène de tg STAN fidèle à Tchekhov....254
L'effet de présence....258
Trahisons....262
La *middle class* anglaise des *seventies* constitutive d'une réflexion élargie au couple....262
L'incommunicabilité mise en récit....265
La scénographie respectueuse d'une chronologie à rebours....268
Le pessimisme à fleur de théâtralité....270
My dinner with André....271
La transcription théâtrale fidèle au script cinématographique....272
La suprématie de la dramaturgie sur la mise en scène....273
La théâtralisation sensitive....274
La mise en abyme du théâtre....276
La réalité transposée sur le mode burlesque....276
Le spectateur ou le troisième partenaire....278
L'analyse politique du travail....279
Le *hic et nunc* de la représentation....282
Onomatopée....284
L'aveu d'un échec assumé d'un théâtre sans parole....285
La perte du sens revendiquée....286
La revendication d'un geste théâtral libéré....287
le refus d'allégeance au *diktat* du public....291

Conclusion....292
4 L'Avantage du doute....297
La distance nécessaire avec tg STAN....298
Le geste théâtral, une attitude politique....299
La scène comme lieu privilégié du débat....300
L'Histoire contemporaine revisitée sur le mode intimiste....301
L'hégémonie de la valeur « travail »....308
L'aliénation par l'image....316
Conclusion....323
5 Le Raoul Collectif....325
S'immerger dans la nature pour parler de la société....326
Faire une œuvre collective d'histoires singulières....329
Interroger les limites d'un système politico-sociétal mortifère....330
Porter le politique au cœur du « faire théâtre en collectif »....331
Mettre en scène le groupe pour comprendre ses fonctionnements....333
Conclusion....338
6 OS'O....339
Le retour du naturalisme ?....340
La farce pour dénoncer la société libérale du XXI^e^ siècle....343
L'éclairage de Shakespeare et Graeber sur le thème de la dette 345
L'effervescence de la pensée dans une théâtralité baroque....348
Conclusion....353
7 d'ores et déjà/Le Singe....354
L'abandon des textes d'auteur pour l'écriture collective de plateau....354
La famille comme contre-modèle du collectif....358
Le Comité de Salut public, un idéal de création collective....360
La remise en question permanente du processus de travail....362
Les théories révolutionnaires soumises à la sinistre farce du capitalisme....363
L'extravagance du propos....365
Le spectateur malmené....366
La revendication libertaire d'une nouvelle humanité....368
L'ébullition intellectuelle servie par une scénographie multidirectionnelle....371
Conclusion....372
8 Ces sept collectifs et le théâtre texto-centré....373
Le théâtre hybride....376
1 DRAO....378
Un rapport acteur/public intensifié....378
Un jeu de lumière et d'ombre dans la création d'atmosphères....381
Une sonorisation amplifiée pour interpeller davantage le public....383
Un geste actorial chorégraphié....384
Une esthétique de la photo....386
Conclusion....389
2 Le Théâtre des Lucioles....390
Le mélange des codes textuels et visuels pour une proposition scénique innovante....391
L'œuvre cinématographique de Paul Morrissey théâtralisée par Pierre Maillet 392
L'exposition scénique de la transgression....393
L'angle de vue *camp* pour la transcription d'une posture complexe....393
La trilogie cinématographique transformée en diptyque théâtral....397
Le cinéma satirique transposé en fantaisie théâtrale....406
La rencontre de deux artistes photographes....409

La construction scénique de l'univers de Pierre Molinier à partir de ses œuvres et d'entretiens enregistrés....413
L'incarnation troublante de Pierre Molinier par Pierre Maillet....416
Le corps théâtralisé, érigé en œuvre d'art....418
La vidéo et le photomontage comme procédés scénographiques....420
La surenchère d'une complexité textuelle par une mise en scène désopilante. .422
Le burlesque comme support au cynisme....424
Conclusion....429
3 Les Chiens de Navarre....430
La question du texte....430
La rupture narrative comme illustration du chaos du monde....434
La polyvalence artistique, élément constitutif de la scénographie....435
Le rire comme échappatoire à un contexte dramatique....448
La dimension dionysiaque et carnavalesque de la théâtralité navarienne. .449
L'actualisation de l'esprit festif....452
Les références cinématographies comme outils comiques de distanciation 457
Le rire léger de la loufoquerie....466
La comédie de mœurs prétexte à une satire politique féroce....470
Le pire pour en rire....480
La tentation cinématographique....481
Conclusion....484
4 Ces trois collectifs et le théâtre hybride....487
Le théâtre performatif....488
1 MxM....489
Former aux technologies numériques....490
Interroger le processus de fabrication des images....491
Considérer la vidéo comme un organe du théâtre....494
Partager une vison commune du monde contemporain....495
Exclure et inclure simultanément le spectateur dans le jeu....498
Déshumaniser le travail....501
Conclusion....504
2 Rimini Protokoll....507
Les experts du quotidien....508
Les outils du quotidien au service du spectateur....517
Conclusion....535
3 Ces deux collectifs et le théâtre de performance....543
Quelle est la nouveauté esthétique portée par les collectifs du corpus ?.544
1 A propos du texte....544
2 A propos de la mise en scène....546
3 Conclusion....548
CONCLUSION....551
Contextualiser la perception de l'artiste pour justifier la raison d'être du collectif d'acteurs....551
Évaluer la participation des collectifs du corpus au renouvellement de l'esthétique théâtrale....554
Les collectifs d'acteurs : poursuivre et élargir cette recherche....567

ANNEXES.....569
1. L'éducation populaire et la démocratisation culturelle portées par les intellectuels.....569
2. Les risques de la déclaration en association pour un groupement d'acteurs. .570
3. Rappel historique de l'engagement de l'État dans le cadre de la démocratisation culturelle.....571
4. La notion de « non-public ».....573
5. « Culture cultivée » et « culture de masse ».....573
6. Le spectacle vivant, contraint de se plier à la logique comptable.....574
7. L'objet d'art, un produit marchandisé.....575
8. Les modèles organisationnels collectifs évoluant dans les secteurs industriels et de service.....577
9. L'essor économique du spectacle vivant.....579
10. L'initiation aux arts portée par l'Éducation Nationale et l'ERS.....580
11. Les nouvelles formes de management paradoxalement génératrices d'une culture basée sur la collaboration.....581
12. tg STAN.....582
13. L'Avantage du doute.....583
14. OS'O.....584
15. Le Théâtre des Lucioles.....585
16. Les Chiens de Navarre.....586
17. Rimini Protokoll.....587
18. Conclusion.....590

BIBLIOGRAPHIE.....591

INTRODUCTION

Ce travail, engagé sans études préalables en arts du spectacle, a été motivé par ma passion pour le théâtre que j'ai pu exprimer de plusieurs façons. Enseignante en collège et lycée au début de ma carrière, je me suis investie dans les ateliers théâtre mis en place grâce aux Projets d'Action Éducative. Parallèlement à ces expériences au sein de l'Éducation Nationale, je m'engageais dans une troupe d'amateurs en tant que comédienne et metteure en scène. J'ai enrichi ma culture théâtrale en adhérant au TAP[1] de Poitiers et en fréquentant le Festival d'Avignon. Ma formation littéraire m'ayant orientée plutôt vers le répertoire classique, j'ai découvert le théâtre contemporain plus tardivement. J'ai pris goût aux spectacles se réclamant de la création collective et de l'interdisciplinarité et, Les Chiens de Navarre s'inscrivant dans cette théâtralité, j'ai vu la majorité de leurs productions – je les cite ici parce qu'ils furent le point de départ de ma réflexion sur un sujet de thèse. Guidée en cela par Françoise Dubor, je me suis interrogée sur leur fonctionnement en tant que groupe et j'ai découvert la notion de collectif. Une prospection dans les médias et des lectures afférentes au sujet m'ont révélé que cette forme organisationnelle, délaissée en France, connaissait un regain depuis les années quatre-vingt et se répandait dans tous les domaines de l'art.

Introduction des objets de l'étude

Le corpus

Quand j'ai commencé ce travail, j'ignorais que deux thèses portant sur ce sujet étaient en cours : celle d'Esther Gouarné intitulée « Théâtre performantiel : Immersion, et distance dans le théâtre néerlandophone »,[2] et celle de Louise Roux, « Les utopies pragmatiques : étude du "collectif" théâtral à partir de trois processus de création du XXI^e^ siècle : F 71, d'ores et déjà, Spectacle-Laboratoire »[3]. En outre, ces mêmes universitaires ont apporté par la suite leur contribution à un ouvrage *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*[4] ; ces études et cet

1 Théâtre Auditorium de Poitiers.

2 Esther Gouarné, « Théâtre performantiel : Immersion, et distance dans le théâtre néerlandophone », thèse présentée à l'Université Paris X Nanterre, 2014.

3 Louise Roux, « Les utopies pragmatiques : étude du "collectif" théâtral à partir de trois processus de création du XXI^e^ siècle : F 71, d'ores et déjà, Spectacle-Laboratoire », thèse présentée à l'Université Paris VIII, 2015.

4 Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune, L'Entretemps, 2014.

ouvrage étaient la preuve de l'intérêt que pouvait susciter ce sujet et je devais tenir compte de leurs investigations pour éviter la redite et m'enrichir de leurs savoirs.

L'ampleur du phénomène collectif en France est attestée par les chiffres donnés par Philippe Henry en 2014 :

> Sur deux-cent onze compagnies des arts théâtraux ou chorégraphiques (au sens large, incluant les arts du cirque et de la rue, de la marionnette, du conte, ou relevant d'une approche pluridisciplinaire) créées entre 2000 et 2008, trente-trois (15,6%) se sont déclarées fonctionnant selon une direction collective.[5]

Il considère donc que le phénomène « collectif » n'est pas négligeable, même s'il reste minoritaire et si sa progression est lente ; son étude ne prend pas en compte les années 2010, mais déjà le champ d'exploration paraît très large.

Formuler des considérations sur le collectif en tant que groupement d'acteurs passe par une exploration de chacun. Or, dans la mesure où il est difficile d'envisager une étude qui porterait sur l'ensemble des collectifs identifiés comme tels et considérés comme faisant partie de ceux qui participent au renouvellement du concept sur la période qui va des années quatre-vingt à aujourd'hui, s'est posée alors la question de la constitution d'un corpus. Pour ce faire, de septembre 2013 à l'automne 2016, j'ai consulté les programmations des théâtres des villes de taille moyenne et grande en France, et les sites internet des collectifs. Pour mieux les connaître, je me suis intéressée à la presse et aux entretiens qu'ils ont donnés aux universitaires et aux journalistes. La sélection a donc été guidée par des critères de renommée, de production (avoir créé un spectacle entre 2013 et 2016) et des contraintes matérielles (être diffusé sur la partie ouest de la France).

Pour avoir une vision plus juste du mode de fonctionnement des collectifs sélectionnés et pour dégager ce qui fait la spécificité esthétique de chacun, j'ai élargi mes recherches à quelques spectacles qu'ils ne jouaient plus mais pour lesquels j'ai pu recueillir de la documentation. Par ce biais, j'ai ajouté treize spectacles à mon étude et deux films. Joindre des œuvres cinématographiques à une étude portant sur le théâtre s'explique par le fait qu'elles sont dans le prolongement de l'esthétique des Chiens de Navarre qui transposent sur scène la grammaire du cinéma. Il sera intéressant d'observer s'ils ont été tentés par l'inversion du processus. Les collectifs pour lesquels je n'ai pu trouver suffisamment d'informations ont été éliminés du corpus : il s'agit de Zerep, Crypsum, La Meute et les Sans cou. Par ailleurs, si mon point de départ était l'étude du phénomène « collectif d'acteurs en France », trois collectifs étrangers se sont imposés parce qu'ils

5 Philippe Henry, « Les compagnies à direction artistique collective en France métropolitaine depuis 1980 : une réalité tangible, mais éminemment composite », in Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, *op. cit*., p. 18.

revenaient de façon récurrente dans les programmations françaises : il s'agit de tg STAN, Rimini Protokoll et Le Raoul Collectif. Pour le premier, sa présence dans le corpus est indispensable : il apparaît comme l'un de ceux qui ont signé le renouveau du collectif à la fin des années quatre-vingt dans le théâtre flamand, et il est tout particulièrement responsable de sa propagation en France. Bien qu'il ait été déjà l'objet d'articles et de travaux de recherche, il mérite que l'on s'intéresse aux raisons de sa pérennité, de son succès et de son influence dans le théâtre contemporain. Le second s'est imposé d'une part, par le fait que ses représentations ont pour parti pris de mettre en scène une ville et ses habitants/spectateurs (ce qui fut le cas notamment, pour Paris, Avignon et Le Havre), et d'autre part, parce que son originalité réside dans le fait qu'il est, non pas un groupement d'acteurs, mais une réunion de trois metteurs en scène. Quant au troisième, il incarne la génération des années 2010, et sa jeune notoriété lui a permis de participer au Festival des collectifs au Théâtre de La Bastille en 2015 et au Festival d'Avignon en 2016.

La notion de collectif

Appréhender la notion de collectif en art, c'est mettre en exergue une relation. Elle peut être prise soit dans une vision englobante (entre l'art et la vie), soit spécifiquement, entre des individus animés par les mêmes intérêts et tendant vers les mêmes objectifs. « Collectif » : *collectum*, supin de *colligere* : *cum+ligere* signifie lier ensemble, lier avec, « réunir ». L'adjectif « collectif », associé au nom « action », connote l'idée d'un agir ensemble intentionnel marqué par le projet explicite d'individus regroupés pour se mobiliser de concert, dans une logique de revendication, ou de défense d'un intérêt matériel ou d'une cause. Elle désigne toute action concertée cherchant à imposer des fins partagées, qu'elles soient de préservation ou de transformation de l'existant.

La forme substantivée, « collectif », par opposition à « individu », désigne un groupe formant un tout, une société déterminée. Le collectif d'artistes est une forme de groupement motivée par des raisons multiples ; c'est parfois se rassembler pour l'achat de matériaux en gros, le partage de matériel, de lieux ou de fournitures, mais aussi plus noblement, c'est s'associer pour vivre ensemble des idéologies, des esthétiques et des opinions politiques. De cette communauté d'idées peut naître le désir d'organiser une vie commune qui concilie le travail et le quotidien comme dans une famille élargie, et qui peut engager le partage de la propriété.

L'organisation en collectif dans le domaine artistique s'est imposée dès l'Antiquité.[6] Selon Pascal Griener, l'étude du vocabulaire grec et latin éclaire les façons de travailler à cette époque et souligne déjà la présence d'unités de production rassemblant plusieurs dizaines d'ouvriers, toutefois sans division du travail. Ils exercent dans un espace désigné en grec par le terme « *ἐργαστήριον* » qui qualifie d'abord la chambre où travaille un artisan et où il vend ses marchandises, et ensuite l'atelier ou la manufacture. Ainsi « Les sculpteurs du Parthénon, et Phidias le premier, peaufinent leurs œuvres dans leur *ἐργαστήριον* ».[7] Il note aussi comment la langue latine découpe la même réalité de façon différente :

> Le terme qui domine le champ de la langue latine est *Officina* . L'origine de ce vocable – *opificina* – souligne que dans ce lieu travaille l'*opifex*, le faiseur d'*opus*, l'artisan. Peintres et sculpteurs sont compris dans cette désignation générique.[8]

Au XIV^e^ siècle apparaît « *astelier* » (un tas de bois) qui, par métonymie, qualifie le lieu où un artisan travaille le bois. Centre de production et de sociabilisation, l'atelier est un rouage essentiel de l'économie médiévale. La Renaissance se saisira de ce terme pour désigner « l'antre de l'artisan comme de l'artiste » qui de plus,

> détient une signification précise, qui mérite d'être soulignée : celle d'un lieu où une production associe plusieurs acteurs. Cette acception est précisée au XVII^e^ siècle par Antoine Furetière puis Gilles Ménage, qui décrivent « des lieux où les Charpentiers, Peintres, Sculpteurs tiennent plusieurs Ouvriers qui travaillent sous leurs ordres à de grosses besognes ».[9]

La reconnaissance de ce travail en collectif est certes confortée au XVI^e^ siècle mais dans une autre optique. C'est une époque « des académies formées sur le modèle humaniste : lieux de sociabilité où s'exerce la réflexion théorique garante d'un art à dimension intellectuelle, mais aussi lieux d'enseignement ».[10] De ce fait, elle participe à la dévalorisation de l'exécution manuelle au profit de la réflexion artistique même si la pratique en atelier n'a pas beaucoup changé. Si le terme atelier reste toujours en usage, il est concurrencé par le terme *scuela* : ce lieu de production s'ouvre à des élèves recevant une formation et, sous la supervision d'un maître, sont introduites des règles d'organisation du travail.

Ce modèle va perdurer en architecture, mais à l'inverse, selon les sociologues,

---

6 Pascal Griener, « La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX^e^ siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », site *Perspective*, http://perspective.revues.org/4313, 31/12/2015.
7 *Ibid.*
8 *Ibid.*
9 *Ibid.*
10 *Ibid.*

> l'individualisation croissante du travail créateur en peinture va à l'encontre de la production collective en atelier, et redistribue les fonctions d'enseignement, d'exposition, de vente et de sociabilité en fonction des caractéristiques personnelles des peintres.[11]

Ainsi, une conception de l'art fondée sur l'individualité, l'originalité et l'unicité de l'artiste, émerge lentement dès le XIV^e^ siècle et se charge d'un sens esthétique et d'une valeur mythologique qui la rendent omniprésente pour la génération de 1830. L'artiste romantique est nécessairement à part socialement, ne s'exprimant pleinement que dans la solitude, et moralement – étant élu par une transcendance et élevé par elle au rang de surhomme. La genèse de l'œuvre d'art relève alors d'un caractère cosmique qui, selon Maria Ivens,

> participe d'un ordre de la réalité différent de celui des profanes. L'artiste occupe un point original de la création qui correspond au « lieu de la cosmogénèse ». Il rend visible cet ordre supérieur, la réalité dernière.[12]

Il crée par nécessité intérieure et son œuvre s'autodétermine de manière radicale, trouvant sa plénitude en elle-même ; l'art devient alors autonome en cessant d'être considéré comme un élément d'une réalité plus large, les œuvres d'art fonctionnant comme objets d'une contemplation purement esthétique.

Si cette conception du génie solitaire et inspiré dans sa création occulte un temps la notion de collectif, elle décline ensuite avec le progrès des idées scientistes et positivistes, les influences artistiques et sociétales passées et contemporaines. Le dépassement du dogme, selon lequel toute création ne peut venir que d'un individu, s'imposera avec le développement de l'ethnologie, de l'anthropologie, et la prise en compte des arts populaires. Maria Ivens signale l'ampleur de ce bouleversement à la fin des années soixante ; le culte de « l'autonomisation à outrance de l'acte artistique »[13] va être mis à mal par des tendances qui prennent le contre-pied d'une pureté formelle et revendiquent « le banal, l'ordinaire, le quotidien ».[14] Pour elle, la disparition de l'aura de l'artiste a permis l'émergence de nouvelles formes de création et de définition qui

> s'inscrivent en opposition aux définitions exclusives et permettent à l'artiste d'accéder à la figure ordinaire du peuple. L'histoire de l'art et de l'artiste qui s'écrit est, elle aussi, ordinaire. Cette histoire ordinaire de l'artiste témoigne et nous renseigne sur la variété du monde et de ses habitants, sur la pluralité et la diversité des territoires de l'art.[15]

Elle note aussi que l'apparition de la figure d'un « artiste ordinaire », de « l'artiste dans la communauté », se manifeste, entre autres, « sous la forme de collectifs d'artistes ».[16] Si leur

11 Jean-Marie Guillouët, Caroline A. Jones, Pierre-Michel Menger et Séverine Sofio, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », site *Perspective*, http://perspective.revues.org/4314, 31/12/2015.
12 Maria Ivens, « Une histoire ordinaire des artistes », site *Marges*, http://marges.revues.org/623, 15/10/2000.
13 *Ibid.*
14 *Ibid.*
15 *Ibid.*
16 *Ibid.*

présence est remarquable au cours du XX^e siècle, selon elle leur nombre va croissant en ce début du XXI^e siècle. De même, Sophie Le Coq constate comment la trajectoire artistique du registre vocationnel, « rapportant l'inscription de ceux qui se consacrent à ces activités à un don de soi frôlant, dans certains cas le sacrifice »,[17] est contrecarrée par le développement des pratiques associatives, une tendance forte depuis les années 2000. Dans l'expérience de l'art collectif, l'artiste est amené à se positionner dans une forme de décentrement en s'ouvrant au monde qui l'entoure, ce qui le conduit à interpréter l'activité artistique sur le mode du multiple et du dialogue.

Rendre compte des usages du terme collectif dans le secteur de l'art, c'est aussi partir du constat qu'il existe plusieurs façons d'envisager le triangle artiste/création/public. Dans cette configuration, l'art, pour exister, doit être partagé et l'artiste est celui qui crée des espaces-temps relationnels. « Artisan du social », il déconstruit la conception selon laquelle l'œuvre et l'artiste ne font qu'un, reliés entre eux par un lien de nécessité.[18] Est d'abord collectif l'espace métaphorique où se nouent de façon complexe l'autonomie individuelle et l'intimité du sentir de l'artiste, avec, d'une part les valeurs collectives, et d'autre part les comportements inconscients d'un public. Pour qu'il y ait art, il faut qu'une collectivité puisse le recevoir et lui donner sens car, selon Joëlle Caullier :

> [même] l'artiste le plus individualiste et le plus iconoclaste du monde actuel, véhicule des valeurs partagées et se réfère à un monde commun, utilisant un matériau qui, même inventé, est marqué en amont par les hommes qui l'ont précédé [...] et en aval par l'utopie proposée en partage. C'est dans l'activité artistique et les œuvres ou projets qui en résultent, que s'érige métaphoriquement l'espace où les humains se rejoignent pour échanger, penser, sentir et vivre ensemble.[19]

Le public justifie en partie l'art, le fait exister et lui confère du sens. Conscient de cet état de fait, l'artiste s'autorise à en jouer, soit en niant la présence du spectateur, soit au contraire en l'intégrant dans le processus artistique. Selon Michaël Fried, il y a « théâtralité » en peinture, lorsque les gestes, les actes ou les comportements des personnages figurant sur le tableau impliquent, de façon avouée ou non, la présence du spectateur ; l' « antithéâtralité » est la recherche de l'effet inverse « pour que puisse s'établir la fiction qu'il n'y a, en face personne »,[20] cette « fiction de l'absence de spectateur »[21] étant représentée par des êtres absorbés dans une occupation, une pensée ou une émotion, d'où sa désignation par le terme « *absorption* ». S'appuyant sur *les Salons*[22] de Diderot, il

17 Sophie Le Coq, « S'investir dans les trajectoires artistiques : l'expression d'engagements différenciés », site *Marges*, http://marges.revues.org/549, 15/11/2010.

18 Dans ce cas, pris dans une relation close avec sa propre production, l'artiste ne survit qu'à travers elle, et elle-même ne doit sa validité et sa reconnaissance qu'à la signature de son auteur. Pour autant, l'œuvre tend à s'autonomiser, survivant à la finitude de l'artiste en tant qu'être humain, tout en lui offrant, paradoxalement, une éternité symbolique.

19 Joëlle Caullier, « L'individuel et le collectif dans l'art », site *Filigrane, Musique, Esthétique, Sciences, Société*, http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=241, paragraphe 10, 08/12/2011.

20 Michaël Fried, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* (*Absorption and Theatrically*), trad. Claire Brunet, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1990, p. 20.

21 *Ibid*., p. 21.

22 Denis Diderot, *Salons de 1765*. *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, coll. « Œuvres complètes », Tome XIV, 1984.

discerne deux modalités, la première qu'il appelle *dramatique* (plusieurs individus sont absorbés par l'émotion que suscite un acte, une pensée ou un événement) et la seconde appelée *pastorale* qui, au contraire de la précédente, propose la fiction d'une présence physique du spectateur dans le tableau. Pour Diderot, les personnages du tableau et le spectateur sont unis par l'émotion partagée.

Meyerhold pour sa part, s'oppose à la conception traditionnelle de l'espace au théâtre en remettant en question le rapport hiérarchique entre les pôles de la figure triangulaire – artiste-œuvre-spectateur. A la place réservée à l'auteur et à la littérature, il substitue l'acteur et le théâtre. Au premier, il demande d'improviser, d'inventer et de se soucier du traitement graphique et dynamique de son corps ; au second, d'exploiter sa langue propre compréhensible par tous, lui permettant de s'adresser directement au public. Cette conception de la théâtralité l'amène à rejeter la rampe et à abaisser la scène au niveau du parterre et des spectateurs. De cette manière, il ouvre le théâtre, refusant que la vie scénique soit fermée par le quatrième mur. En 1922, pour la mise en scène du *Cocu magnanime* de Fernand Crommelynck, il choisit comme décor une structure peu encombrante s'adaptant au travail physique des acteurs : leurs corps passent alors au premier plan, dans une scénographie austère caractérisée par la simplicité des costumes et des maquillages.

L'espace collectif s'élargit aussi par l'addition des relations qui se nouent naturellement entre les spectateurs d'une même œuvre, donnant naissance à une collectivité de participants. On ouvre ainsi un espace social construit sur l'interactivité et ayant comme objectif le partage d'une émotion artistique comme le démontre Joëlle Caullier : « En joignant son pouvoir d'abstraction à l'épanouissement sensoriel nécessaire au développement affectif et cognitif, l'art donne aux individus l'occasion d'échanger leur expérience du monde ».[23]

Cependant, quand l'art se trouve distribué par les médias, le temps et l'espace sont perçus différemment : non seulement ils permettent au spectateur de percevoir l'événement à distance, en *live* (de très loin au demeurant), mais ils entraînent également l'incertitude sur son lieu réel. Le spectateur postmoderne fait ainsi l'expérience de la délocalisation, à la fois spatiale et temporelle, autant dire également culturelle et existentielle. Ni dehors ni dedans, ni avant ni après, on peut se poser la question de son déphasage par rapport au monde et à l'art, ou, pire encore, du risque d'une collectivisation de son cerveau à son insu.

En sortant des murs qui leur sont traditionnellement assignés, les artistes collectivisent aussi l'espace public : ce lieu n'est plus seulement un outil d'organisation de la société, mais devient

23 Joëlle Caullier, art. cit., paragraphe 10.

porteur d'une sensibilisation du réel par l'activité artistique, l'art s'engageant dans un rapport inédit avec ses spectateurs fortuits ou sollicités. De plus, en mettant à contribution l'ensemble des acteurs de l'espace public, il renforce sa dimension populaire ; c'est un travail en commun additionnant l'énergie de tous les intervenants : artistes, élus, administratifs, techniciens des collectivités locales, ensemble des services publics qui œuvrent à la réalisation de ces propositions artistiques. L'espace urbain, espace à la fois métaphorique et physique au cœur de questionnements fondamentaux de la vie démocratique, est le lieu de l'être ensemble, du « faire société » et du bien commun. Dans une démarche contextuelle et de relation étroite avec les lieux investis, les œuvres hors les murs créent des espaces publics de l'art dont la portée dépasse le strict champ artistique et culturel. Pour l'artiste, intervenir au cœur des villes, c'est se connecter à toute la société, dans sa diversité sociale et interculturelle. Cette capacité de s'adresser à l'individu comme au collectif fait de la création dans l'espace public un lieu de réinvention permanente de la démocratisation et de la démocratie culturelles. Pour Sophie Le Coq :

> Tout se passe comme si nous assistions là à une inscription socio-historique de la participation sociale des artistes. Plus précisément, il ne s'agit plus, pour le praticien d'art, de viser la pérennité de sa personne artiste par la réalisation d'une potentielle œuvre susceptible de se révéler par des publics futurs, mais de se construire socialement dans ce qu'il peut apporter aux autres par l'exercice de pratiques artistiques.[24]

L'engagement dans une trajectoire artistique ne s'appuie donc pas uniquement sur des motivations esthétiques mais révèle l'attrait pour des pratiques se donnant comme objectif la « culturalisation de la vie sociale ». Pour la sociologue, il en découle « un gonflement des effectifs engagés dans des trajectoires d'artistes aujourd'hui et une pluralité de modes d'investissements dans celles-ci ».[25]

Une autre manière de réduire l'écart entre l'art et la vie passe par les croisements interdisciplinaires, tel l'art-performance, et plus spécifiquement le *happening.* Il ouvre l'espace et présente un débordement collectif dans son refus de réduire l'art à une mise en forme d'objets. Par ailleurs, en mélangeant des pratiques issues de disciplines spécifiques (arts plastiques, danse, théâtre) et en impliquant des intervenants de différents statuts (artistes de disciplines diverses ou non artistes, tels les spectateurs associés à l'événement), il crée un ensemble d'hétérogénéités qui participe à l'entrechoc d'actions totalement éclectiques volontairement provocatrices et exemptes de toute cohérence narrative ou d'intention illustrative.

Comme on le voit dans cette forme artistique, il arrive que le spectateur se trouve sollicité par l'artiste dans une participation active qui l'engage dans le processus de création ; sa

24 Sophie Le Coq, « Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ? », site *Cairn.Info*, http://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-111.htm, paragraphe 33, 03/2004.

25 Sophie Le Coq, « S'investir dans les trajectoires artistiques : l'expression d'engagements différenciés », art. cit., paragraphe 3.

collaboration est considérée comme « faisant œuvre » et s'avère ainsi nécessaire à l'achèvement du projet. N'apparaissant plus isolés « dans un tête à tête inspiré avec leur création », les artistes

> brouillent les cadres des formules esthétiques existantes – interrogeant la notion de spectateur et le statut des œuvres – par de nouvelles modalités de leur implication sur le terrain. En conséquence, de nouvelles formes d'appropriation et de participation de la population dans les activités artistiques apparaissent, en un dialogue mettant en question les définitions restrictives de l'art. Cette délocalisation ouvre des espaces de production et d'expérimentation qui sont également des espaces de rencontres, entretenant un rapport dynamique et différent avec les publics non traditionnels.[26]

Certains artistes s'intéressent au développement de la technicité informatique pour faire apparaître de nouvelles formes artistiques collectives ; l'art, sensible par nature à une esthétique de la communication, est tenté par l'exploitation du potentiel technico-médiatique d'internet. Le « cyberart » est né de l'interactivité qu'autorise le dispositif, ne se réduisant plus à la contemplation de l'œuvre proposée en ligne par un artiste, une galerie d'art ou un musée ; il se fait désormais interaction, engageant en plus de la relation homme/machine, la gamme des échanges des hommes entre eux. L'artiste utilise notamment les matériaux que lui apportent les usagers (rêves, récits, photographies, musique) ceux-ci participant de fait à une œuvre collective et inachevée par définition. Ce « cyberart », se distingue d'un « art sur le réseau » pour s'affirmer comme un « art en réseau » dont l'émergence est plus récente. Si l'on considère, d'une part les compétences que le « cyberartiste » possède pour maîtriser l'outil technique et, d'autre part l'esprit collaboratif de la création, on se doit d'envisager une redéfinition des notions d'auteur et d'œuvre.

S'entend comme collective aussi l'œuvre à auteurs multiples qui demande une investigation particulière, l'individuel et le collectif, dans la démarche créative, étant souvent imbriqués. Cette entité complexe est de plus en plus fréquente dans les arts du spectacle. S'intéresser aux formes collectives de création requiert une attention particulière pour émettre des différenciations : la production des œuvres met en jeu des moments individuels et collectifs avec des critères tout à la fois autonomes (artistiques) et hétéronomes (sociaux, gestionnaires, économiques et publics). Cependant, quel que soit le rapport entre l'art et la collectivité, on parle plus précisément d'art collectif quand les œuvres sont produites, non pas par un seul artiste, mais par un groupe. Il faut y ajouter une clause essentielle : que cette équipe, troupe ou atelier, ne soit pas un agent d'exécution d'un programme signé par un auteur ; à cette condition seulement, elle se transforme en « collectif de travail ». Quand la création collective est avérée, nous sommes en présence d'œuvres à auteurs multiples ; cependant à l'intérieur même de cette particularité, il est nécessaire de distinguer plusieurs options. Il y a les œuvres pluridisciplinaires émanant d'artistes issus de champs artistiques

26 Joëlle Caullier, art. cit., paragraphe 10.

différents, celles qui sont des créations improvisées, ou composées de dramaturgies plurielles, enfin celles qui font appel à des membres du public ou à des habitants d'un territoire. Une compagnie (ou un lieu de diffusion), qui produit une création conçue par plusieurs participants doit se poser les questions suivantes : qui est l'auteur de cette création ? Qui, par conséquent, doit lui céder les droits pour qu'elle en fasse l'exploitation ? A qui doit-elle reverser une rémunération en droits d'auteur ?

Bien avant l'étape de la production, en premier lieu, il s'agit de définir les conditions pour qu'une œuvre soit « protégeable » ; elle l'est dès lors qu'elle est originale et formalisée. Ce sont deux concepts complexes qui méritent une réflexion spécifique ; l'originalité, d'abord, est une notion subjective et abstraite que l'on tend malgré tout à définir comme « l'empreinte de la personnalité de l'auteur ».[27] On juge qu'une œuvre peut répondre à cette condition si elle a reçu un apport intellectuel et créatif des participants à sa création. Ensuite, on admet qu'une œuvre est formalisée quand elle a dépassé le stade des idées, des thèmes généraux et que la mise en forme est perceptible par un public dans le cas du spectacle vivant. L'œuvre est définie comme collective lorsqu'elle est

> créée sur l'initiative d'une personne physique ou morale qui l'édite, la publie et la divulgue sous sa direction et son nom, et dans laquelle la contribution personnelle des divers auteurs participant à son élaboration se fond dans l'ensemble en vue duquel elle est conçue, sans qu'il soit possible d'attribuer à chacun d'eux un droit distinct sur l'ensemble réalisé.[28]

A l'exception de ce cas dans lequel une personne morale (association, SARL, et autres statuts juridiques) peut être titulaire des droits, tous les autres sont la propriété d'une personne physique. Peut-on admette alors qu'une compagnie soit directement titulaire des droits d'auteur d'une œuvre collective dans le spectacle vivant ? Bien qu'il soit estimé que, dans ce secteur, il est plus juste d'adopter la qualification « œuvre de collaboration », la question n'étant pas tranchée, certains contrats évoquent successivement les deux qualifications : en partant du principe que les participants contribuent à une œuvre collective, la structure qui porte le spectacle déclare dans le contrat qu'elle est investie des droits des auteurs « contributeurs » et prévoit simultanément une cession de ces droits, afin de se protéger d'éventuelles évolutions jurisprudentielles. La déclaration de l'ensemble des auteurs, pour un spectacle vivant, pose ensuite le problème de la reprise ultérieure de ce spectacle, en cas par exemple de sa rétrocession d'une compagnie à une autre ; cette dernière, par l'intermédiaire de la SACD, devra avoir l'autorisation de chacun des auteurs.

27 IRMA, « Créer en commun, produire ensemble », in « Journées d'information juridique », site du Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, http://www.irma.asso.fr/-Journees-d-information-juridique-, 19/03/2012.

28 *Ibid.*

La question des droits d'auteur est encore plus épineuse et rarement évoquée quand il s'agit de spectacles « participatifs » ; ceux-ci reposent, par exemple, sur la collecte de témoignages d'habitants d'un territoire ou de témoins d'un événement ou d'une époque, un matériau fréquent dans le théâtre documentaire. Ces personnes peuvent-elles ou non revendiquer des droits d'auteur ? Qu'en est-il du spectacle interactif quand le public est sollicité dans le jeu et participe ainsi à la création, ou bien quand ses interventions sont prises en compte et font ainsi chaque soir évoluer la représentation ? Pour exemple, on peut citer le collectif Rimini Protokoll dont les œuvres sont construites sur tous ces types de participation du public, sans pour autant que celui-ci soit considéré comme coauteur. C'est une revendication qui a été l'objet de débats juridiques dans le secteur des films documentaires, mais qui n'a pas encore émergé dans le spectacle vivant à ce jour ; cependant, la société étant mieux informée sur ses droits en matière de propriété de l'image et intellectuelle, il se pourrait que les artistes soient dans l'obligation, dans certains cas, de prendre en compte l'apport des témoins et/ou des spectateurs dans leur création. Ainsi, la reconnaissance juridique de la propriété intellectuelle, si elle protège les créateurs, complexifie la gestion administrative des acteurs/auteurs pour le théâtre, comme danseurs/chorégraphes pour la danse, ou musiciens/compositeurs pour la musique.[29]

La notion de collectif semble par bien des aspects s'inscrire naturellement dans l'art comme d'ailleurs dans la majorité des activités humaines. Si la peinture et les arts plastiques restent encore des formes artistiques individuelles, le nom d'un seul artiste étant généralement associé à une œuvre (Picasso, Boltanski), cela se vérifie moins dans le spectacle vivant. Sont mis davantage en avant les formations (orchestre, ballet) désignées souvent par le nom des institutions qui les portent quand leur création est ancienne (Orchestre philharmonique de Berlin, Ballet du Bolchoï), ou bien, pour des formations plus récentes et dans d'autres registres, par des noms qu'ils se sont eux-mêmes attribués, tels les chanteurs-musiciens des années soixante (Les Beatles).

Le collectif d'acteurs est l'un des groupements inscrits dans l'Histoire du théâtre ; on s'interrogera sur sa raison d'être, son fonctionnement et son évolution dans les contextes économique, politique et idéologique des époques les plus significatives, au tournant des XIX^{e} et XX^{e} siècles, dans les années soixante et soixante-dix et au tournant des XX^{e} et XXI^{e} siècles. En parallèle seront analysées les conceptions théâtrales nées et expérimentées en son sein, témoignages de son regard critique sur la société et ses propositions sur la manière de créer et de vivre ensemble.

29 Legifrance, Code de la propriété intellectuelle, site Legifrance, https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414, 11/05/2017.

Cette démarche historique sera prolongée par un questionnement sur les mots qui désignent ces groupements : qu'est-ce en effet qu'une « compagnie » par rapport à une « troupe », un « studio » ou un « collectif » ? Pour ce faire, on reprendra l'étymologie de ces termes susceptible d'expliquer le flou et la confusion dans leur emploi, ce qui permettra aussi de mieux cerner la notion de « collectif d'acteurs », objet de ce travail. Cependant comme ces mots, en usage dans la sphère théâtrale, ne bénéficient d'aucune reconnaissance juridique, il faudra s'interroger sur les statuts que ces groupements privilégient pour avoir une existence légale.

La prise en compte des bouleversements politiques, économiques et sociétaux depuis trente ans permettra de comprendre comment le collectif d'acteurs est à la fois une adaptation et une forme de résistance. Son impact sur le théâtre contemporain sera mesuré à partir de la résonance qu'il trouve dans les médias et de l'intérêt que lui portent les directeurs de théâtre, son ministère de tutelle et les universitaires. Cette contextualisation se fera en prenant appui sur les douze collectifs d'acteurs du corpus ; une étude comparative sera organisée à partir du générique des œuvres de chacun d'entre eux, de ce que disent leur manière de fonctionner et la formation reçue par chaque artiste. On verra alors si la notion de collectif est perçue de la même manière par les uns et les autres ou si, au contraire, une modulation des principes de base est globalement admise. Cette étude aura aussi comme objectif de vérifier si la pratique du collectif assure davantage d'équité entre ses membres et les protège en comparaison avec d'autres groupements d'acteurs et si, au-delà de ses règles constitutives, elle permet de mieux s'insérer, d'une part dans l'économie de marché, et d'autre part dans les territoires pour participer à la démocratisation de la culture et à la transmission des savoirs. On démontrera pourquoi, à l'inverse de la forme traditionnelle de la troupe qui tombe en désuétude, le collectif d'acteurs paraît plus attractif.

Une fois qu'un bilan sur le fonctionnement en collectif pourra être établi, on tentera d'évaluer son influence sur l'esthétique des œuvres : génère-t-il de l'hétérogénéité ou de l'uniformité ? L'analyse comparative des créations de chaque collectif nous renseignera sur leur rapport au texte d'auteur et/ou à l'écriture collective de plateau. Ensuite, on s'interrogera sur une possible prédilection pour une forme de récit et sur d'éventuelles variantes dans l'importance que lui assigne la mise en scène : est-il au centre de la création ou bien n'en est-il qu'un élément ? En conséquence, la scène hybride qui convoque d'autres formes artistiques est-elle envisagée et quelle est sa récurrence ? Au-delà de l'intérêt accordé à la fable, on prendra en compte la perception que chacun des collectifs a de l'acteur sur scène, de son rapport avec le personnage de théâtre et on

interrogera sa relation au public ; dans l'espace du jeu quel rôle lui est-il assigné ? Qu'en est-il de la présence du quatrième mur ? L'œuvre induit-elle une participation active du spectateur ?

L'étude de la théâtralité des collectifs va de pair avec une interrogation sur les thématiques sociétales et philosophiques qu'elle porte : un engagement politique est-il mené conjointement au discours sur le théâtre alors que les autres groupements d'acteurs sont aujourd'hui davantage en retrait ? Les réponses à ce questionnement feront émerger des divergences dans la conception théâtrale des uns et des autres. Sera-t-il alors possible de situer les esthétiques de ces collectifs dans les propositions du théâtre contemporain ? Relèvent-elles du postdramatique ou du néo-dramatique ?

Méthodologie

Comment rendre compte des nuances et spécificités de chacune des œuvres tout en essayant de donner un sens global à cette étude ? Une réflexion sur la critique théâtrale fait apparaître les difficultés de l'entreprise que Patrice Pavis synthétise ainsi :

> Diverses techniques « artisanales » ont de tous temps été utilisées pour faire un relevé d'une mise en scène […] ; elles ne donnent jamais vraiment satisfaction, d'une part parce qu'elles appauvrissent le sujet décrit, et d'autre part parce qu'elles sont impuissantes à fournir une réflexion épistémologique sur leur propre système de notation.[30]

Ce constat l'amène à renoncer à la formalisation d'« un métalangage totalisant de la critique théâtrale et à trouver une grille descriptive et interprétative appropriée aux diverses composantes de la représentation ».[31] Par ailleurs, il souligne aussi que tout métalangage devient rapidement inopérant, les dramaturgies ne cessant d'évoluer d'une part, et lui-même ne résistant pas à la poussée des « variations esthético-idéologiques » d'autre part. A ceci s'ajoute l'empreinte laissée par les sciences humaines – psychologie, psychanalyse sociologie et anthropologie – sur la critique théâtrale.

La difficulté de l'entreprise étant ainsi posée, et dans la mesure où il faut malgré tout choisir, cette étude, portant sur les esthétiques des collectifs du corpus, compte rester au plus près des œuvres. Pour ce faire, sa construction repose sur une démarche inductive qui se justifie ainsi : analyser les œuvres en examinant un par un les collectifs permet de repérer la répétition de phénomènes, l'accumulation de faits concordants, voire la présence ou l'absence de contre-

30 Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 157.

31 *Ibid.*

exemples. On peut ensuite s'exprimer sur le positionnement individuel de chaque collectif en tentant de le catégoriser : y a-t-il une tendance manifeste pour la globalité du corpus et, si c'est le cas, que nous apprend-elle des esthétiques du XXIe siècle ?

> Mais pour connaître cet étrange objet nommé théâtre, il faut d'abord savoir quel regard on porte sur lui, dans quelle perspective on l'aborde et selon quel angle d'attaque. Car c'est le regard qui crée non certes l'objet théâtral, mais le discours qu'on tient sur lui.[32]

Quand l'objet de l'étude est contemporain de la recherche, comme c'est le cas ici puisqu'il s'agit d'étudier les collectifs d'acteurs au tournant des XXe et XXIe siècles, nombre d'universitaires produisent un travail conciliant l'immersion dans une troupe afin d'observer l'acte de création enrichi par leurs échanges avec le metteur en scène, les acteurs et les techniciens, avec une approche théorique de la théâtralité ; d'autres, à la fois chercheurs et artistes, proposent un regard dédoublé sur eux-mêmes, sur leur pratique et l'objet créé.

Suivre de près les créations de metteurs en scène, ou, en ce qui concerne ici l'objet de l'étude, « les collectifs d'acteurs », est une des recommandations de Georges Banu. C'est ce qu'il appelle « la critique de l'intérieur » : « Elle définit celui qui connaît les artistes et qui établit avec eux un rapport d'intimité/animosité, ce qui va lui permettre d'entrer dans une relation de proximité plus intense avec l'acte théâtral lui-même ».[33] Il estime parvenir ainsi à « une formation artisanale dans l'analyse du jeu, des décors, des costumes, une formation qui n'est pas livresque »[34] et oppose sa démarche à celle de Patrice Pavis, qui selon lui, reste par trop théorique, ne parlant que de façon générale du théâtre. Bien que Georges Banu modère sa critique en lui reconnaissant la capacité de fournir des « clés parfois justes pour une analyse globale du théâtre », il lui reproche de ne pas rendre compte de « la chair du théâtre ».[35]

Une autre question s'impose : que devient le critique quand l'artiste prétend être en mesure d'avoir un discours sur son œuvre ? C'est ce que revendique Bertolt Brecht dans *l'Achat du cuivre*[36] et comme le rappelle Jacques Nichet citant l'auteur :

> Regardez derrière les coulisses n'est pas pour déplaire au philosophe que tu es, et toi comédien, à défaut du public, tu as au moins des fauteuils dans le dos. Tout en parlant du théâtre nous pouvons avoir l'impression de nous entretenir devant un public, c'est à dire de jouer nous-mêmes une petite pièce.[37]

32 *Ibid.*, p. 443.
33 Myrto Reiss, « A quoi sert la critique. Entretien avec Georges Banu, universitaire », site *Au Poulailler*, http://www.aupoulailler.com/article-a-quoi-sert-la-critique, 2014.
34 *Ibid.*
35 *Ibid.*
36 Bertolt Brecht, *L'Achat du cuivre 1937-1951, entretiens à quatre sur une nouvelle manière de faire du théâtre*, Paris, L'Arche, 1970.
37 Jacques Nichet, « la critique du théâtre au théâtre. Aristophane, Molière Brecht », in *Littérature* volume 9, N°1, Paris, Larousse, coll. « La Scène », 1973, p. 31.

L'autoconscience scénique et la réflexivité sont rendues possibles dans cette pièce par le glissement de l'exercice de la critique à celui du théâtre ; elles contredisent une acception de la critique se positionnant soit en amont – et elle précède le jeu – soit en aval après la représentation et une division du travail « qui séparent et opposent trop facilement dans la société les créateurs et les critiques »,[38] alors que l'interpénétration des deux activités doit être prise en compte. Pour Jacques Nichet :

> Le théâtre, art de l'instant et art du double, peut beaucoup plus facilement convoquer sur scène non seulement le théâtre lui-même mais des critiques sur le théâtre. Il peut faire que cet à côté de la représentation en devienne le centre.[39]

Ce point de vue contrecarre quelque peu tous les essais de critique extérieure et minore encore davantage la critique de théâtre donnée dans la presse écrite. Par ailleurs, comme le souligne Évelyne Ertel : « Depuis deux siècles que la critique dramatique existe sous sa forme moderne, c'est-à-dire journalistique et périodique, elle ne s'est jamais autant que ces dernières années interrogée sur elle-même ».[40] Cette crise est concomitante de celle de la presse écrite, mais est aussi révélatrice de celle du théâtre ; elle s'interroge en effet sur la place et la fonction du théâtre dans la société et, selon elle, c'est un art qui « tourne souvent à vide, sans trop savoir pour qui, ni pourquoi, il continue à tourner ».[41]

Ce positionnement de la critique par rapport à l'œuvre théâtrale est devenu d'autant plus complexe que, depuis le début des années 2000, certaines propositions artistiques conduisent le public à « vivre une expérience » plutôt qu'à assister à un spectacle ; équipé d'outils connectifs, le spectateur est sollicité pour jouer, déambuler et voyager, tous les espaces étant susceptibles d'être investis. Dans ce cas de figure, non seulement le critique se doit d'analyser l'esthétique de ces œuvres mais il doit aussi s'intéresser à ces différentes figures du spectateur et à la sienne en tant que critique. Celui-ci a le choix entre deux attitudes : soit il se contente d'être un spectateur participant pleinement à l'action, ayant une approche subjective et sensible de l'œuvre mais renonçant, de ce fait, à la distance nécessaire pour en concevoir la critique, soit, il préserve cette distance et observe les autres spectateurs en train de vivre cette expérience, auquel cas, il se condamne à relater une situation et non pas un vécu qui est l'essence même de cette théâtralité. Quand les spectateurs, munis d'une tablette, sont appelés à débattre et à voter, ce qui, selon les concepteurs, est une mise en jeu de la parole citoyenne, quelle est la place du critique ? Pour m'être trouvée dans cette

38 *Ibid.*
39 *Ibid.*
40 Évelyne Ertel, « A quoi sert le métier de critique ? », *Jeu revue de théâtre* n°40, 1996, p. 71.
41 *Ibid.*

situation, j'ai d'abord participé pleinement au jeu pour « décrocher » ensuite, quand m'est apparue sa dimension manipulatrice. Or, celle-ci est revendiquée par les concepteurs arguant que leur objectif est en effet de déclencher cette prise de conscience. Alors que je croyais ne plus être dans le jeu, ma prise de distance en faisait partie ! Où pouvais-je alors me situer en tant que critique ?

Ce détour par les différents points de vue sur la critique dramatique m'a paru nécessaire pour asseoir mon propre positionnement ; j'ai donc pris le parti d'analyser les œuvres du point de vue du spectateur selon une conception traditionnelle, même si aujourd'hui, on considère le critique de théâtre comme un spécialiste souvent passionné par le théâtre. Cette position se justifie aussi par le fait qu'il aurait été difficile, dans le temps imparti, de s'immerger dans les douze collectifs du corpus. Pour rendre compte de leurs fonctionnements et de leurs œuvres, il m'a donc semblé nécessaire d'avoir le même positionnement de critique pour garantir une égalité de traitement et une homogénéité de point de vue.

I LES GROUPEMENTS D'ARTISTES : LA NÉCESSITÉ DE S'ORGANISER COLLECTIVEMENT DANS LE SPECTACLE VIVANT

Leur inscription dans l'histoire

Au Moyen Âge, l'individu n'est pas alors une entité remarquable, même si certains travaux attestent d'une « découverte de soi » au cours du XII^e^ siècle[1] et réduisent la durée des mentalités dites corporatives en repoussant leur existence avant 1050. Si le terme « individu » ne peut être retenu c'est parce que, selon Barbara H. Rosenwein qui s'appuie sur les travaux de Caroline Bynum, « les hommes du Moyen Âge ne pouvaient avoir conscience d'eux-mêmes que par rapport à Dieu ».[2] En revanche, ce qui est remarquable à cette époque, c'est la découverte du groupe social qui recouvre des réalités variées, allant de l'ensemble de populations jouissant d'un certain statut matériel, au clan familial ou au regroupement professionnel ; il est important d'y joindre la confrérie militaire, la congrégation ou la communauté religieuse, pour expliquer certaines connotations dans les groupements d'acteurs dans les siècles qui vont suivre et jusqu'à aujourd'hui. Amos Fergombé relève ce désir de regroupement comme une des premières tentatives de constituer ce que la tradition allemande désignera par le terme d' « ensemble ». La troupe se construit souvent autour d'une esthétique que Kantor définit comme « cercle commun des coutumes et des rites religieux, des cérémonies et des activités ludiques »,[3] le lien instauré par la religion devenant « le ciment d'une communauté œuvrant pour un même « mystère » biblique et scénique, et les organisateurs de ces mystères édictant des règles de vie communautaire, les obligations, véritables contrats. Cependant, dès le XV^e^ siècle, à côté de ce théâtre religieux, se développe un courant théâtral profane initié par la bourgeoisie urbaine, signe de l'influence de celle-ci sur la vie économique et sociale ; émanant des nombreuses fêtes populaires et des foires, il connaît, lui aussi, une forme organisationnelle : Les Associations Joyeuses.

La première troupe de comédiens de l'art a été formée à Padoue en 1545, où huit acteurs, guidés par « ser Maphio Zanini », souscrivent par devant notaire un contrat professionnel qui établit

1 Barbara H. Rosenwein, « Y avait-il un "moi" au Moyen-Âge ? », *Revue historique* 1/20005 (n°633), p. 31-32, site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/revue-historique-2005-1-page-31.htm.

2 Caroline Walker Bynum, « Did the twelfth century discover the individual ? », *The journal of Ecclesiastical History* volume 31, 01/1980, p. 1.

3 Amos Fergombé cite Tadeusz Kantor, (in Denis Bablet (dir.), *Le Théâtre et la mort*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1977), « La troupe, paradoxe d'une alchimie », in Christine Page (dir.), *La notion de troupe au 20^e^ siècle ; Chantier pour une recherche*, p. 18.

le règlement de la troupe, appelée Fraternal Compagnia. C'est une association d'individus qui forment une société afin de mutualiser les profits, dans le cadre d'activités professionnelles et lucratives. Ces actes notariés datent la naissance de la *commedia dell'arte* et le début du théâtre professionnel, et marquent la rupture avec la logique précédente, selon Isabelle Barbéris et Martial Poirson :

> Alors que l'Antiquité se caractérise par l'emprise de la Cité-État sur l'administration civique et citoyenne des spectacles, le Moyen Âge tardif est marqué par la professionnalisation et la protection corporatiste des métiers et activité théâtrale.[4]

Cependant, pour Amos Fergombé : « C'est surtout avec la constitution de la troupe de Molière, comme troupe auréolée par le roi en 1665, que s'esquisse [...] une autre conception de la troupe […] liée au pouvoir du Prince ».[5] Cette troupe est à l'origine de ce que l'on appelle aujourd'hui un fonctionnement en économie mixte « partagé entre mécénat public issu du colbertisme, patronage privé et entrepreneuriat naissant ».[6] Cet ensemble a de plus la particularité de se consolider par les liens de parenté tels « Les Béjart de la troupe de Molière ». Ainsi, quel que soit le talent de l'individu, la « cohésion sociale familiale contribue à l'indispensable cohésion professionnelle ».[7] Il n'en reste pas moins qu'aux yeux d'Amos Fergombé cet « ensemble » reste fragile parce qu'il

> résiste rarement au départ du fondateur, comme si ce dernier emportait avec lui le creuset dans lequel s'opérait la fusion, toute l'alchimie du groupe. On peut rappeler ici les tensions survenues après la mort de Brecht dans la gestion de l'héritage artistique de l'œuvre du fondateur du Berliner Ensemble.[8]

C'est sans doute la Schaubühne à Berlin, fondée en 1970 par Peter Stein autour d'un «projet accompli ensemble », qui marque l'histoire du théâtre européen de ces trente dernières années, parce qu'elle initie une formule de cogestion pouvant assurer la pérennité du groupe. Elle suppose

> que chaque acteur, chaque membre du groupe apprenne tous les aspects de notre métier, y compris ses dimensions administratives, économiques et financières. C'est comme ça que nous avons pu créer un théâtre autodéterminé, à travers cet apprentissage que nous avons voulu.[9]

Si la production de biens artistiques relève, de manière générale, d'une activité collective à laquelle collabore une diversité d'agents sociaux, « même si, dans certains champs, l'activité proprement artistique peut être une phase largement solitaire »[10] (telle est, par exemple, la situation de l'écrivain travaillant « seul sur son manuscrit, quitte à en discuter avec des proches, son agent »[11]), comme le

4 Isabelle Barbéris et Martial Poirson, *L'économie du spectacle vivant*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 2013, p. 17.
5 Amos Fergombé, « La troupe, paradoxe d'une alchimie », art. cit., p. 19.
6 Isabelle Barbéris et Martial Poirson, *op. cit*., p. 17.
7 Amos Fergombé cite Jacques Scherer, « Stratégie théâtrale de Molière », in Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 187.
8 Amos Fergombé, « La troupe, paradoxe d'une alchimie », art. cit., p. 19.
9 Amos Fergombé cite Peter Stein dans un entretien avec Georges Banu, (« Essayer encore, échouer toujours », Bruxelles, Ici-bas/Théâtre, 1999), art. cit., p. 19.
10 Serge Proust, « Idéal de la troupe et expériences de la compagnie », in Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, *op. cit*., p. 31.
11 *Ibid*.

souligne Serge Proust, *a contrario*, « dans le cas du théâtre, l'activité est plus immédiatement « collective »[12] puisqu'elle associe le travail des artistes, des techniciens et des administratifs.

Une autre question propre à la troupe, est celle de son chef ; c'est une question qui, selon Christiane Page, « n'a jamais été abordée de front ».[13] Qu'est-ce qu'un chef de troupe ? Il en existe plusieurs figures, mais celle du metteur en scène est la plus récurrente ; certains chefs illustres ont été à la fois auteur, directeur d'acteurs et régisseur. De ce fait, la responsabilité du chef est artistique, administrative, économique et politique. Georges Gagneré observe que la plupart des aventures qui ont marqué l'histoire du théâtre auraient été le fait de « troupes » menées par des artistes de génie, tels Molière et Shakespeare, de même que chaque crise du théâtre – et il en relève de nombreuses – s'expliquerait communément par une crise des « troupes ».[14]

Les communautés artistiques : un engagement idéologique et esthétique

Leopold Soulerjitski, Jacques Copeau, Judith Malina / Julien Beck et Ariane Mnouchkine sont des figures théâtrales qui portent les utopies artistiques et politiques d'hier et d'aujourd'hui. Il est aussi nécessaire de rappeler l'impact d' « agit-prop », collectif né dans l'élan révolutionnaire russe, sans pour autant qu'il y ait vie communautaire ; théâtre de situation, ses modes d'action inspirent encore les collectifs du présent. Par ailleurs, mues par des idées de partage, certaines troupes itinérantes se sont engagées dans l'entreprise de la démocratisation et la décentralisation de la culture.

1 Les studios russes

Le théâtre russe, qui avait participé tout au long du XIX^{e} siècle aux recherches scéniques et à la réflexion esthétique grâce à des artistes remarquables – Stanislavski, Meyerhold, Tairov et Evreinov – n'était connu que des milieux privilégiés ; l'écrasante majorité du peuple russe les ignorait malgré les efforts du Théâtre d'Art[15] et le goût de cette population pour le genre dramatique. Leopold Soulerjitski, bien que proche de Tchekhov et de Gorki, et compagnon de route des metteurs en scène de sa génération, ne cherche pas à être un artiste créateur, mais, d'après

12 *Ibid*.
13 Christiane Page (dir.), « Une troupe un chef : la troupe comme un seul homme ? », in *La notion de troupe au 20^{e} siècle ; Chantier pour une recherche*, *op. cit*., p. 28.
14 Georges Gagneré, *Permanence artistique et pratique théâtrale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, p. 9.
15 Le Théâtre d'Art est fondé en 1897 par Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko.

Katarzyna Osinska, davantage « un pédagogue avant tout, un éducateur pour les jeunes, un assistant à la mise en scène ou un soutien et conseiller pour les jeunes acteurs ou metteurs en scène ».[16] Directeur du premier Studio du Théâtre d'Art, son influence est remarquable dans le courant des studios ; avec Tolstoï, il partage les convictions selon lesquelles l'homme doit se perfectionner moralement, et cette entreprise passe par un contact direct avec la nature et le travail physique de la terre. Katarzyna Osinska rappelle que

> dans sa vie personnelle comme dans ses activités au premier Studio du Théâtre d'Art, Soulerjitski s'efforça de réaliser cette idée : ne pas faire de distinction entre le travail artistique et non artistique (les comédiens pouvaient exercer un travail physique). Les voyages à la campagne servirent ce but.[17]

Comme Tolstoï, il refuse de séparer la beauté de l'éthique et considère que l'art a pour but essentiel d'unir les gens. Il s'inspire des Doukhobors[18] – communautés chrétiennes d'origine russe – pour concevoir les rapports entre les membres d'une société qui se veut fondée sur des principes de justice. Ses conceptions se rapprochent aussi du *mir* paysan dont il faut se rappeler l'origine : dans la Russie impériale, la grande majorité des paysans détenaient leurs terres en propriétés collectives *via* un *mir* qui fonctionnait comme une coopérative, en gérant la répartition des parcelles entre les familles selon la taille de celles-ci, et les impôts de manière collective. Il pouvait avoir des serfs à son service, qui travaillaient et vivaient à côté des paysans, sans grande différenciation en dehors de leurs liens moraux et financiers avec leurs propriétaires. Cette communauté paysanne apparaît comme un modèle pour Soulerjitski et, dans la mesure où le théâtre est dans son essence un organisme collectif, il souhaite en faire le lieu de réalisation de cette utopie :

> Mon but est la création d'une communauté théâtrale, gérée par tous ses membres, animée par les objectifs élevés d'un théâtre temple, une communauté disposant de sa terre à Evatoria, fondée sur un travail commun, sur le partage des bénéfices, et qui pourrait, l'été, se reposer en liberté sur une terre choisie et exploitée par le groupe.[19]

A ses yeux, l'ensemble du personnel du Studio – acteurs, metteurs en scène, personnel technique – constituait un collectif dont le sens moral primait sur les préoccupations esthétiques.

La Russie, au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles, est le lieu de bouleversements intellectuels, artistiques et historiques si forts qu'ils provoquent une onde de choc envahissant d'abord l'Europe, pour s'étendre à tous les pays de culture occidentale.

16 Katarzyna Osinska, « Leopold Soulerjitski et l'utopie des studios russes », in Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Créer, ensemble*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2013, p. 244.
17 *Ibid*., p. 248.
18 D'origine religieuse, les Doukhobors rejettent tous les rituels ecclésiastiques et sont persuadés que nul n'a besoin d'intermédiaire entre Dieu et les hommes. Ils sont d'ardents pacifistes et rejettent le gouvernement des hommes.
19 Katarzyna Osinska, cite Leopold Soulerjitski, « Leopold Soulerjitski et l'utopie des studios russes », *op. cit.*, p. 251.

2 L'émergence de la conscience collective par la pratique théâtrale

Ce virage se produit au moment où le théâtre trouve une dimension fédératrice et pédagogique. Ainsi la révolution industrielle russe voit-elle naître de nombreuses troupes amatrices au sein des entreprises ; la pratique théâtrale apparaît comme un ciment social, un moyen de se cultiver et de s'épanouir ensemble. La direction en est assurée collectivement et l'objectif commun est de tendre vers un jeu idéal, aussi proche que possible de celui des professionnels.

Cette pratique amateur connaît un essor considérable et donne naissance en URSS à l'« agit-prop », à « la propagande collectiviste » en Allemagne puis, dans une moindre mesure, au groupe « Octobre » de 1932 à 1937 en France. Les comédiens, semi-professionnels pour la plupart, assurent une direction collégiale et s'efforcent de sensibiliser le public à la situation politique ou sociale, dans des spectacles qui tiennent de l'intervention de rue, du tract et qui, souvent, ont lieu lors de fêtes populaires ou de rassemblements politiques.

Après la Révolution bolchevique de 1917, le parti communiste va considérer le théâtre comme un instrument de pénétration culturelle et politique ; malgré des moyens dérisoires, il organise dès l'hiver 1918-1919 des brigades théâtrales qui sillonnent les campagnes. Le VIII^{e} Congrès du Parti (mars 1919) officialise la propagande politique et culturelle à travers le territoire ; naît alors l'expression « théâtre d'agit-prop ». Elle correspond à la définition donnée par Lénine de l'agitation-propagande, et établit donc explicitement le théâtre comme un moyen parmi d'autres de propagande politique et, plus exactement, de propagande révolutionnaire. Le XII^{e} Congrès du Parti (avril 1923) développe le principe d'un théâtre de propagande qui induit des spécificités esthétiques, telle l' « agitki », une pièce d'« agitation » courte, centrée sur un problème particulier, et de ce fait, polémique et marquante, destinée à un public de masse ; la « propagande » se présente aussi sous des formes plus longues, construites de façon à éduquer un spectateur choisi. La très forte parenté idéologique entre ces deux expressions amène à l'adoption en 1920, de la terminologie et de la création de la Section d'Agit-Prop. L'Agit-Prop et le théâtre d'« agit-prop » induisent des relations privilégiées entre artistes professionnels ou semi-professionnels et ouvriers militants, sur la base d'une proximité idéologique, voire d'une identité d'appartenance partisane. Benoît Denis rappelle le fonctionnement de ce théâtre : « selon un principe d'urgence et d'immédiateté : le plus souvent les pièces réagissent à une question d'actualité ; elles sont écrites et répétées quelques jours ».[20]

20 Benoît Denis, *Littérature et engagements de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Essais », chapitre « Le théâtre », paragraphe 1, [consultation partielle en ligne sur https://books.google.fr/].

Il cite, comme innovation formelle, la technique du « chœur parlé » destinée à présenter les masses sur la scène. Ce théâtre s'adresse à un public ouvrier et populaire et, pour ce faire, il est joué à la sortie des usines ou dans les *meetings* politiques.

Parmi les dramaturges et hommes de théâtre d'avant-garde qui se sont investis pour Agit-Prop, on peut nommer Arvatov, Brik, Eisenstein, Maïakovski, Meyerhold et Tretiakov. L'esthétique de ce théâtre se construit sur la destruction du drame et de ses éléments constitutifs – fable et personnages – et met à nu une technique théâtrale non dissimulée. Pour Denis Bablet, l'agit-prop peut être parfois jugée comme étant infra-théâtrale, parfois au contraire hyper-théâtrale,

> elle allie la recherche de la précision (du fait, et même du détail) à celle du grossissement, lequel passe par le raccourci ou par la redondance. Au total, elle opère comme une loupe, qui projette d'un seul coup à la surface les structures cachées, et non comme un miroir se contentant de refléter les apparences extérieures.[21]

Elle annonce le réalisme brechtien de l'indiscrétion qui « met à jour les grandes forces collectives traditionnellement occultées par la psychologie, par les nuances moirées de la vie individuelle ».[22] Le primat du politique sur l'esthétique est une des caractéristiques de l'agit-prop, et de ce fait, ce théâtre revendique une adaptation permanente aux circonstances. On le considère comme un théâtre de situation et d'improvisation ; d'après Denis Bablet, « Rien ne le définit mieux que l'exigence de variabilité, de mobilité, d'élasticité, qui garantit le contact dialectique avec les événement sociaux ».[23] Le spectacle est orchestré par la troupe de son point de départ, la recherche du sujet, jusqu'à la formulation définitive du texte par un « écrivain spécialiste » ; les chants sont aussi travaillés collectivement et interprétés non pas par un individu mais par l'ensemble. C'est la prise du pouvoir par les Révolutionnaires, rendant obligatoire la production de spectacles avec une qualité théâtrale semi-professionnelle, qui signe la disparition progressive de ce genre théâtral.

Simultanément à l'émergence de l'agit-prop, naît aussi un théâtre spécifiquement ouvrier, incarné par les troupes du Proletkult[24] ; il s'est d'emblée défini comme un organisme indépendant à l'égard du gouvernement provisoire puis des soviets jusqu'en 1920. Une autre branche du théâtre d'agitation oscillant entre un statut amateur et professionnel, le TRAM, théâtre de jeunesse ouvrière, apparaît aux alentours de 1925.

Ce théâtre militant a joué un rôle prépondérant dans divers pays européens, mais a eu aussi des répercussions aux USA, au Brésil et au Chili. L'Allemagne est rapidement concernée puisque,

21 Denis Bablet (dir.), « Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932 », in Tome 2 : *L'URSS, Écrits théoriques, pièces*, Paris, La Cité, coll. « Théâtre des années vingt », 1977, p. 21.
22 *Ibid*., p. 21.
23 *Ibid*., p. 22.
24 Proletkult est une institution artistique soviétique expérimentale née en conjonction avec la Révolution russe de 1917.

dès 1919, se fonde « La ligue pour la culture révolutionnaire » et que, en 1920, Erwin Piscator crée le Théâtre Prolétarien, constitué d'amateurs militants, ouvriers et chômeurs. Il sera le modèle de plusieurs troupes organisées par le KPD[25] à partir de 1925, dont le but est d'instruire le public sur la situation sociopolitique du pays et de l'amener à une prise de conscience de sa condition d'exploité, pour ensuite l'inciter à réagir. Les troupes de l'agit-prop et du théâtre ouvrier disparaissent à l'arrivée d'Hitler au pouvoir. En France, le groupe Octobre est actif de 1932 à 1936, et certains de ses acteurs deviendront des artistes importants comme Jacques Prévert, Roger Blin, Yves Allégret, Jean-Louis Barrault et Mouloudji. La Seconde Guerre Mondiale et surtout l'Occupation vont soumettre la création artistique à la censure allemande ; elle est aussi mise à mal par la presse spécialisée française aux mains des collaborationnistes. Outre ce contrôle absolu, les Allemands instaurent un théâtre de propagande, avec des pièces antisémites. Malgré le Front national du théâtre, réseau conçu dans l'esprit du Comité national des écrivains qui a organisé la résistance au sein d'une activité culturelle et tenté d'agir par les moyens de cette activité, personne n'osera monter une pièce « résistante ». Le théâtre de Jean-Paul Sartre constitue sans doute le seul exemple de résistance par l'expression dramatique ; ce contexte apparaît donc peu favorable à l'existence de communautés artistiques, tout du moins dans la France occupée. Il faudra attendre les années soixante pour voir un prolongement de l'agit-prop avec le « Théâtre d'intervention » pratiqué par Armand Gatti et le « Théâtre de l'opprimé » d'Augusto Boal.

3 Le socialisme utopique et le théâtre engagé

Au XIX^e^ siècle, plutôt qu'une révolution politique, le socialisme utopique prône une mise en œuvre pratique immédiate de sociétés socialistes à petite échelle – les communautés – à partir d'initiatives citoyennes ; une contre-société socialiste peut ainsi se créer au sein même du système capitaliste. Parmi les théoriciens et praticiens utopistes qui ont popularisé les idées de communauté et de démocratie, on peut citer Charles Fourier, auteur d'une doctrine sociale basée sur un constat : alors que Dieu a créé un univers harmonieux, les sociétés humaines offrent l'image de la désorganisation. La solution fouriériste repose sur la réhabilitation des passions et sur la constitution d'un modèle de société harmonieuse qu'il appelle le phalanstère ; c'est une association en vue de la production, de la distribution et de la consommation des biens nécessaires, fondée sur les travaux agricoles. De son point de vue, si on rendait le travail agréable – par la qualité du cadre et par l'ambiance des tâches faites en commun – on effacerait la distinction entre activités utiles et de

25 KPD est l'acronyme de Kommunistische Partei Deutschlands ; il signifie Parti Communiste d'Allemagne.

loisirs. Il préconise la rotation des activités pour éviter une spécialisation du travail à l'origine des classes sociales ; il dénonce les intermédiaires entre producteurs et consommateurs et bannit le commerce responsable de la misère. Partisan d'une société festive, il recommande le partage des repas et la liberté sexuelle, mais dans la reconnaissance de l'égalité homme/femme. Sa pensée a inspiré, outre quelques disciples à la recherche de sociétés parfaites, le mouvement mutualiste et coopératif. Ce sens de la collectivité et du partage va essaimer dans d'autres secteurs d'activité. Ainsi, dès 1831, des menuisiers élaborent un « contrat d'association de travailleurs » et la première association ouvrière de production est fondée en 1834 par des bijoutiers. Parallèlement, dans le domaine du théâtre, Marie-Christine Autant-Mathieu observe une apparition en grand nombre de communautés artistiques vouant un culte à la nature, à la campagne, aux paysans et à l'acte collectif dans l'art. Elle cite Odette Aslan pour qui :

> Malgré des divergences manifestes, tous ces groupes procèdent de deux mêmes exigences : trouver un nouveau mode d'expression de l'acteur et les critères de formation correspondants, faire de l'éthique une référence prioritaire.[26]

Sur le modèle du monastère, de la secte ou du phalanstère, la vie peut être totalement commune, isolée du monde extérieur, et l'on observe parfois l'effacement de la visée esthétique face au plaisir de se rencontrer et de créer ensemble :

> Le résultat importe moins que le processus car c'est dans la germination que le groupe s'éprouve. Dans ces creusets où ils se forgent une vie dans l'art, les membres des communautés travaillent sur eux-mêmes grâce à la présence et à la connaissance des autres.[27]

Ainsi, au-delà de simples lieux d'expérimentation tendant vers la rénovation du théâtre, ces communautés artistiques expérimentent le vivre ensemble. Elles marquent souvent leur identité par la marginalisation – des lieux d'implantation et des modes de vie – et par le refus de la société industrielle et de ses valeurs, cherchant à renouer avec celles de la terre. Elles tentent de mettre en relation la recherche artistique et l'épanouissement des individus dans et par le groupe, dans une dimension utopique, liée à un courant politique ou philosophique.

S'il semble impensable de référencer de façon exhaustive toutes les formes de vie en collectivité autour de l'objet artistique, la sélection qui est faite ici peut paraître peu fournie et arbitraire. Elle est dictée par la volonté de trouver un fil conducteur à travers les XIX^{e}, XX^{e} et XXI^{e} siècles pour illustrer la permanence d'un désir de vivre ensemble poursuivant deux buts : œuvrer pour l'art et changer la société.

---

26 Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), cite Odette Aslan, (*L'acteur au XX^{e} siècle, Éthique et technique*, Montpellier, L'Entretemps, 2005, p. 310), « Œuvres communes », in *Créer, ensemble*, *op. cit.*, p. 17.

27 *Ibid*., p. 20.

A l'aube du XX^e siècle se développe en France le mouvement du théâtre populaire envisagé par Romain Rolland,[28] certaines de ses expérimentations se faisant dans le cadre de communautés artistiques. Ce sont en effet des initiatives d'artistes, troupes privées, quasiment autofinancées et vivant dans une extrême précarité financière – conforme à la règle tacite de « l'ascétisme volontaire »[29] – qui ont inspiré le service public théâtral. L'expérience communautaire de Jacques Copeau s'inscrit dans cette démarche.

Le collectif au service de la décentralisation : la communauté artistique de Jacques Copeau

Jacques Copeau fonde le Théâtre du Vieux Colombier en 1913, puis part pour la Bourgogne avec ses élèves de l'École du Vieux Colombier, regroupés alors sous le nom de Copiaus. Il entreprend ainsi la première expérience de décentralisation dramatique en même temps qu'il mène une expérience de communauté théâtrale. Dans l'isolement et l'homogénéité de ce groupe vivant et travaillant ensemble, il s'engage dans des recherches sur la mise en scène et le jeu du comédien, et essaie de les mettre en relation avec la formation de l'individu. Selon Guy Freixe, la découverte essentielle de l'école est le travail du masque et du chœur :

> Le chœur masqué sera pour Copeau la forme théâtrale permettant de concrétiser ce corps collectif, de donner vie à l'ensemble – la troupe justement – dans lequel chacun s'efface mais pour retrouver un degré plus haut de conscience, comme relié à plus grand que soi.[30]

Le masque et le chœur sont, certes des choix esthétiques, mais aussi hautement symboliques de l'effacement de l'individu au profit du groupe. Le Vieux Colombier et les Copiaus figurent ainsi au premier plan des expériences qui nourrissent le mythe de la troupe. On leur doit aussi un renouvellement des pratiques artistiques et tout particulièrement l'improvisation empruntée à la *Commedia dell'arte*. Tournant le dos à l'analyse psychologique, Copeau oriente ses recherches vers un jeu allant, selon Guy Freixe, « au-delà de l'individualité de l'artiste […]. L'acteur tend à se vider de lui-même, à devenir impersonnel, pour recevoir les phénomènes du vivant et les réfracter dans son jeu ».[31] De surcroît, « ce refus d'un jeu psychologique au profit d'un jeu masqué, accordé à une dimension chorale, prend la forme d'une résistance à l'individualisme de notre temps ».[32] Passionné

28 Voir « L'éducation populaire et la démocratisation culturelle portées par les intellectuels », annexe n°1.
29 Cyprien Tasset, Thomas Amossé et Mathieu Grégoire, « Libres ou prolétarisés ? Les travailleurs intellectuels précaires en Île-de-France », site Centre d'études de l'emploi, http://www.cee-recherche.fr/publications/rapport-de-recherche/libres-ou-proletarises-les-travailleurs-intellectuels-precaires-en-ile-de-france, 03/2013.
30 Guy Freixe, « Jacques Copeau et les Copiaus », in *Créer, ensemble*, *op. cit.*, p. 265.
31 Guy Freixe, *La Filiation, Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, Lavérune, L'Entretemps, 2014, p. 19.
32 *Ibid*., p. 21.

par le cirque, il lui emprunte son aire de jeu – la piste – « un espace désencombré, où tout doit partir du corps de l'acteur »[33] qui relie ainsi « le théâtre aux nobles traditions : le cercle de terre battue de la tragédie grecque, le tréteau de la *Commedia dell'arte*, le *hourd* des mystères du Moyen-Âge, le vide splendide du théâtre nô ».[34]

Si, à l'origine, aucune considération du public n'intervient dans la décision de s'installer en Bourgogne, peu à peu cependant, Jacques Copeau semble découvrir un rapport particulier à celui-ci, qui contribue à expliquer son attachement progressif à la notion de théâtre populaire. En choisissant « l'école de l'improvisation » plutôt que « l'école de l'interprétation », il ouvre sur un nouveau type de comédie dans laquelle « l'acteur est confronté avant tout au présent et à l'instant partagé avec le partenaire et le public ».[35] A travers cette expérience bourguignonne, Jacques Copeau teste en effet un répertoire prenant davantage en compte les préoccupations régionales et, de ce fait, qui diffère de celui du Théâtre du Vieux-Colombier. Ainsi, en 1925, la troupe compose un spectacle collectif intitulé *Célébration de la Vigne et du Vin*, sur commande de la municipalité de Nuits-Saint-Georges qui souhaite rehausser l'éclat de la grande fête annuelle des vendanges. Il sera suivi en 1926 par *L'Illusion*, mêlant *La Célestine* de Fernando de Rojas et *L'Illusion comique* de Corneille. Pour Jacques Copeau, son œuvre, apparentée à la C*ommedia dell'arte*, représente « La Comédie nouvelle » et, selon lui, la forme même du théâtre populaire. Il en définit ensuite sa conception dans un ouvrage intitulé *Le Théâtre populaire.* En prenant comme référence son expérience en Bourgogne, il explique avoir en premier lieu répondu aux attentes des spectateurs : ceux-ci aimaient retrouver des « thèmes lyriques » émanant du « fond des âges et du fond de l'âme populaire, pour être simplement recueillis et transcrits par un poète».[36]Il conçoit ainsi un nouveau répertoire inspiré « de l'histoire, du folklore, du calendrier », et qui prend la forme de vastes « célébrations dramatiques ».[37] Marion Denizot souligne l'originalité de sa conception du théâtre populaire :

> Cette quête des origines et des racines (confortée par les références récurrentes de Jacques Copeau au théâtre antique et au théâtre médiéval), cet intérêt pour les coutumes locales, cet attachement aux traditions, y compris dans la rénovation, constituent des éléments permettant d'explorer un héritage insuffisamment pris en compte dans l'histoire du théâtre populaire.[38]

Jacques Copeau est un homme de théâtre engagé ; il se met au service d'une conception élevée de l'art qui demande un investissement total, comme on entre en religion. A la fois vis-à-vis de lui

33 *Ibid*., p. 36.
34 *Ibid*.
35 *Ibid*., p. 31.
36 Jacques Copeau, *Le Théâtre populaire*, Paris, P.U.F., 1941, p. 52.
37 *Ibid*., p. 43.
38 Marion Denizot, « Retour sur l'histoire du théâtre populaire : une " démocratisation culturelle " pensée à l'aune de la nation (XIX^e^-XX^e^ siècles) », in *La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine*, site Politiques de la culture, http://chmcc.hypotheses.org/188, 2012-2014.

même et des autres, il exige une rigueur intellectuelle et la soumission à des exercices ressemblant fortement à des rituels religieux ; la pratique de l'art relève ici de l'ascèse, et d'ailleurs ses écrits sont empreints d'une terminologie mystique. En s'inspirant des cultures locales et de l'histoire du théâtre, il se donne pour objet de régénérer la société. Toutefois, la forme créative qui en résulte se caractérise par une gestation lente et difficile qui ne résiste pas à la nécessité de faire vivre matériellement une troupe. Aussi, en 1924, l'expérience s'arrête brutalement.

Il convient de noter que l'on ne peut considérer l'expérience bourguignonne comme un échec. D'une part, l'exigence artistique qui en émane, influencera d'autres troupes et metteurs en scène – La Compagnie des Quinze, Léon Chancerel et les Comédiens-Routiers, la compagnie Grenier-Hussenot, Jean Dasté et Jacques Lecoq –, leur pédagogie étant essentiellement l'héritière des expérimentations menées dans l'école-laboratoire des Copiaus. D'autre part, son installation en dehors de Paris, même si elle fut brève, doit être estimée comme une étape dans l'entreprise de décentralisation ; celle-ci est un nouvel acte majeur, qui marquera de façon significative l'histoire des troupes. Cette démarche, reprise entre autres par le Cartel, remet le public au cœur de la réflexion théâtrale. Charles Dullin, notamment, s'emploie, dans l'optique du Front Populaire, à développer un programme d'action pour la diffusion du théâtre. Ainsi, plusieurs troupes sillonnent la France pour assurer des représentations en province et toucher un public plus large.

L'existence du collectif redevient une valeur première de ces ensembles qui connaissent, à l'image de Comédiens routiers de Chancerel, le même parcours : lorsqu'ils trouvent un terrain favorable – un lieu et un public semblant prêts à les accueillir – ils s'y fixent et fondent un théâtre. En 1947, Jean Vilar participe à la décentralisation en se donnant comme objectif d'ouvrir le théâtre à l'ensemble des classes sociales ; pour ce faire, il crée la « Semaine d'Art » en Avignon, qui deviendra, un an plus tard, le Festival d'Avignon.

Cependant, ce théâtre s'institutionnalise et les troupes permanentes s'essoufflent. A contre courant, émerge un théâtre subversif qui affirme son indépendance à l'égard des engagements de ses prédécesseurs en matière de mission sociale, et qui se démarque clairement de la forme convenue du spectacle traditionnel.

Les luttes sociales des années soixante dans la dynamique communautaire, le geste et le propos théâtral

Un mouvement de contestation hétéroclite dénonce la société de consommation considérée comme un monde de l'insignifiance, du conformisme et de l'asservissement de l'individu ; il remet aussi en question la guerre du Vietnam, la ségrégation raciale ou encore l'ordre social. Des intellectuels influencent fortement ce mouvement où les étudiants sont très engagés. Les formes d'action varient : manifestations et grèves générales (mai 68 en France), actions violentes ou vastes rassemblements comme à Woodstock en 1969. De ces contestations naît une contre-culture. Aux États-Unis puis en Europe, le mouvement hippie prône le rejet des conventions sociales, la non-violence et le retour à la nature. Il est mené par des jeunes issus des classes sociales favorisées et héritiers de la *beat generation*, qui déjà s'élevait contre le système et la société de consommation américaine des années cinquante. *Sur la route,* de Jack Kerouac, devient le livre culte de toute une génération en rupture avec l'idéologie capitaliste dominante.

Du mouvement hippie au Living Theatre

Le mouvement hippie est considéré par l'historien de l'anarchisme, Ronald Creagh, comme la dernière résurgence spectaculaire du socialisme utopique ; cette filiation est, du reste, revendiquée par certains d'entre eux comme les *Diggers* de San Francisco dont le nom est une référence à un collectif de squatteurs du XVII^{e} siècle. Pour les hippies, la révolution de la vie privée passe avant la lutte pour une réforme de la société, ce qui s'exprime dans le mot d'ordre : « do your own thing and never mind what everyone else think ».[39]

Les adeptes du « *flower power* » se retrouvent autour de quelques références communes. Fascinés par l'Orient, supposé porteur de sagesse et de vraie spiritualité, des milliers de jeunes se rendent en Inde ou au Népal. Ils vivent en communauté, souvent dirigées par un mentor ou un gourou, et s'adonnent à la méditation et à l'usage de drogues. Ils opposent l'expérience spirituelle – les philosophies ou religions orientales (bouddhisme, zen, mantra, yoga) – au matérialisme ambiant. Le mouvement hippie, bien que peu structuré, porte en lui les germes d'un bouleversement des modes de vie et de pensée, comme l'autogestion, l'écologie et le rejet des religions traditionnelles. On met à son crédit l'émergence de communautés écologiques et la résurgence des coopératives. Ainsi, le collectif « Don't make a wave », qui est devenu ensuite Greenpeace, a été fondé par des

39 *Time magazine*, « "The Hippies". Faites ce que vous voulez faire et ne vous préoccupez pas de ce que les autres pensent », http://content.time.com/time/covers/0,16641,19670707,00.html, 07/07/1967.

hippies à Vancouver en 1971, et les écovillages peuvent être vus comme l'aboutissement de certaines de leurs propositions.

Après la Seconde Guerre mondiale, le théâtre américain est avant tout, voire exclusivement, commercial et de divertissement. Face à ce modèle hégémonique et simultanément aux mouvements contestataires, plusieurs troupes ou compagnies souhaitent proposer un autre projet théâtral qui valorise davantage la recherche et l'expérimentation à travers un ancrage politique et social. Ainsi, en 1947, Julian Beck – artiste peintre, proche de l'abstraction expressionniste – et Judith Malina – metteure en scène, ancienne étudiante de la New School Dramatics Workshop d'Erwin Piscator – créent le Living Theatre à New York. Ils s'inscrivent dans le mouvement du Off-Broadway[40] qui regroupe plusieurs petits théâtres tournés vers un théâtre d'Art. A ses débuts, le Living Theatre pratique un théâtre de textes, montant des œuvres de dramaturges et poètes aussi bien américains (Gertrude Stein, Paul Goodman, Allen Ginsberg) qu'européens (Brecht, Lorca, Pirandello). Dans un deuxième temps, la troupe délaisse le texte au profit de l'improvisation, mettant au centre le travail de l'acteur et un engagement corporel fort, inspirés des théories d'Artaud et de son *Théâtre de la Cruauté.* Il redéfinit aussi la place du spectateur, non plus simple regardant, mais actant de la représentation, participant par sa parole et sa présence sur scène à la création du spectacle aux côtés des comédiens ; c'est une manière de rendre au public sa liberté par le choix qui lui est proposé d'agir ou de regarder. Ainsi se crée une communion entre les comédiens et le public, la scène et la salle, le spectacle se construisant avec le spectateur et non plus pour le spectateur.

Ce renouvellement théâtral est indissociable d'un engagement politique qui s'accentue au début des années soixante. En effet, la révolution esthétique va de pair avec une radicalisation politique et, sur le terrain de la contestation, ses armes sont la performance et le *happening*. Les spectacles du Living Theater sont porteurs des idées anarchistes et pacifistes de la jeunesse américaine qui s'insurge contre la société et la guerre du Vietnam. La troupe participe activement à la vie politique en organisant des *sit-in* pour la paix ou en installant le *happening* au cœur de la cité. Ainsi, ces pratiques révolutionnaires sont un instrument radical au service de la liberté de l'art comme de la société. Ce théâtre d'émancipation prône l'égalité d'abord au sein de la troupe pour l'étendre ensuite au public par l'abolition de sa contribution financière, remplacée par une collecte. Le Living revendique avant tout le collectif comme puissance de création artistique et comme vie communautaire, ce qui conduit Julian Beck à déclarer : « Je ne choisis pas de travailler dans le

40 Off-Broadway est un mouvement théâtral qui s'inscrit contre le théâtre commercial et de divertissement symbolisé par l'avenue new-yorkaise où se trouvent les grands théâtres.

théâtre mais dans le monde. Le Living Theatre est devenu ma vie, le théâtre vivant ».[41] A l'évidence pour lui, l'imbrication est totale entre l'exercice du théâtre, sa vie, son engagement politique et idéologique :

> La création collective. Concept d'une compagnie théâtrale, d'un groupe de travail, comme commune anarchiste. Théâtre libre. Donc improvisation : création sur le tas. Compagnie de théâtre itinérante comme unité de programmation, un chemin de vie en marge, en dehors du centre rigide. Théâtre de l'anti-violence, Le théâtre, porte-parole de l'anarchie, de la révolution non violente, pour la révolution.[42]

Le metteur en scène croit en la vertu de la création collective pour changer le monde : créer ensemble passe nécessairement par la connaissance de l'autre qui renvoie à celle de soi. Se changer soi-même pour changer le monde : les acteurs de la troupe tentent d'y parvenir aussi par la méditation, pour tendre vers le pacifisme de Gandhi en transformant la violence en concorde. Cette démarche est ainsi analysée par Stéphanette Vendeville :

> Dans le microcosme que constitue une communauté, l'ego n'est pas destructeur, il se transforme en s'épanouissant dans l'ensemble. […] Un ensemble, au sens brechtien du terme, qui a puisé sa force dans la complicité des rires, dans les bienfaits du partage, dans la solidarité inexpugnable lors des grands et des petits malheurs de l'œuvre inachevée.[43]

Le Living Theatre canalise les rêves de communauté artistique de ceux qui veulent contribuer, par leur art, à une vie idéale. En revendiquant l'utilisation extrême du corps comme instrument de puissance poétique et politique de l'œuvre théâtrale, Beck et Malina contribuent aux bouleversements formels et contestataires des années soixante. De plus, le concept de groupe domine alors le théâtre, les acteurs ne formant plus des compagnies mais des collectifs, des coopératives d'artistes. L'acteur s'arroge ainsi un double rôle, à la fois professionnel – en tant que comédien sur scène – et social, en s'ancrant dans une vie communautaire au quotidien.

En 1968, *Paradise Now* est programmé au Festival d'Avignon. L'adhésion des spectateurs en a fait un événement politique, et le Living, par sa pratique de l'art, a secoué l'imaginaire social des jeunes Français, incarnant la génération de ceux qui veulent se libérer des conventions bourgeoises régissant le système. Il marque aussi le théâtre français à double titre : dans son esthétique quand il s'approprie la performance et un nouveau rapport avec le public, et dans son mode d'existence quand il conçoit une création collective et un esprit communautaire.

41 Stéphanette Vendeville cite Julian Beck, (*La vie du théâtre* (*The life of theatre : the Theatre or Relation of the Artiste to the Struggle of the People*), trad. Fanette et Albert Vander, Paris, Gallimard, 1972, p. 168), « La création collective au Living Theatre », in *Créer, ensemble*, *op. cit*., p. 407.

42 *Ibid*.

43 *Ibid.*, p. 418.

Le Théâtre du Soleil

1789 est créé par le Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes dans une mise en scène d'Ariane Mnouchkine le 25 décembre 1970. Ce spectacle est analysé ainsi par André Gintzburger qui souligne les emprunts au Living Theatre :

> Fresque historique retraçant effectivement les événements de l'année 1789, le spectacle a le mérite d'éclairer de façon aveuglante l'aspect bourgeois de la révolution, et de montrer comment le peuple n'en a tiré d'avantages que pour autant qu'il soit passé à l'action directe DANS LA RUE. Sous couvert de montage éducatif, c'est un authentique APPEL à la violence actuelle. En cela, c'est réellement un spectacle révolutionnaire. Dans certains cas il pourrait déboucher sur des événements contemporains. Car il se termine par l'appel de Babeuf qui préconisait la lutte des classes et faisait ressortir que LA GUERRE CIVILE N'EST PAS FRATRICIDE. LA GUERRE CIVILE EST LA SEULE À FAIRE CAR LES PARTIS EN PRÉSENCE SONT INCONCILIABLES.[44]

La prise de la Bastille est « racontée par les comédiens à voix basse s'enflant peu à peu, à de petits groupes de spectateurs », ceux-ci sont en effet sollicités :

> debout, foule en principe concernée par les harangues des tribuns, tandis que les voyeurs, moi entre autres, prennent place sur des gradins à l'extérieur du lieu de la représentation JAMAIS sollicités, JAMAIS agressés, tandis que ceux qui veulent jouer doivent périodiquement faire place à des mouvements de comédiens, ce qui ne veut pas dire qu'on leur demande de participer activement. [45]

Que ce soit dans le thème et dans l'affirmation d'un investissement politique fort, ou dans la manière de reconsidérer les rapports acteur/spectateur et spectateur/acte théâtral, on reconnaît les engagements de la troupe américaine. Est-ce pour autant un emprunt ou plutôt une vision commune du monde et une volonté de faire du théâtre autrement ? Par ailleurs, selon Guy Freixe, elle renoue aussi « avec les intuitions premières de Copeau, au niveau de sa conception du jeu de l'acteur et de la place essentielle de l'improvisation comme chemin vers une écriture collective singulière ».[46]

Le Théâtre du Soleil, né en 1964, est-il l'expression artistique et politique des choix de vie de sa fondatrice Ariane Mnouchkine ? La critique d'Antoine Vitez éclaire sur la façon dont son mode de fonctionnement est perçu : « une utopie humaniste » avec sa « tentative perpétuellement recommencée d'inventer un phalanstère, et pour cela de vivre déjà selon un mode de vie phalanstérien ».[47] Il est surtout considéré comme modèle de société autogérée, selon Jean-François Dusigne :

> Le partage des tâches pour entretenir « la maison », recevoir ses hôtes dans les meilleures conditions, le même salaire pour tous, quelle que soit la place, le rôle, l'ancienneté ou la situation personnelle de

44 André Gintzburger, « Comptes-rendus de spectacles de théâtre vus de 1970 à 1999 traduisant un lent désenchantement culturel et politique », blog *Une certaine histoire du th&eacute ; &…*, http://histoire-du-theatre.over-blog.org/article-5791824.html, 2007.

45 *Ibid.*

46 Guy Freixe, *op. cit*., p. 147.

47 Jean-François Dusigne cite Antoine Vitez, (entretien avec Danièle Sallenave de 1976, publié en avril 1976 dans *Digraphe* n°8, rapporté dans Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Gallimard, Paris, 1991, p. 201), « La démesure d'un royaume et la chaleur d'une maisonnée : La famille Soleil », in *Créer, ensemble*, *op. cit*., p. 325.

> chacun, restent des symboles forts. […] Ariane mise à part, l'anonymat reste de mise au Soleil afin que priment les vertus de modestie, d'humilité et d'abnégation.[48]

Elle n'est pas seule dans l'acte fondateur de la compagnie. Ils sont dix étudiants à créer une Société Coopérative Ouvrière de Production : le Théâtre du Soleil, à laquelle chacun verse une participation de 900 francs. Le choix du nom s'est imposé pour contrecarrer une mode de l'époque qui imposait l'usage de sigles (pour exemples, TNP, TEP), le soleil faisant référence aux « cinéastes de la lumière, de la générosité, du plaisir, tels Max Ophüls, Jean Renoir, Georges Cukor » [49] ; cette connaissance du septième art, elle la doit à son père producteur de cinéma d'origine russe, alors qu'elle partage sa passion du théâtre avec sa mère comédienne. Ainsi, portée par ces deux transmissions familiales, Ariane Mnouchkine conçoit des œuvres théâtrales où l'image et le mouvement sont prédominants.

Avant l'aventure du Théâtre du Soleil, elle s'adonne à la pratique du théâtre en Angleterre, dans un collège d'Oxford. De retour en France, elle s'inspire du modèle du théâtre universitaire anglais pour créer l'ATEP à la Sorbonne. En 1961, elle monte *Gengis Khan* d'Henry Bauchau qui, à travers ce personnage mythique et ses conquêtes, cherche à expliquer les conflits du XX^{e} siècle. Dans ce premier spectacle, Ariane Mnouchkine affirme son attrait pour l'Orient, à l'instar de la jeunesse de son époque ; par la suite ses créations s'inspireront du théâtre oriental du Kabuki, du Nô et du Bunraku. Elle les caractérisera comme « sophistiqués, poétiques, métaphorisés et musicaux ».[50] Par ailleurs, elle investit aussi la notion de théâtre populaire s'inscrivant dans la lignée de Vilar, Brecht ou Hegel, pour défendre l'évidence du rapport entre théâtre et société ; en choisissant des sujets universels amenant à réfléchir sur la condition humaine et sur des drames qui bouleversent ou ont bouleversé la planète, elle fait de l'acte théâtral un moyen d'éclairer l'histoire de notre temps. Elle réactualise l'intégrisme dans *Tartuffe* et la lâcheté politique dans *Tambours sur la Digue* et donne sa définition du spectacle populaire, « un spectacle beau, lisible, qui parle de quelque chose d'important et qui concerne les gens ».[51] De sa formation chez Lecoq, elle retient cette forme de jeu qui part du corps de l'acteur et donne selon Guy Freixe, « la priorité au mouvement, à la géométrie et à la pureté des lignes ».[52] Ce travail exigeant est mené au sein du Théâtre du Soleil qui devient à la fois une troupe permanente et une troupe-école ; ce statut se

48 *Ibid.*

49 Ariane Mnouchkine et Jean-Claude Penchenat, « L'aventure du Théâtre du Soleil », in *Preuves* n°7, Paris, Éditions Alfred Max, 1971 ; Marie-Louise Bablet et Denis Bablet, « Vers un théâtre autre », site du Théâtre du Soleil, http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/l-historique/vers-un-theatre-autre.

50 Béatrice Picon-Vallin cite Ariane Mnouchkine et Hubert Gignoux (*Histoire d'une famille théâtrale : Jacques Copeau, Léon Chancerel, les Comédiens-routiers, la décentralisation dramatique*, Vevey, L'Aire théâtrale,1984, p. 344), *Le Théâtre du Soleil, Les cinquante premières années*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 45.

51 Béatrice Picon-Vallin cite Ariane Mnouchkine (Extrait de *1789*, in *Théâtre et Histoire*, film documentaire de Nat Lilenstein, « Théâtre d'aujourd'hui », INA, 1971), *op. cit*., p. 43.

52 Guy Freixe, *op. cit*., p. 151.

concrétise en mai 68 quand la tournée étant interrompue, les comédiens volontaires se retrouvent aux Salines d'Arc-et Senans et s'engagent dans des exercices conciliant l'art des clowns et de la *Commedia dell'arte*, les chœurs antiques, les messagers et les récits. A l'issue de ce temps d'auto-formation, une représentation publique (préfigurant *L'Âge d'or*[53]) est donnée qui devient déterminante pour l'avenir de la troupe ; désormais elle aspire à « transformer l'exercice en création, et que les improvisations soient la matière même du prochain spectacle ».[54] Guy Freixe relève aussi que Le Théâtre du Soleil, jusque là rassemblé par pur idéalisme, commence à se radicaliser, la création collective répondant alors à son nouvel engagement :

> Cette recherche formelle d'un langage scénique nouveau, porté par l'art de l'acteur, est liée à la prise de conscience de la dimension politique du théâtre, qui fait que celui-ci a une fonction dans la société, qu'il est là pour raconter notre monde, participer à son changement, réveiller les consciences et prendre le réel à bras-le-corps.[55]

Cependant, l'idée du théâtre populaire, bien que portée par la décentralisation, n'a pas trouvé son public, ce que constate Ariane Mnouchkine : « Il ne viendra pas, quoi que nous fassions, dans une société comme la nôtre. Il faut arrêter de faire semblant ».[56] C'est un regard lucide mais sans rancœur qui lui donne l'énergie de revenir sans cesse vers les fondamentaux du théâtre pour les interroger et faire évoluer l'organisation même de la troupe et de la répartition des tâches. Dans la compagnie à ses débuts, alors que tous avaient le même âge, le travail, qu'il soit artistique, administratif, technique ou domestique était partagé et, symboliquement, elle affichait cet esprit communautaire par sa présence en début et fin de spectacle, et ceci, à chaque représentation. D'autres principes régissant le fonctionnement de la compagnie marquent les esprits, comme le maquillage en public et la soupe servie aux spectateurs. Aujourd'hui, la troupe compte des acteurs de trois ou quatre générations différentes : « L'âge décharge donc certains de tâches matérielles plus pénibles, crée des différences dans le travail physique, et la spécialisation s'est développée ».[57] L'essentiel reste l'égalité des salaires, même si, aux dires de Charles-Henri Bradier, codirecteur, cela pose question :

> C'est le moins mauvais des systèmes, c'est un fondement primordial qui garantit l'équilibre à l'intérieur de la troupe, un équilibre entre les générations et les dates d'arrivée des uns et des autres. L'égalité des salaires donne en effet une responsabilité particulière à ceux qui arrivent vis-à-vis de ceux qui sont là depuis longtemps.[58]

53 *L'Âge d'or*, création collective du Théâtre du Soleil, 1975.
54 Guy Freixe, *op. cit*., p. 153.
55 *Ibid.*
56 Béatrice Picon-Vallin cite Ariane Mnouchkine (Extrait du film *Les Clowns*, Théâtre d'aujourd'hui, émission de L. de Guyencourt, réal. J. Brard, ORTF, 1969, Doc. INA, 2006), *op. cit*., p. 33.
57 Béatrice Picon-Vallin, *op. cit.*, p. 17.
58 *Ibid.*

L'adaptation organisationnelle s'accompagne aussi d'une évolution dans la conception de la création collective ; la méthode de travail a toujours privilégié une approche par tâtonnements successifs sans travail sur table, la metteure en scène ne distribue pas les rôles, n'impose pas de personnages à ses acteurs qui travaillent eux-mêmes des situations, des états, et non pas des émotions. C'est une recherche perpétuelle qui part du concret du plateau et des connaissances apportées par les spectacles précédents, et qui se construit sur la force du collectif. Les mises en scène très visuelles (décors en mouvement présentant la scène sous différents angles) sont soutenues par une véritable « bande-son », omniprésente, jouée en direct (sur le bord de la scène) par l'homme-orchestre Jean-Jacques Lemêtre, avec lequel elle collabore depuis 1979. Pour Brigitte Rémer, Ariane Mnouchkine, est chef de file « d'une de ces troupes qui, comme des conclaves, se retirent du monde afin de construire, de manière intense et intime, leurs spectacles, avant de convoquer le public lorsqu'ils sentent qu'il est temps ».[59] Aux dires de ses acteurs, « elle est le grand catalyseur, l'ordonnateur »[60] qui fait que tout se coordonne et fonctionne.

Aujourd'hui, une équipe élargie entoure la metteure en scène, comprenant, en particulier, un assistant désigné à la captation des répétitions, nommée « mémoire visuelle » ; il est aussi chargé de tenir un journal de bord fidèle dans la transcription de ce qui se dit et se fait, et de réunir la documentation (écrits, photos, films), et tout cela l'amène à devenir l'interlocuteur privilégié des comédiens. Il en résulte une mise en scène moins autocentrée et moins directive de la part d'Ariane Mnouchkine qui admet avoir été « très violente »[61]à ses débuts ; d'ailleurs, celle des *Éphémères* est signée par tous les comédiens et Mnouchkine, par ordre alphabétique. Ce processus de création, rejetant le cloisonnement entre les activités créatrices, s'adresse aussi à l'auteur Hélène Cixous : si son texte accompagne le processus de recherche, avec son consentement tacite il est remanié pour parfois presque disparaître (*Les Éphémères* et *Les Naufragés du fol espoir*). Pour Guy Freixe,

> Cette vertu de l'effacement est cardinale au Soleil, y compris pour celui qui n'est plus considéré comme l'auteur, mais comme un des auteurs. Car ce nouvel auteur qui a tant fait rêver Copeau, Mnouchkine semble aujourd'hui l'avoir trouvé : c'est la troupe.[62]

On pourrait citer d'autres évolutions dans les techniques – le son, les décors et l'éclairage – tout aussi remarquables, preuves d'une capacité d'adaptation à la modernité, qui ne sont en aucun cas des renoncements à l'esprit du Théâtre du Soleil, mais qui expliquent sa longévité. Il faut aussi prendre en compte son ouverture aux autres – (« il y a un équilibre à trouver dans l'accueil du

59 Brigitte Rémer, *Fragments d'un discours théâtral : entre singulier et pluriel, de l'individualité créatrice à l'œuvre collective*, Paris, Harmattan, 2002, p. 85.
60 Béatrice Picon-Vallin, *op. cit.*, p. 17.
61 Béatrice Picon-Vallin cite Ariane Mnouchkine, *op. cit*., p. 263.
62 Guy Freixe, *op. cit*., p. 193.

monde, absolument nécessaire, et notre mission, qui est d'abord de porter le théâtre, en faisant venir les jeunes générations. Mais le Soleil doit rester ouvert, comme une maison »[63]) – à d'autres théâtres (par exemple, l'Odin Teatret, un collectif danois), à des rencontres et des colloques sur des sujets d'actualité ou des questions d'esthétique théâtrale. C'est un théâtre de résistance qui réussit à faire travailler jusqu'à une centaine de personnes quand, partout ailleurs, on licencie.

La vie communautaire, bien que souvent privilégiée aux XIX^e^ et XX^e^ siècles, n'est pas une obligation pour les groupements d'acteurs du XXI^e^ qui préfèrent très majoritairement dissocier travail et vie personnelle – comme on le constate aussi dans les autres secteurs économiques – et ne sont plus systématiquement attachés à la notion de permanence.

Par ailleurs, se regrouper dans le domaine artistique est un fonctionnement fortement encouragé par Le Ministère de la Culture et de la Communication qui en fait un préalable à l'accès à différents services administratifs et au versement de subventions. Les artistes disposent d'un choix de statuts juridiques qu'il paraît intéressant de comparer. En outre, le fait de se déclarer en association, SARL ou SCOP, n'est pas une entrave à se désigner comme « compagnie », « troupe », « studio » et « collectif », des appellations qui font intervenir des « dimensions esthétiques, mais aussi éthiques, affectives, politiques ».[64] Cependant, seuls les statuts juridiques déterminent rigoureusement les engagements des membres entre eux et aussi avec l'administration, alors que les autres désignations restent mal définies dans leurs usages, un constat qui pose question.

Les différentes désignations des groupements d'acteurs dans le spectacle vivant

1 Les désignations juridiques des entreprises

La complexité organisationnelle et statutaire, la gestion de la production et la diffusion des spectacles dans une économie de marché font qu'aujourd'hui les groupements d'artistes se doivent de s'entourer d'une administration compétente. De ce fait, ils sont tenus d'adopter un statut englobant les différents professionnels engagés. Ils ont le choix de se constituer en « Association », « SARL », « EURL », « SCOP » et « GEIQ ». L'existence pratique d'une compagnie n'implique

63 Odile Quirot, « Une journée au Soleil avec Ariane Mnouchkine », site *L'Obs*, http://bibliobs.nouvelobs.com/theatre/20140424.OBS5075/une-journee-au-soleil-avec-ariane-mnouchkine.html, 26/04/2014.

64 Serge Proust, « Idéal de la troupe et expériences de la compagnie », in *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, *op. cit.*, p. 33.

pas nécessairement la création d'une structure juridique. En effet, une troupe de théâtre peut tout à fait fonctionner en concluant uniquement des contrats de travail avec une structure tiers qui produit des spectacles. Toutefois, cette pratique s'est raréfiée, particulièrement dans le secteur subventionné où les compagnies assument de plus en plus le rôle de producteur. Le porteur de projet qui souhaite produire et exploiter un spectacle, a besoin d'une structure juridique lui permettant d'effectuer toutes les démarches nécessaires à la réalisation de ses objectifs (embauche du personnel artistique, technique et administratif, demande de licence d'entrepreneur de spectacles), et de faire appel à des financements publics ou privés.

Beaucoup d'entrepreneurs du secteur culturel structurent leur activité en association par manque de réflexion et de connaissance des autres statuts à leur disposition. En outre, l'imaginaire collectif ne les amène pas à envisager l'existence même de l'entrepreneuriat dans l'art et la culture, car ce domaine apparaît encore, pour beaucoup, étranger aux logiques économiques. A ceci s'ajoute la complexité de l'économie propre aux arts et à la culture : elle est plurielle, appartenant à la fois à une économie de marché concurrentielle, une économie publique et une économie sociale et solidaire (notamment associative), dont les ressources vont des activités marchandes à l'investissement bénévole et à la subvention.

Ce constat posé, on comprend pourquoi la plupart des organisations du spectacle vivant sont gérées par des associations : la simplicité et la souplesse de leur statut sont attractives quand on estime encore que les objectifs artistiques et culturels sont éloignés d'une recherche de rentabilité. Selon l'article 1 de la loi du 1/07/1901, une association est « la convention par laquelle deux ou plusieurs personnes mettent en commun, d'une façon permanente, leurs connaissances ou leur activité dans un but autre que partager un bénéfice ».[65] Elle ne restaure rien du droit corporatif d'antan et fonde le droit d'association sur les principes issus de la révolution de 1789 : primauté de l'individu, de ses droits et de sa liberté, liberté d'adhérer ou de sortir d'une association, limitation de l'objet de l'association à un objet défini, égalité des membres d'une association, administration de l'association par libre délibération de ses membres. Selon Philippe Henry, c'est la forme institutionnelle plébiscitée à 96 % par les troupes[66] ; grâce à ce statut, celles-ci peuvent recevoir les subventions des pouvoirs publics.

Si bien souvent les artistes fondateurs de ces compagnies/associations en sont les salariés intermittents, ils sont aussi les concepteurs et producteurs d'un spectacle. De ce fait, ils sont amenés

65 Daniel Urrutiaguer, *Économie et droit du spectacle vivant en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 17.
66 Philippe Henry, « Les compagnies à direction artistique collective en France métropolitaine depuis 1980 : une réalité tangible mais éminemment composite », in *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, *op. cit.*, p. 20.

à prendre des décisions de gestion importantes pour la vie de la compagnie, sans être toujours explicitement mandatés pour cela.[67] Par ailleurs, si le fonctionnement en association semble difficile à mettre en place, la compagnie se doit de s'interroger sur la pertinence de ce statut pour elle-même, et évoluer vers d'autres formes comme la SARL ou la SCOP/SARL.

Se développent aussi des collectifs d'entrepreneurs du domaine culturel, hébergés par des CAE (Coopératives d'Activités et d'Emploi) ; ils mutualisent des outils et des services communs pour des artistes qu'ils accompagnent dans le développement de leur activité. Au sein d'une CAE, les artistes peuvent choisir d'être des « entrepreneurs-salariés », et reçoivent de celle-ci un salaire en relation avec leur chiffre d'affaires. Ce statut de salarié permet, entre autres, de cumuler des droits à la formation professionnelle et de pouvoir bénéficier de l'assurance chômage en cas de difficultés.

Cependant, les entreprises dans le secteur culturel ont aussi toujours existé sous statut SARL ; l'artiste entrepreneur pratique son art sans être salarié et doit par conséquent avoir sa propre structure. Il est inscrit au Registre du Commerce, a un numéro de SIRET et son numéro de Licence d'entrepreneur du spectacle de catégorie 2. Il existe différentes structures d'entreprises, comme l'E.I. (entreprise individuelle), l'E.U.R.L. (entreprise unipersonnelle à responsabilité limitée), la micro entreprise, et l'auto-entrepreneur. Pour ce dernier statut, le chiffre d'affaires est limité. Dans une certaine mesure, il est possible de cumuler l'intermittence et le statut d'auto-entrepreneur quand le professionnel du spectacle exerce deux activités bien distinctes ; mais la difficulté réside dans le calcul des heures de travail sous chacun des deux statuts. Par ailleurs, il y a de multiples incitations à choisir ce statut indépendant ; d'abord, justement, pour prendre en compte la pluriactivité très fréquente dans le domaine artistique, ensuite parce que certains employeurs privilégient l'emploi des artistes qui ont ce statut afin d'alléger leur administration, d'échapper au code du travail et au paiement des charges sociales. C'est en fait une forme de salariat déguisé.

D'autres organisations voient le jour en prenant modèle sur des formes existantes dans d'autres secteurs d'activité ; ainsi, les GE (groupement d'employeurs) sont apparus dans le secteur agricole au début des années quatre-vingt. Selon Serge Proust,

> ils organisent une triangulation de la relation salariale en opérant une distinction entre le salarié, l'employeur (de fait) – l'entrepreneur qui organise l'activité du salarié – et l'employeur (de droit) avec lequel est constituée la relation salariale par l'intermédiaire du contrat de travail.[68]

67 Voir les risques de la déclaration en association, annexe n°2.

68 Serge Proust, « La qualification des comédiens des compagnies indépendantes. L'expérience du GEIQ Spectacle Vivant de Bordeaux », site Université Jean Monnet St Etienne, https://halshs.archives-ouvertes.fr/ujm-00266517/document, 24/03/2008, p. 12.

Depuis 2005, cette forme d'emploi et de relation salariale s'est étendue au spectacle vivant tel le GEIQ-SV en Aquitaine ; les financeurs publics engagés dans ce dispositif attendent qu'il contribue à la régulation du marché du travail des comédiens, alors que ceux-ci y recherchent une professionnalisation devant déboucher à plus ou moins long terme sur l'intermittence. La difficulté pour les compagnies embarquées dans ce système, c'est d'assurer, en même temps que leur rôle de formateur, celui de producteur de spectacles pourtant nécessaire à leur pérennité.

En treize ans (2000-2013), le nombre d'employeurs du spectacle vivant a eu une croissance de 64 %. Mais cette croissance rapide se double d'une faible ancienneté : 37 % de ceux-ci ont moins de cinq ans d'existence en 2013. Cette prospérité se trouve alors fragilisée par le manque d'expérience. De plus, ces structures sont de très petite taille puisque 16,7 % déclarent un salarié, 43,6 % moins de cinq et 1 % moins de 10.[69] En outre, l'ampleur de la pluriactivité (55 % des salariés et 88 % de ceux-ci exercent un métier étranger au monde du spectacle) interroge les frontières du spectacle vivant. Ils exercent, pour l'essentiel, dans le secteur associatif (hors spectacle), la fonction publique et l'enseignement (culturel, secondaire et supérieur).

Au regard de ces chiffres, il est facile de comprendre que plus de la moitié des professionnels du secteur ne peuvent vivre exclusivement de leur art. Cette situation complexifie leur gestion puisque, selon l'activité qu'ils exercent, ils appartiennent soit au régime général soit à celui de l'intermittence. De surcroît, leur appartenance à une, voire plusieurs structures, est un obstacle à leur visibilité. Ces structures sont d'ailleurs désignées par une terminologie mal définie qui ajoute encore de l'opacité.

2 « Troupe », « compagnie », « studio/ laboratoire », « collectif », les désignations traditionnellement admises dans le milieu théâtral

L'intention de définir chacun de ces termes ne résiste pas à l'emploi qui en est fait généralement. On constate qu'ils sont souvent utilisés l'un pour l'autre et que les tentatives de définition qui sont données se croisent. Aujourd'hui, vivent simultanément des troupes, des compagnies et des collectifs, pour ne citer que les désignations les plus employées. « Troupe » et « compagnie » sont des appellations à la longévité plus grande ; « collectif » est propre aux XX^{e} et XXI^{e} siècles.

69 Marie Gouyon et Frédérique Patureau, « Tendances de l'emploi dans le spectacle », *Culture chiffres* 2014/2, site Ministère de la Culture et de la Communication, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/86973/653357/, 2014.

Cependant, leurs usages, de la part des groupements d'acteurs concernés, dénotent malgré tout des intentions de se différencier les uns des autres.

La « compagnie », un terme privilégié par l'administration

Une « compagnie » est une association de personnes que rassemble un statut commun selon le sens que prend ce terme au XVI^{e} siècle. Présenté comme synonyme de « société », il désigne une compagnie commerciale (Compagnie des Indes, Compagnie de chemins de fer), un collège (L'Illustre Compagnie : l'Académie Française), ou une troupe théâtrale. « Compagnie » est aussi employé pour désigner une réunion de gens armés ou une troupe d'animaux de même espèce vivant en colonie (une compagnie de perdreaux). Ainsi, comme « troupe », « compagnie » est un terme associé aussi bien à des êtres humains qu'à des animaux. Ceci explique pourquoi ces deux termes sont considérés comme synonymes.

Cependant, « compagnie » est davantage employé par l'administration (DRAC) et le Ministère de la Culture et de la Communication. Ainsi, dans le rapport de Daniel Urrutiaguer et de Philippe Henry publié en 2011 et intitulé « Territoires et ressources des compagnies en France », « compagnie » désigne l'entreprise dans le spectacle vivant, qu'elle soit permanente ou pas. Il apparaît donc comme un hyperonyme de troupe, studio et collectif.

La « troupe », figure de l'imagerie théâtrale populaire

Dans l'imagerie théâtrale populaire, le mot « troupe » évoque Molière et son aventure avec l'Illustre Théâtre d'abord, puis La Comédie-Française (résultant de la fusion des deux seules troupes parisiennes sous Louis XIV, celle de l'hôtel Guénégaud et celle de l'hôtel de Bourgogne) dont les sociétaires sont toujours rassemblés sous l'appellation « troupe permanente » avec pour devise : « *Simul et singulis* » (être ensemble et être soi-même), et pour emblème la ruche (figurant à la salle Richelieu), symbolisant une créativité foisonnante.

Pour Alain Rey, la naissance du mot « troupe » s'est faite par métonymie. La bande (emprunté au provençal – *banda* « troupe, compagnie de gens » – et au gothique *bandwo*, « signe » –) est attestée en latin médiéval par *bandum* « étendard, bannière ». Ainsi, on passe du

sens d'« étendard » à celui de « troupe assemblée sous un même étendard » et enfin à celui de « troupe ».[70]

Pour Étienne Gomez, ce concept nourrit l'imaginaire des metteurs en scène, des acteurs et des critiques, bien que sa nature soit mal définie. Il cherche d'ailleurs la raison de ce flou dans l'imprécision du terme lui-même et présente « troupe », dans la langue française,

> comme un monstre à deux têtes, d'un côté celle d'une déesse juste et libre, de l'autre celle d'une fée capricieuse et malveillante, et de représenter l'histoire du mot comme la conséquence malheureuse de la rivalité aveugle entre les deux.[71]

Selon lui, son étymologie naturelle est le mot francique *thorp* désignant un ensemble animé d'un mouvement commun, l'autre, qu'il considère comme artificielle, est le mot latin *turba* désignant une multitude agitée en tout sens. Il situe l'introduction du mot « troupe » dans le vocabulaire du théâtre, entre la fin du XVI^e^ et le début du XVII^e^ siècle, et l'Académie-Française en 1685 donne pour « troupe » la définition suivante :

> Multitude de gens assemblés. Troupe de soldats, troupes de paysans. Troupe d'archers. On appelle Troupe de Comédiens, une compagnie de comédiens associés pour jouer la comédie en public.[72]

Or Gilles Ménage, en 1750, trouve nécessaire de bien différencier « troupe » qui se dit pour des hommes et « troupeau » : « troupe d'animaux de même espèce qui sont dans le même lieu. Troupeau de moutons, troupeau de vaches ». Étienne Gomez rappelle qu'il faudra attendre la Révolution pour que l'on pense à recourir à la notion d'animal domestique pour distinguer clairement troupeau et troupe. Par ailleurs, il signale une remarque de Buffon sur le vol en troupe du pigeon, un exemple qui ne ramène pas à la définition et contribue à semer la confusion, et cite la distinction entreprise par Jean François Féraud (1788) entre *troupe* et les autres mots de sens voisin, comme *bande* et *compagnie* :

> Plusieurs personnes jointes ensemble font la *troupe* ; plusieurs personnes séparées des autres, mais pour se suivre et ne point se quitter, font la *bande* ; plusieurs personnes réunies par l'occupation, l'emploi ou l'intérêt font la *compagnie*. On dit, une troupe de Comédiens, une bande de voleurs, et la Compagnie des Indes.[73]

Pour Étienne Gomez, il faut attendre Pierre Larousse (1866-1876) pour avoir enfin une présentation assez claire des choses :

> On donne le nom de troupe à la réunion des comédiens qui forment le personnel d'un théâtre. Les Italiens et les Espagnols, emploient en ce sens le mot compagnie, qui nous paraît plus relevé et plus digne.[74]

70 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2016.
71 Étienne Gomez, « Aujourd'hui ici demain là, après-demain ailleurs. Une histoire du mot troupe dans la langue française », in *La notion de troupe au 20^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 9.
72 *Ibid.*
73 *Ibid.*, p. 14.
74 *Ibid.*, p. 15.

Mais cette réhabilitation arrive trop tardivement et n'efface pas complètement l'image péjorative du mot « troupe » désormais enracinée :

> La relation probable avec *turba*, la trop longue accointance avec troupeau, enfin même les affinités douteuses de troupe qui désigne des animaux sauvages ou ces hommes maîtres dans l'art de la destruction et de l'illusion que sont les soldats et les comédiens, toutes créatures errantes et menaçantes, font du mot *troupe* un mot qui éveille les soupçons.[75]

Aujourd'hui encore, dans le vocabulaire du théâtre, le mot « troupe » semble indécis dans sa signification parce que, selon Étienne Gomez, il tergiverse entre trois voies :

> la voie de la disparition : le mot *troupe* pourrait être remplacé par le mot *compagnie*, dont les équivalents, en usage dans les autres langues expriment peut-être plus de considération pour le monde du théâtre ; la voie de la réhabilitation : le mot *troupe* pourrait retrouver son ancienne noblesse, et enrichi par l'expérience de la destitution, prendre dans le vocabulaire du théâtre la valeur de symbole, comme un défi contre l'intolérance ; et la voie de la cohabitation : le mot troupe et le mot compagnie pourraient devenir complémentaires, troupe désignant les comédiens, compagnie désignant les comédiens et le metteur en scène.

Mais il entrevoit aussi la possibilité que ce mot ne suive aucune voie précise, « et comme les comédiens, poursuive ses pérégrinations incessantes ».[76] Ce flou autour de la signification est aussi entretenu par une absence d'étude qui, selon Olivier Neveux, ne peut qu'intriguer :

> ce manque est-il évitement (devant la difficulté voire l'impossibilité de mener à bien pareil dessein) ou symptôme (les thématiques de recherche sont rarement sans signification sociale) ?[77]

L'usage commun du mot troupe présuppose confusément une permanence artistique. Or, il est remarquable qu'aujourd'hui, se côtoient des troupes permanentes et d'autres que l'on pourrait qualifier d'éphémères ; celles-ci s'organisent momentanément autour d'un metteur en scène en vue d'un seul projet artistique. L'esprit communautaire qui unit leurs membres sous la tutelle du chef paraît, dans ce cas de figure, fragilisé, de même que l'égalité entre les acteurs ; la présence de chacun se justifie par la distribution des rôles qui incombe au seul metteur en scène. La troupe ainsi formée est une configuration organisationnelle désignée par certains comme une « adhocratie »,[78] dans la mesure où elle repose sur un agencement de moyens qui varient selon les besoins inhérents aux projets. Mais, comme l'ont observé Daniel Urrutiaguer et Philippe Henry,[79] les troupes doivent faire face aux fonctions de recherche-expérimentation, production-fabrication, distribution-

75 *Ibid.*
76 *Ibid.*
77 Olivier Neveux, « La troupe », in *La notion de troupe au 20e siècle ; Chantier pour une recherche*, *op. cit*., p. 5.
78 L'adhocratie est un néologisme (latin *ad hoc*) utilisé pour désigner une forme organisationnelle qui mobilise des personnes travaillant dans le cadre d'un projet. L'organisation adhocratique est privilégiée pour sa souplesse managériale basée sur l'autonomie et l'ajustement mutuel. Site de l'IAE Lille, bricks.univ-lille.fr/M19/cours/co/chap02_03_03.html.
79 Daniel Urrutiaguer, Philippe Henry, « Territoires et ressources des compagnies en France », rapport final, DEPS-MCC, Paris, site COREPS Basse-Normandie, http://www.coreps-basse normandie.fr/IMG/pdf/territoires_et_ressources_des_compagnies_en_france_-_rapport_final_-_nov_2011.pdf, 2011.

médiatisation et réception-appropriation. De ce fait, elles apparaissent comme des micro-entreprises flexibles, mobilisant par elles-mêmes des savoir-faire spécifiques.

Alors que la troupe de théâtre est abondamment représentée dans la littérature, le cinéma et les arts plastiques, elle reste une notion difficile à cerner.

Le « studio et/ou laboratoire », pour valoriser l'aspect expérimental de la création théâtrale

La notion de studio prend l'avantage au début du XX^{e} siècle. Jean-Manuel Warnet rappelle comment Constantin Stanislavski concevait le studio comme n'étant ni un théâtre, ni une salle de répétition, mais plutôt un lieu dans lequel se crée « un collectif autre que la troupe, guidé par une folie, un plus haut but que la simple réalisation d'un spectacle ».[80] On notera l'usage du terme « collectif » dans cette définition, dont le dessein est de mettre en valeur un travail artistique collégial ; ces conditions doivent permettre la libération de l'élan créatif de l'acteur, celui-ci devenant le centre dans le Théâtre d'Art. Il engage sa vie au service de l'art, et le studio est à la fois un lieu d'expérimentation théâtrale et un lieu de vie. L'acteur se retrouve au centre du concept de l'atelier-théâtre qui induit un itinéraire vers soi, par une mise au travail du sujet lui-même comme l'ont voulu Jerzy Grotowski et Augusto Boal. Dans les ateliers d'aujourd'hui, le dispositif théâtral sert à des pratiques d'entrée en subjectivité ; il est proposé aux gens de la profession mais aussi à des personnes venues d'horizons divers. Dans ce dernier cas, la tâche d'animation est assurée par un acteur de métier qui a pour objectif de recueillir un matériau subjectif, susceptible de composer une œuvre théâtrale. Par l'application de techniques et d'exercices concrets, le comédien-animateur ouvre la possibilité d'un accès à un monologue intérieur, ou, par des jeux d'expression non langagiers, il permet aux participants de réactiver des expériences et d'y faire retour. Au moment de la rencontre avec le public, ceux-ci sont préservés d'une mise à nu, grâce à la formalisation théâtrale qui passe par la fable, les personnages, le décor et les costumes, le jeu d'acteur s'inscrivant dans un rapport technique et de mise en scène. Le laboratoire est une autre variante qui insiste davantage sur l'aspect expérimental, comme l'a fait Grotowski en 1970 :

> Au début, c'était un théâtre. Ensuite un laboratoire. Et maintenant, c'est un endroit où j'espère pouvoir être fidèle à moi. […] C'est la rencontre, la sortie d'un au-devant de l'autre, la mise à bas des armes, l'abolition de la peur des uns devant les autres. Voilà ce que je voudrais que soit le théâtre laboratoire.[81]

80 Jean-Manuel Warnet, « Instituer la "Communauté des têtes folles"; l'invention du théâtre laboratoire », in *Créer, ensemble*, *op. cit.*, p. 120.

81 Zbigniew Osinski cite Jerzy Grotowski (« Ce qui fut », dans *« Jour saint » et autres textes*, Georges Lisowski et Z. Osinski, Gallimard, Paris, 1974, p. 69-70), « Le théâtre laboratoire de Grotowski en tant que groupe créatif », in *Créer, ensemble*, *op. cit.*, p. 301.

Zbigniew Osinski admet que le Théâtre Laboratoire, d'un point de vue sociologique, remplit les conditions d'un groupe ; on y retrouve « le principe de particularité, l'organisation interne, la conscience du « nous » et des valeurs propres à ce groupe ».[82] Pour lui, il est un bon exemple de « secte artistique et professionnelle »[83] car il y a bien une spiritualité à l'œuvre dans le groupe dans la mesure où l'ensemble des convictions qui soudent cette communauté repose sur une quête de sens et d'union avec des principes transcendants ou invisibles au profane. En outre, Le Théâtre Laboratoire est une minorité choisie et ses membres savent « renoncer à toute attache ancienne au profit de la fraternité d'élection qu'ils jugent digne d'une obédience illimitée ».[84]

Le « collectif », pour la mise en exergue du partage et de l'égalité dans le fonctionnement et l'acte de création

Un postulat, qui fait consensus, reconnaît le collectif d'acteurs comme une organisation théâtrale permanente prônant deux absences : celle d'une hiérarchie entre ses membres et celle d'un metteur en scène.

Certains collectifs vont jusqu'au bout de cette démarche égalitaire en choisissant le statut de la SCOP. Raphaëlle Doyon et Guy Freixe[85] jugent, en effet, que ce modèle juridique est le plus approprié aux collectifs parce qu'il favorise la pratique autogestionnaire, une nouvelle manière d'entreprendre et de concevoir le travail. Comme le rappelle Bérénice Hamidi-Kim, les SCOP sont nées au sein du mouvement des coopératives au XIX^{e} siècle,

> elles ont été conçues pour contrer les effets du capitalisme jugés délétères pour l'organisation du travail et pour la répartition travail/capital, et qu'elles ont anticipé le rôle de l'État providence par leur souci de redistribution.[86]

Leur but est de promouvoir l'idée d'une autogestion ouvrière fondée sur un principe d'égalité démocratique s'opposant à la séparation hiérarchisée travailleur/dirigeant/actionnaire propre au capitalisme.

> Ce désir d'une démocratie participative, insistant sur une relation plus juste et égalitaire, en particulier entre hommes et femmes, se fait ressentir à tous les niveaux de la société, et s'expérimente dans ce creuset artistique que sont les collectifs.[87]

82 Zbigniew Osinski, art. cit., p. 301.
83 *Ibid.*
84 Zbigniew Osinski, cite Roger Caillois, (*Instincts et société. Essai de sociologie contemporaine*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, p. 70), art. cit., p. 305.
85 Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), « Les collectifs, politiques et citoyen ? Paradoxes… », in *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, *op. cit.*, p. 12.
86 Bérénice Hamidi Kim, « Vous avez dit collectif ? Les 3/8 et la Bande de Villeréal et d'ailleurs : autogestion civique *vs* affinités esthétiques et affectives », in *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, *op. cit.*, p. 51.
87 Raphaëlle Doyon et Guy Freixe, art. cit., p. 12.

Or, paradoxalement, moins de 3 % des collectifs sont constitués en SCOP alors que ce statut est en soi plus conforme à la volonté d'implication d'un plus grand nombre d'associés dans la responsabilité et la gestion de l'organisation. Est-ce par indifférence à la portée idéologique d'un tel statut ou bien par méconnaissance de son existence ? Cela semble exprimer plutôt un retrait intentionnel par rapport à une logique administrative et comptable omniprésente. En effet, certaines collectivités artistiques, – et le collectif d'acteurs en particulier –, portent en elles une critique de la rationalisation et de la bureaucratisation du champ théâtral. Pour Olivier Neveux, elles sont liées à une conception du monde, de la vie collective et des projets de société « dont la pratique théâtrale serait une métaphore ».[88]

Envisager la notion de collectif dans une vision sociétale, c'est questionner les modes de fonctionnement en usage dans l'univers professionnel d'aujourd'hui : quand la dimension gestionnaire devient dominante au point d'évincer les aspects qualitatifs et humains du travail, la résurgence du collectif est une posture de résistance.

L'inscription du collectif d'acteurs dans la société à partir des années quatre-vingt

Les artistes du spectacle vivant, jusqu'alors relativement préservés des arbitrages de consommation, sont désormais confrontés à une mutation profonde de leur écosystème ; on note la diminution progressive des subventions publiques, les hausses tarifaires, l'essor technologique qui demande une adaptation rapide à de nouvelles pratiques, et l'explosion de l'offre.

Le Ministère de la Culture et de la Communication subventionnait largement, à la fois les lieux de spectacles, les associations, les manifestions artistiques et culturelles, et les projets artistiques.[89] Or, dès 2013, le projet de loi de finances n'attribue plus au spectacle vivant qu'un budget de 7,4 milliards d'euros, soit une baisse de 2 % par rapport à 2012, pour témoigner « de la participation du ministère à l'effort général de redressement des comptes publics ».[90] En allouant 7,26 milliards d'euros, le projet de loi de finances de 2014 atteste d'une baisse pour la deuxième année consécutive. En 2015, bien qu'annoncé en progression de 0,3 %, par rapport à celui de l'année précédente, le budget alloué ne rattrape pas les baisses successives. De plus, la mise en

88 Olivier Neveux, « La troupe », in *La notion de troupe au 20e siècle ; Chantier pour une recherche*, *op. cit*., p. 7.
89 Voir le rappel historique de l'engagement de l'État pour la démocratisation de la culture, annexe n°3.
90 In « Révision Générale des Politiques Publiques : un "coup d'accélérateur" pour la réforme de l'État », site Vie Publique, http://www.vie-publique.fr/actualite/dossier/rgpp/revision-generale-politiques-publiques-coup-accelerateur-pour-reforme-etat.html, 24/09/2007.

place de la Révision Générale des Politiques Publiques, visant selon le gouvernement « à identifier les réformes qui permettront de réduire les dépenses de l'État, tout en en améliorant l'efficacité des politiques publiques »,[91] n'est pas sans conséquence au niveau des DRAC, tant sur le plan de leur personnel que sur le développement de l'offre culturelle.

Dans l'obligation de s'ajuster à un tel bouleversement économique, l'artiste doit consentir à l'évolution de son statut. Conçu sous le régime de l'intermittence – et en cela protecteur – il est devenu le synonyme d'hyper-flexibilité contractuelle, incarnant, selon Pierre-Michel Menger, l'une des conditions de la « perfection concurrentielle » : « embaucher et débaucher en tant que de besoin, sans barrière ni à l'entrée ni à la sortie, sans coûts de prospection ni de licenciement ».[92] L'artiste entrepreneur de lui-même (figure de l'auto-entrepreneuriat) ou entrepreneur (chef de projet en charge d'autres artistes) apparaît comme l'icône de l'économie créative née du capitalisme cognitif ; acquérant, sur le tas, des compétences entrepreneuriales afin d'être plus autonome dans la gestion de sa carrière, il brouille la frontière entre son travail artistique et l'organisation économique, matérielle et stratégique de celui-ci. A la conception collective de la création se substitue alors une forme individualisée du travail artistique, caractérisée par l'économie par projet qui facilite « l'agencement de rencontres éphémères ».[93]

Pour Pierre-Michel Manger, le domaine de l'art, parce qu'il a mis en place les diverses formes atypiques de l'emploi (toutes les modalités d'exercice du travail et toutes les combinaisons d'activité), est l'inventeur d'une excellence professionnelle,[94] répondant de ce fait à une vision ultralibérale de l'économie. Il souligne le paradoxe vécu par les professionnels de cette sphère d'activités : ils ont combattu, pendant les deux siècles précédents l'économie de marché, et aujourd'hui, ils apparaissent comme avant-gardistes dans l'expérimentation de la flexibilité de l'emploi. Ils subissent à la fois une mutation de leurs fonctions économiques et symboliques auxquelles ils restent profondément attachés.

En outre, parmi les artistes du spectacle vivant, ceux qui évoluent spécifiquement dans le spectacle théâtral rencontrent des difficultés liées à une désaffection du public, à un déséquilibre entre des effectifs intermittents progressant rapidement, et à un volume de travail stagnant. L'accès aux divertissements, facilité par la réduction du temps de travail et la démocratisation des loisirs, aurait dû bénéficier à la fréquentation des théâtres ; or, dès 1968, leurs administrateurs et les

91 *Ibid.*

92 Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Éditions du Seuil et La République des Idées, 2002, p. 62.

93 Isabelle Barbéris et Martial Poirson, *L'économie du spectacle vivant*, *op. cit.*, p. 109.

94 Pierre-Michel Menger, *op. cit*., p. 68.

responsables des institutions de la décentralisation culturelle ont alerté l'État sur le rendez-vous manqué avec le public, en faisant émerger la notion de « non-public ».[95] Dans la « Déclaration de Villeurbanne », rédigée par le philosophe Francis Jeanson, ces derniers font une tentative de classification des populations concernées. La première catégorie concerne des « non-cultivés » ou « non-public absolu », composée de ceux qui n'ont eu accès ni à ce que Francis Jeanson appelle l'instruction de base, ni au pouvoir politique et économique. Un deuxième groupe, qualifié de « non-public consumériste », est formé de ceux qui adhèrent à la culture de masse. Le troisième, radicalement plus jeune, se caractérise par sa capacité à contester le système social et la culture bourgeoise. Les évaluations chiffrées des enquêtes économiques, qu'elles soient des contributions d'universitaires ou qu'elles émanent du Ministère de la Culture et de la Communication, tendent elles aussi à prouver que la démocratisation culturelle menée par les politiques publiques tout au long du XX^{e} siècle n'a pas totalement atteint ses objectifs. En effet, si on assiste à un développement spectaculaire de la culture, elle se fait au bénéfice de la « culture de masse » et au détriment de la « culture cultivée ».[96] Cependant, il apparaît obsolète de considérer ce phénomène en tant qu'évolution culturelle, comme on l'entendait encore à la fin du XIX^{e} siècle, les anthropologues et les sociologues ayant rejeté l'idée d'une hiérarchisation des cultures. De ce fait, il semble nécessaire de concevoir la « culture de masse » en dehors d'un rapport de concurrence, et de s'intéresser à son aspect trans-ethnique et trans-social qui n'échappe pas à Olivier Py :

> Aujourd'hui, le théâtre s'adresse à un public trans-social : l'esprit se pose où il veut, quelle que soit la classe. On ne peut pas considérer les publics en fonction de leurs différences sociales, comme le faisait Vilar, car l'élite financière (qui va à l'opéra) et l'élite médiatique (qui préfère le cinéma) fréquentent peu le théâtre. A cet égard, c'est chez les PDG qu'on entend un discours d'auto-exclusion, qui est exactement le même que celui de ceux qu'on appelait les prolétaires : ils ont la même non-culture. [97]

Ainsi, le théâtre doit prendre en compte non seulement l'hétérogénéité d'un public potentiel, mais aussi la désertion des détenteurs traditionnels de la « culture cultivée », c'est-à-dire les classes dirigeantes.

Par ailleurs, la dimension nouvelle, d'ordre économique, acquise par les activités artistiques fait craindre, selon Xavier Greffe, une tentative de substitution de logiques économiques aux logiques artistiques[98] ; déjà, l'assimilation des spectacles à des produits assujettis à des actes commerciaux a été renforcée par l'alignement de la fiscalité des associations (statut privilégié par

95 Voir la notion de « non-public », annexe n°4.
96 Voir définition culture savante/culture de masse, annexe n°5.
97 Catherine Robert, entretien avec Olivier Py « Y a-t-il une crise du théâtre ? », site journal *La Terrasse*, http://www.journal-laterrasse.fr/y-a-t-il-une-crise-du-theatre/, 26/08/2013.
98 Xavier Greffe, « Introduction : l'économie de la culture est-elle particulière ? », *Revue d'économie politique* vol. 120, site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/revue-d-economie-politique-2010-1-page-1.htm, 2010.

bon nombre d'organisations d'acteurs) sur celle des sociétés,[99] selon Daniel Urrutiaguer. De plus, on admet qu'une œuvre théâtrale est donnée en moyenne une quarantaine de fois, et cela en tournée – une situation en elle-même génératrice de frais supplémentaires et qui rend improbable la réduction du prix de revient, et par là même, la baisse du prix des entrées. On note aussi le déséquilibre entre offre et demande, les effectifs intermittents progressant plus rapidement que le volume de travail (254 000 personnes en 2011, soit un doublement en dix ans). Ceci a pour conséquence de tendre les relations entre équipements culturels et artistes, malgré les progrès du maillage territorial avec l'ouverture de théâtres et de Scènes Nationales. En outre, la demande est relativement stable, en dépit de la hausse tendancielle du niveau d'éducation de la population. Pour ces raisons, nombreux sont les rapports d'expertise qui pointent du doigt le risque de « crise de surproduction ».[100]

A cette conjoncture délicate, certains acteurs/créateurs apportent une réponse d'ordre conceptuel ; mise en évidence par Isabelle Barbéris et Martial Poirson, elle concerne l'évolution de la nature même de l'activité théâtrale vers trois esthétiques simultanées qui la dénaturent certes, mais sans pour autant l'anéantir, et apparaissent comme une adaptation à l'économie de marché : la performance, d'abord, la range du côté de l'économie de l'immatériel et du numérique, l'enjoignant de radicaliser davantage sa dématérialisation. L'installation, ensuite, la classe du côté des arts plastiques et des biens uniques éphémères, lui permettant de développer des stratégies spéculatives. La captation audiovisuelle de spectacles, enfin, l'attire du côté des biens reproductibles et des industries culturelles, lui offrant de nouvelles possibilités de ressources (commercialisation de produits dérivés, réalisation d'économies d'échelle et accroissement des capacités de diffusion et d'exploitation des représentations).[101] Les auteurs en concluent :

> La dématérialisation extrême qu'encourent les biens artistiques transforme le marché de l'art en terrain d'expérimentation du capitalisme sous sa forme la plus avancée. […] Le spectacle vivant, en devenant une pratique « inter-artistique » transversale, pluridisciplinaire, intermédiale, ne cesse de mêler installation, vidéo, art plastique, dispositif patrimonial ou muséographique, brouillant les contours entre les différentes catégories de biens et les services, différents régimes esthétiques et différents conditionnements économiques.[102]

Adaptées à la demande des consommateurs, ces esthétiques requièrent de la part des artistes de la créativité, une adaptabilité aux nouvelles technologies et une capacité à se projeter dans un monde en permanent devenir.

Cependant, certains artistes trouvent répréhensible la manière dont on les oblige à s'adapter aux nouvelles données économiques, sociétales et politiques ; lucides sur la façon dont, d'une part,

99 Daniel Urrutiaguer, *Économie et droit du spectacle vivant en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 135.
100 Isabelle Barbéris Martial Poirson, *L'économie du spectacle vivant*, *op. cit*., p. 74.
101 *Ibid.*, p. 118.
102 *Ibid.*, p. 120.

on les contraint à entrer dans l'ère de la gestion[103] qui considère l'œuvre d'art comme un produit marchandisé[104] et d'autre part, on projette l'artiste comme la figure du nouvel entrepreneur, ils apportent une réponse d'ordre organisationnel, celle du collectif d'acteurs qui se rattache à l'économie collaborative.[105]

1 Le collectif d'acteurs, une adaptation aux évolutions politiques et sociétales dans le secteur du spectacle vivant

Dans ce secteur florissant[106] mais en tension, pris d'assaut par une jeunesse initiée précocement aux arts,[107] le collectif d'acteurs prend tout son sens ; sortant des conservatoires, des universités ou des cours et écoles privées, les jeunes artistes ont acquis l'expérience du travail en collectif au cours de leur formation et, souvent élèves d'une même promotion, ils tentent cette expérience dans leur vie professionnelle débutante. En outre, conscients d'être nombreux à se lancer dans une carrière artistique et de devoir affronter la concurrence, ils opposent à celle-ci la solidarité du groupe, estimant que la mise en commun de leurs savoir-faire et de leurs modestes moyens financiers leur donnera une meilleure assise dans le monde du théâtre. Cette démarche, qui prend le contre-pied de la norme, comme on l'a vu précédemment, intéresse Marie-Christine Autant-Mathieu ainsi que d'autres chercheurs qui tentent de comprendre ce besoin de communauté artistique :

> Réfléchir sur les communautés artistiques, c'est s'inscrire à contre-courant des aspirations individualistes qui sont caractéristiques de l'entrée dans le XXI^e^ siècle, c'est revendiquer le partage des activités, l'échange d'expériences, voire le don de soi à l'œuvre commune.[108]

Le collectif d'acteurs est un mode organisationnel qui croît dans le milieu artistique ; résiste-t-il mieux que les autres à la rationalisation économique et à la concurrence comme moteurs économiques et sociaux ? Est-il plus visible comparativement à un acteur menant individuellement sa carrière ? Au-delà l'aspect économique inhérent à ce désir de se regrouper, s'inscrit-il dans une filiation avec les communautés artistiques au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles qui revendiquaient le partage d'un idéal artistique et d'une posture sociétale vertueuse ?

103 Voir les transformations qui s'opèrent au regard de cette évolution vers la logique comptable, annexe n°6.
104 Voir les conséquences de cette nouvelle conception de l'objet d'art, annexe n°7.
105 Voir à titre de comparaison les modèles organisationnels collectifs évoluant dans les secteurs industriels et de service, annexe n°8.
106 Voir l'essor économique du spectacle vivant, annexe n°9.
107 Voir rappel des initiations aux arts portées par l'Éducation nationale et l'ERS, annexe n°10.
108 Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), « Œuvres communes », in *Créer, ensemble*, *op. cit.*, p. 13.

2 Un label reconnu par les professionnels du théâtre

Les organisations d'acteurs, sous l'étiquette « collectif d'acteurs », sont omniprésentes sur les scènes de Paris et de la banlieue, ce qu'attestent les programmations des années 2009-2017 des théâtres – La Bastille, Le Centquatre-Paris, les Bouffes du Nord, Le Rond-Point, Les Amandiers, La Commune, Gérard Philipe et La Maison des Arts de Créteil –, mais aussi le TnBA de Bordeaux, le Théâtre Garonne de Toulouse et le Théâtre des Célestins de Lyon, cette liste n'étant pas exhaustive. Au TAP de Poitiers, Les Chiens de Navarre sont accueillis tous les ans depuis 2009 ; de plus, en 2011, ce théâtre a produit, avec le collectif MxM, une performance filmique, *Patio* (un spectacle multimédia *in situ*), en partenariat avec l'EESI, le CRR et l'Université de Poitiers, dans le cadre du Souffle de l'Équinoxe. En 2016, MxM revenait à Poitiers pour présenter *Nobody*, une performance filmique créée en juin 2015.

Cette présence des collectifs sur les scènes françaises est orchestrée par des festivals organisés périodiquement à l'initiative des directeurs de théâtre. Ils prennent plusieurs formes : soit ils sont dédiés uniquement à un collectif autour de ses œuvres, soit ils se présentent sous forme de débats en dehors de toute représentation, ou bien encore ils font alterner représentations et discussions. De 2011 à 2016, on peut noter plusieurs de ces manifestations.

- **Le samedi 2 avril 2011**, Élisabeth Chailloux directrice du Théâtre des Quartiers d'Ivry, en partenariat avec la revue en ligne *Au Poulailler*, présentait une rencontre avec des collectifs d'acteurs dans le cadre d'un festival « Qui va là ? Les collectifs ». Étaient présents DRAO, le TOC, le collectif Quatre Ailes, Le Moukden-Théâtre et le Collectif F71.[109] Pour Élisabeth Chailloux :

  > Le collectif est un rêve de théâtre. Quels que soient nos projets personnels, nous en avons tous rêvé un jour. C'est une manière particulière de travailler et c'est un geste politique : une autre façon de travailler, une autre façon de faire fonctionner la démocratie, l'autogestion, une autre façon de créer, de produire. Tout artiste a la nostalgie et le désir de ça, même s'il n'a jamais fait partie d'un collectif ![110]

- **Du 5 février au 2 mars 2014**, le Théâtre du Rond-Point invitait Les Chiens de Navarre à un festival qui leur était entièrement dédié, autour de la présentation de trois de leurs créations, *Une raclette*, *Regarde le lustre et articule*, *Nous avons les machines*.[111] Les acteurs de ce collectif, incarnant à la scène le *trickster* – celui qui transgresse et provoque en osant se

109 Myrto Reiss, « Le retour du collectif au théâtre, quoi de vraiment neuf ? Jalons de parcours collectifs », site *Au Poulailler*, http://www.aupoulailler.com/eclairages/le-retour-du-collectif-au-theatre/, 2010.

110 Catherine Robert cite Elisabeth Chailloux dans « La carte et les territoires du collectif », site journal *La Terrasse*, http://www.journal-laterrasse.fr/focus/elisabeth-chailloux/ 10/03/2011.

111 Les Chiens de Navarre, dossier de presse *Regarde le lustre et articule*, site Théâtre du Rond-Point, http://www.theatredurondpoint.fr/spectacle/regarde-le-lustre-et-articule/, 2014.

délecter dans des représentations de viol ou de cannibalisme – séduisent Jean Michel Ribes qui, dans son ouvrage « *Le Rire de Résistance* »[112] rend hommage au rire « qui bouscule, surprend et libère se dressant contre un autre rire, celui-là formaté et consensuel, qui envahit les théâtres, la télévision, la radio et internet ».[113]

- **Du 4 au 7 juin 2015**, Le Théâtre de La Bastille programmait un festival, *Notre temps collectif*, avec sept d'entre eux – Liv Collectif, Théâtre des Lucioles, In Vitro, L'Avantage du doute, Le Raoul Collectif, Les Chiens de Navarre, Les Possédés – regroupant soixante-dix acteurs. Tout d'abord, libres de leur choix, ils ont présenté soit un spectacle (Les Chiens de Navarre et l'Avantage du doute), un *work in progress* (Le Liv Collectif, In Vitro, Le Raoul Collectif et les Possédés), ou un propos informel (Le Théâtre des Lucioles a fêté à cette occasion ses vingt ans, rappelant en jeu les temps les plus remarquables de son histoire). Tous ensuite ont été invités à participer à un débat animé par Jean-Pierre Thibaudat, avec Frank Vercruyssen de tg STAN, collectif considéré par beaucoup comme référence incontestable. Ensemble, ils ont tenté de répondre à la question « Qu'est-ce qui pousse des artistes à penser, imaginer, créer collectivement ? », par l'exploration des hypothèses suivantes, les trois premières ayant pour objet l'organisation dé-hiérarchisée des collectifs :

    1. Remise en cause de la hiérarchie au sein même du processus créatif.
    2. Abolition des frontières entre la place de l'interprète et la place du metteur(se) en scène.
    3. Invention de sa « place » et non pas assignation à une place.
    4. Désir d'un engagement artistique et politique autre.[114]

A la suite de ces rencontres, ont été proposées deux conférences pour repositionner ce concept de collectif dans la société actuelle, tous secteurs économiques confondus pour la première, et plus spécifiquement dans la sphère artistique pour la seconde.

Isabelle Berrebi-Hoffmann, sociologue et chercheure au CNRS, présentait ses travaux sous l'intitulé *Individus et collectifs, le cas des communautés ouvertes*, en explorant :

1. Les transformations du travail depuis 30 ans.

112 Jean-Michel Ribes, *Le Rire de Résistance : de Diogène à Charlie Hebdo*, Paris, coédition Théâtre du Rond-Point et Beaux Arts/TTM, 2007.
113 *Ibid.*, Avant-propos n°4.
114 Théâtre de La Bastille, « Notre temps collectif », site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/media/bastille/8-dossier_collectifs.pdf, 2015.

2. L'individualisation de l'action publique et de l'évaluation.
3. L'horizontalité des relations.
4. L'articulation de l'intime et du politique comme nouvelle question sociale.

Joëlle Zask, spécialiste de la philosophie politique et de la philosophie américaine, proposait de s'interroger sur *La spécificité du collectif dans le monde de l'Art* :

1. Qu'est-ce qu'un public en démocratie et en art ?
2. Notion de collectif.
3. Les masses/Le commun.

- **Le 13 novembre 2015 et le 13 janvier 2016**, l'Université populaire de Bordeaux, en liaison avec le TnBA, organisait ces deux journées le, sous le titre *Créer en collectif.* Si la première était considérée comme une « rencontre professionnelle à destination des artistes membres de collectifs et des équipes de production, administration et technique », la deuxième fut ouverte aux spectateurs du théâtre puisque la saison 2015-2016 du TnBA donnait une large place aux collectifs artistiques, tg STAN, OS'O, Crypsum, Denysiak, La Vie Brève, Vous êtes ici. Au cours de la première journée, Anne Quentin, s'appuyant sur la base de données de l'OARA,[115] atteste de la présence de ce type de groupement d'acteurs en Aquitaine mais de façon très minoritaire dans le paysage culturel régional ; cependant, elle souligne leur paradoxale notoriété et suggère « que la curiosité et les questions qu'ils suscitent sont sans doute renforcées par leur caractère insaisissable et mouvant ».[116] Elle relève aussi que certains de ces collectifs s'emparent d'activités jusque là réservées aux opérateurs culturels – associations culturelles, communes et regroupements de communes –, comme les projets d'Éducation Artistiques et Culturelle en direction des publics d'élèves et d'apprentis ; ils élargissent ainsi leur compétences et acquièrent une plus grande visibilité. Pour elle, la conception de l'art qui les anime interroge jusqu'à la structuration de tout un champ d'activité socio-économique :

> La volonté d'une action artistique attentive au territoire sur lequel elle est menée – et donc aussi aux populations rencontrées – constitue une dimension majeure de certains ensembles […]. Elle peut se décliner dans une présence prolongée sur un territoire donné, le temps d'inventer un autre rapport au spectateur.[117]

115 OARA : Office Artistique de la Région Aquitaine.
116 TnBA-Bordeaux, « Créer en collectif ? », site du TnBA, http://www.tnba.org/sites/default/files/PDF/creer_en_collectif_cr_mars16.pdf, 13/11/2015
117 *Ibid.*

Par ailleurs, les participants se sont interrogés sur la singularité de ces discours, à la fois sur le plateau et en-dehors, et sur leur impact dans la mesure où la parole est collective. Ont-ils la prétention de déranger les institutions politiques et culturelles ? Plutôt que de rechercher l'affrontement, le discours de ces collectifs a pour objectif, selon certains d'entre eux, de changer les représentations que les uns ont des autres.

Pour ouvrir la deuxième rencontre du 13 janvier 2016, les participants – des spectateurs – ont donné leur point de vue sur le postulat « le collectif est subversif » au cours d'un « débat mouvant ». Ensuite, les prises de parole des collectifs OS'O, Mixeratum ergo sum et Le Parti Collectif ont permis de comprendre le fonctionnement de chacun en répondant aux questions « Qui décide ? », « Qui parle ? », « Qui le dit ? ».

- **Le 15 novembre 2015**, le Théâtre de l'Aquarium fêtait ses cinquante ans et proposait une table ronde, ayant pour sujet « La création collective : une utopie concrète ? », animée par Jean Pierre Thibaudat et en présence du Collectif F 71.
- **le 2 novembre 2014**, ce même journaliste participait aux « Rencontres millésimées à la Maison Jacques Copeau : « C'est qui, c'est quoi un collectif ? ».[118]

Les échanges et propos tenus au cours de ces festivals mêlant la parole des collectifs, des programmateurs et directeurs de théâtre, des universitaires, des journalistes et des publics ont alimenté ma réflexion, et je m'appuierai sur eux au cours de cette étude.

3 Un concept séduisant pour les médias

Il est à noter l'investissement fort auprès des collectifs de certains journalistes tels Jean-Pierre Thibaudat (*Balagan*, nom de son blog en ligne), David Larre et Myrto Reiss pour le site *Au Poulailler.*[119] Leur enthousiasme les amène à suivre pas à pas les trajectoires et les créations des collectifs, en multipliant les entretiens avec eux, et les articles à la sortie de chaque nouveau spectacle. D'ailleurs, certains d'entre eux comme les « Plumitifs »[120] ont conscience de cet état. Bien que partie prenante du Festival au Théâtre Quartiers d'Ivry, ils relevaient cette ambiguïté : le retour des collectifs serait-il une invention des journalistes ?

118 Jean-Pierre Thibaudat, « Rencontres millésimées à la Maison Jacques Copeau : c'est qui c'est quoi un collectif ? », site journal *L'Obs Rue 89*, http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20141031.RUE0904/rencontres-millesimees-a-la-maison-jacques-copeau-c-est-qui-c-est-quoi-un-collectif.html, 02/11/2014.

119 *Au Poulailler*, site de critique théâtrale, http://www.aupoulailler.com.

120 « Plumitifs » est le nom que se sont donnés les fondateurs et rédacteurs du site *Au poulailler.*

> De fait, on a connu ces derniers mois, entre *Télérama*, *Le Monde*, et d'autres supports, une relative inflation médiatique sur ce phénomène. Mais il faut reconnaître aussi l'évidence : il y a aujourd'hui un nombre croissant de jeunes compagnies qui se désignent et se font connaître en tant que collectifs. L'énigme médiatique est peut-être davantage qu'un nombre important de ces collectifs existe depuis environ une dizaine d'années ou un peu moins, comme la plupart de ceux qui sont présents ce soir. Alors pourquoi, alors qu'ils sont depuis un moment sortis de l'émergence, les identifier à un courant plus général du renouveau du collectif ? ».[121]

Les artistes ont en effet besoin d'une orchestration de leur succès et d'une visibilité qui puissent attirer l'attention du public, des programmeurs et des institutions pour continuer d'exister ; de plus, on connaît les compétences des journalistes pour trouver l'appellation ou le concept qui va créer l'événement médiatique. Est-ce le cas pour « le renouveau du collectif » ? Ce concept est doublement intéressant, d'abord, parce qu'il renvoie à l'Histoire du théâtre – aux années soixante et soixante-dix, qui sont inscrites dans la mémoire de chacun comme un temps d'émancipation artistique, culturelle, politique et idéologique –, ensuite, parce qu'il laisse envisager la résurgence de cette époque dans notre contemporanéité qui se perd dans l'économie de marché et dans une forme de désespoir. Sa réception favorable dans le monde culturel français prouve l'efficacité journalistique ; mais à qui profite-t-elle ? Aux journalistes eux-mêmes qui alimentent ce créneau et deviennent les spécialistes du courant ; ensuite aux théâtres, comme le constate Mirabelle Rousseau du collectif TOC :

> Il faut donc se demander, pourquoi parfois on a besoin de nous, et pas seulement pourquoi on a besoin des autres. Eh bien, parce qu'un collectif de vingt personnes va ramener du public, parce que derrière un acteur sur scène il y a tous ceux qui vont venir le voir. Le petit théâtre du coin paumé, c'est les copains qui viennent nous voir qui le remplissent. Je vais prendre un exemple concret : quand Chaillot a mis en place le festival « Imaginez maintenant » l'année dernière, il a fait appel à des collectifs et quand nous leur avons demandé pourquoi ils voulaient des collectifs, ils nous ont dit « voyez, le plateau de Chaillot est grand, le festival n'a pas trop de moyens, alors on compte sur vous pour être là avec tout votre collectif ! ».[122]

En effet, certains d'entre eux sont des équipes d'une dizaine d'acteurs, ce qui est rare comme on a pu le voir lorsque l'on a étudié le statut des compagnies ; or, le nombre de participants à un spectacle n'est pas pris en compte dans son prix de vente. Les théâtres gagnent ainsi sur les deux tableaux : l'originalité conceptuelle du groupe et le prix de revient de la représentation.

Néanmoins, la réflexion s'impose quand Robert Hatisi des Chiens de Navarre remet en question l'étiquette de collectif qui, selon lui, est extérieure à leur formation ; en effet, l'origine du groupe est due uniquement à Jean-Christophe Meurisse : « C'est lui qui nous a choisis. C'est Jean-

121 David Larre et Myrto Reiss, « Rencontre avec les collectifs au Théâtre des Quartiers d'Ivry », entretien avec Mirabelle Rousseau membre du collectif TOC », site *Au Poulailler*, http://www.aupoulailler.com/eclairages/, 2011.

122 *Ibid*.

Christophe qui nous a réunis, même si on se connaissait par d'autres biais […]. Donc, nous appeler collectif, c'est un peu faux, faux et flou ».[123]

D'ailleurs, Maxence Tual – du même collectif – va jusqu'à parler « d'imposture ».[124] Cependant aucun d'entre eux ne s'insurge violemment contre cette dénomination. A la présentation en avant-première du film *Apnée*, le 5 octobre 2016 au TAP Castille de Poitiers, Jean-Christophe Meurisse revendiquait encore une fois, devant les spectateurs, son statut de fondateur du groupe et assumait la fonction de metteur en scène. Cependant, dans ce contexte économique difficile, profiter du vent en poupe d'un mouvement pour acquérir audience et notoriété n'était pas, selon lui, scandaleux. C'est pourquoi, Les Chiens de Navarre acceptent volontiers d'être présents dans toutes les manifestations se faisant sous l'intitulé « collectifs ».

4 Une organisation d'acteurs en voie d'institutionnalisation

L'institution de tutelle n'a pas toujours répondu aux souhaits des collectifs puisque, souvent, ils se sont plaints de ne pas recevoir les subventions nécessaires à leur pérennité. Aujourd'hui, deux d'entre eux ont été distingués par le Ministère de la Culture et de la Communication par la nomination de l'un de leurs membres à la tête d'un théâtre. C'est le cas de Marcial Di Fonzo Bo (Le Théâtre des Lucioles) nommé au poste de directeur à La Comédie de Caen, Centre dramatique national de Normandie, et de Rodolphe Dana (Les Possédés), nommé directeur au Centre Dramatique de Lorient. Cette distinction reconnaît les qualités individuelles de ces deux artistes et leur appartenance à deux collectifs associés à cette nomination et qui vont collaborer étroitement à la mise en place du projet. Ceci est attesté dans des termes explicites par les communiqués de la Ministre, Fleur Pellerin, pour la nomination de Marcial Di Fonzo Bo :

> Son projet pour la Comédie de Caen – Hérouville-Saint-Clair, Centre dramatique national est notamment marqué par la présence d'un « collectif d'artistes » réunissant six auteurs, metteurs en scène et comédiens associés : Élise Vigier, David Lescot, Lucie Berelowitsch, Guillermo Pisani, Pierre Maillet et Laëtitia Guédon […]. Cet ensemble artistique travaillera sur toutes les dimensions du projet en lien avec les différents partenaires et devrait permettre une présence étendue sur toute la région, ainsi que la mise en œuvre de nouvelles modalités d'accompagnement de jeunes compagnies comme de nouvelles dynamiques de coproduction et de production.[125]

et celle de Rodolphe Dana :

123 Raphaëlle Doyon, « "Les collectifs en jeu *Hic et Nunc* ", entretiens avec Les Chiens de Navarre et L'Avantage du doute », in *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, *op. cit*., p. 294.

124 *Ibid.*, p. 276.

125 Communiqué de presse, « Nomination de Marcial Di Fonzo Bo à la direction de La Comédie de Caen, centre dramatique national de Normandie », site Ministère de la Culture et de la Communication, http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Communiques-de presse/Nomination-de-Marcial-Di-Fonzo-Bo-a-la-direction-du-CDN-La-Comedie-de-Caen, 10/12/2014.

> Son projet artistique pour le CDN de Lorient propose de créer une nouvelle effervescence artistique en associant le collectif des Possédés […]. Le collectif des Possédés a toujours été fortement mobilisé sur le travail de sensibilisation des publics. Rodolphe Dana entend continuer et amplifier les actions culturelles envers tous les publics en inventant des dispositifs innovants, souvent ludiques, afin de rendre la présence du théâtre plus forte sur la ville et plus largement sur le département du Morbihan.[126]

C'est indéniablement une attitude nouvelle de la part du Ministère de la Culture et de la Communication qui, depuis les années quatre-vingt, réservait cette charge de direction à des metteurs en scène investis dans des dispositifs scéniques et dramaturgiques plus conventionnels. Cependant, cette avancée dans la conception du management n'a pas pris en compte la parité ; ce sont deux hommes qui ont été nommés à ces postes de responsabilité, même si Élise Vigier, par exemple, est citée dans le communiqué comme participant aux projets. Comme le souligne le rapport de Brigitte Gonthier-Maurin,[127] le théâtre public en France est considéré comme « conservateur », « réactionnaire », « replié sur lui-même » et « menacé par la reproduction du même » et de ce fait exclut la nomination de Julie Deliquet (metteure en scène d'In Vitro) pour ne citer qu'elle, si tant est qu'elle se soit portée candidate, car un rapport du 30 juin 2016 rappelait « la nécessité de convaincre les femmes de postuler aux directions des lieux ».[128]

Cette reconnaissance institutionnelle des collectifs laisse entendre que leurs différences avec les autres groupements d'acteurs ont bien été perçues ; il convient de s'en assurer au cours du présent travail qui fait suite à des recherches universitaires portant spécifiquement sur l'organisation en collectif et aussi sur certains aspects, comme la permanence, qu'elle a en commun avec d'autres modèles organisationnels.

5 Un sujet d'études pour les universitaires

Les institutions appellent à la refondation de la filière du spectacle vivant, appel auquel répondent les artistes attachés à reconfigurer les modes de production, d'organisation interne et de diffusion. Il s'agit à la fois d'un choix contraint dans un contexte de crise économique et d'une opportunité – réinventer un idéal de travail et de création artistique. Ces deux aspects intéressent les universitaires qui vont tenter d'identifier les alternatives au modèle actuellement dominant qui se définit comme une micro-entreprise fondée par un metteur en scène mobilisant, selon ses projets et

126 Communiqué de presse, « Nomination de Rodolphe Dana à la direction du Centre Dramatique National de Lorient », site Ministère de la Culture et de la Communication, http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Communiques-de-presse/Nomination-de Rodolphe-Dana-a-la-direction-du-CDN-de-Lorient, 09/07/2015.

127 Brigitte Gonthier-Maurin, « La place des femmes dans l'art et la culture : le temps est venu de passer aux actes », rapport d'information n°704 (2012-2013), site du Sénat, https://www.senat.fr/rap/r12-704/r12-7041.pdf, 27/06/2013.

128 Cécile Hamon, « Mission sur l'égalité femmes-hommes dans le spectacle vivant », rapport présenté à Madame Azoulay, Ministre de la culture et de la Communication, site *SlideShare*, https://www.slideshare.net/AurelienGuillois/mission-sur-legalite-femmes-hommes-dans-le-spectacle-vivant, 19/10/2016.

ses ressources, des équipes artistiques éphémères aux dimensions variables mais souvent réduites. Le collectif d'acteurs s'inscrit dans ces alternatives. Rencontres universitaires, thèses et ouvrages s'emparent désormais du concept de collectif pour l'inscrire dans l'Histoire du théâtre.

Rencontres universitaires

- **Le 18 décembre 2013**, un séminaire co-organisé par Bérénice Hamidi-Kim (Université de Lyon 2) et Séverine Ruset de (Université de Grenoble), intitulé « Les compagnies du spectacle vivant, modèles organisationnels. Troupes, compagnies, communautés artistiques : de la nécessaire historicisation des définitions », s'est donné trois axes d'étude :

✔ *La permanence comme fondement institutionnel : le modèle historique de la troupe*

Martial Poirson : « La troupe des Comédiens-Français : gouvernance du travail créatif au sein du système républicain ».

Aude Astier « Créer et préserver la permanence artistique : modulation des troupes du TNP et du TNS ».

✔ *La généralisation du modèle de la compagnie, symptôme organisationnel d'une création adossée à l'intermittence*

Daniel Urrutiaguer : « La catégorisation institutionnelle des compagnies théâtrales et chorégraphiques ».

Philippe Henry : « De la permanence relative des troupes de répertoire à la flexibilité contemporaine des compagnies ».

✔ *La revendication des modèles alternatifs*

Celia Bense Ferreira Alves : « Peter's Group : la construction collective du charisme dans une organisation théâtrale », (Théâtre des Bouffes du Nord - C.I.C.T.).

- **Les 1-3 avril 2015**, un colloque international, organisé par les Universités – Lumière-Lyon 2 et Stendhal-Grenoble 3 – et Lyon et Valence avec en coresponsabilité Bérénice Hamidi-Kim / Séverine Ruset et intitulé, « Troupes, collectifs, compagnies : enjeux socio-esthétiques, modes d'organisation et de création dans le spectacle vivant (théâtre, danse, cirque, arts de la rue, performance », s'est donné comme projet de s'interroger sur les

organisations du spectacle vivant au niveau de leurs fonctionnements et de l'influence de ceux-ci sur leurs choix esthétiques.

Du point de vue du comité scientifique[129] organisateur de ces journées d'études, il est nécessaire d'analyser l'articulation entre les formes d'organisation et les formes scéniques. C'est cet axe qui l'amène à s'interroger sur « le collectif », comment sa répartition des tâches, ses mécanismes de coordination de l'outil de travail et ses logiques collaboratives sont mises au profit d'une recherche artistique au long cours. En outre, il s'intéresse aux revendications que portent par leur existence même les collectifs d'interprètes ou d'auteurs. Trois thèmes sont explorés au cours de ces journées d'études. Je retiendrai ici le titre des interventions ayant directement un lien avec les collectifs d'acteurs :

✔ *Les troupes, entre groupements provisoires et ensembles institués*

Céline Candiard : « *Thiasos*, *synodos*, *grex* : collectifs d'acteurs dans l'Antiquité ».

Marie Bouhaïk-Gironès et Estelle Doudet : « Troupes, répertoires, recueils dans les arts du spectacle des XV^{e}-XVI^{e} siècles ».

Alice Folco : « Les Troupes théâtrales à Grenoble à la fin du XIX^{e} siècle, difficultés esthétiques et contraintes de production ».

✔ *Déclinaisons du collectif au XX^{e} siècle*

Géraldine Prévot : « *Provincetown players*, *New playwrights* and *Group Theatre* : trois regards sur la création collective américaine au début du XX^{e} siècle ».

Marco Consolini : « Le Collectif à l'italienne. Du *capocomicato* au *teatro di gruppo* ».

Stéphane Hervé : « Les Collectifs et le corps social. Le "Nouveau théâtre" italien (1965-1980) ».

Armelle Talbot : « En attendant le paradis. Expériences et représentations de la communauté pendant les années collectives de Fassbinder (1967-1971) ».

Joël Cramesnil : « La Cartoucherie : une remise à jour du théâtre service public ».

- **Les 21-23 juin 2017**, un congrès sera organisé par des chercheurs en sociologie de la culture à Zurich sous l'intitulé « Collectifs d'art, art collectif. La « création artistique » entre intérêt individuel et bien commun ». Il se donne pour objectif d'analyser ces tensions dans les

129 Howard Becker, Marie Bouhaïk-Gironès, Léonor Delaunay, Christophe Floderer, Philippe Henry, Piotr Olkusz, Martial Poirson, Serge Proust, Daniel Urrutiaguer, Karel Vanhaesbrouck, Laure de Verdalle, Jean-Claude Yon.

différents champs de la création collective, de répertorier les types de collectif d'artistes et les formes esthétiques auxquelles ils aboutissent. Il souhaite aussi observer les spécificités et les différences selon les secteurs : les arts où les collectifs sont la règle (théâtre, danse), le cinéma, la musique, et les configurations plutôt centrées sur un individu créateur supposé solitaire (la peinture, l'architecture, la littérature). En outre, il compte faire émerger le rôle des instances de certification, des politiques, des institutions culturelles et des lois, dans la régulation de cette tension entre intérêt individuel et bien commun ; il s'intéresse aussi à la réception de ce bien commun en cherchant d'une part, à circonscrire le public visé par ces collectifs et d'autre part, à savoir si celui-ci reçoit et partage le message.

Trois thèses sur ce sujet

La première est celle d'Esther Gouarné, soutenue le 4 juillet 2014 à l'Université Paris X Nanterre, en Arts du spectacle, et qui s'intitule, « Théâtre performantiel : Immersion et distance dans le théâtre néerlandophone (Flandre et Pays-Bas : 2004-2014) ». Une fois son premier objet choisi – le théâtre flamand –, et plus spécifiquement le mouvement avant-gardiste et novateur flamand né dans les années quatre-vingt, elle a constitué son corpus sur les créations en aval de ce qu'elle nomme la « vague » flamande,[130] et sélectionné trois groupes représentatifs de courants qu'elle avait jugés importants, dans un souci de se détacher de noms très connus tels Anne-Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre, Wim Vandekeybus, Jan Lauwers, Jan Decorte, Guy Cassiers, Luk Perceval, Ivo van Hove et Alain Platel. Esther Gouarné a retenu Abattoir Fermé,[131] Wunderbaum[132] et Le Warme Winkel,[133] parce qu'ils appartiennent à une autre mouvance de la « vague » – les collectifs d'acteurs –, et qu'elle souhaitait interroger la notion d'acteur-créateur :

> J'ai donc voulu observer comment la création collective s'était développée en Flandre dans ce contexte de la « vague » et des héritages de l'avant-garde. J'avais le sentiment qu'elle y avait été érigée en norme du processus créatif, comme une modalité propice à la création d'esthétiques et de dramaturgies hybrides, oscillant entre la méta-théâtralité et la performance, entre la mise à distance et l'immersion sensorielle.[134]

Ce travail éclaire, non seulement l'historique des collectifs d'acteurs en Flandres/Pays-Bas, mais aussi en France pour ceux qui se sont créés dans les années quatre-vingt-dix ; il interroge aussi l'esthétique née de ce fonctionnement spécifique qu'est le collectif.

130 Esther Gouarné, « Point de départ : application du postdramatique à la "vague flamande " », in « Théâtre performantiel : Immersion et distance dans le théâtre néerlandophone (Flandre et Pays-Bas : 2004-2014) », 2014,. p. 15.
131 Abattoir Fermé, créé en 1999.
132 Wunderbaum, créé en 2001.
133 Le Warme Winkel, créé en 2002.
134 Esther Gouarné, thèse citée, p. 18.

La seconde thèse est celle de Louise Roux, soutenue le 20 mai 2015 dans le cadre de l'École Doctorale Esthétique, sciences et technologie des arts (Saint-Denis, Seine-Saint-Denis), et intitulée « Les utopies pragmatiques : études du "collectif" théâtral à partir de trois processus de créations du XXI^e siècle : Collectif F11, D'ores et Déjà, Spectacle-Laboratoire ». L'étude comparée de ces trois processus créatifs interroge le concept de « collectif » dans le théâtre public français de 2003 à 2014, sur un plan idéologique et esthétique ; elle tend à montrer

> qu'en découvrant la disparition de la marge dans l'organisation capitaliste de l'économie culturelle, les collectifs n'ayant pour l' « homme nouveau » aucun programme concret à proposer, ont centré leur résistance au cœur de processus de création politiques parce que collectifs, et accompli une œuvre au diapason de la complexité de leur époque.[135]

Considérer l'acte créateur, le jeu et les rapports entre les acteurs/personnages dans la vie de la troupe et dans la fable théâtrale, comme une représentation de la société et de ses problématiques, bouleverse les attentes du public plus habitué à ce que l'on lui propose des solutions.

La notion de permanence a été étudiée aussi par Georges Gagneré dans sa thèse, *Permanence artistique et pratique théâtrale*, soutenue à l'Université de Paris III Sorbonne Nouvelle en 2001 et publiée en 2002 ; parce que la permanence est au centre de l'organisation du modèle « collectif », cette thèse va éclairer ce travail.

Des ouvrages universitaires sur les groupements d'artistes

La notion de troupe au XX^e siècle. Chantier pour une recherche est un ouvrage publié en 2010 à partir des actes du colloque organisé le 4 avril 2004 à l'Université d'Artois. Il tente de combler le déficit d'étude sur la notion de troupe, alors que, selon Olivier Neveux,

> le jeu de l'acteur, la prégnance du metteur en scène se voient couramment interrogés, l'organisation sciemment collective du théâtre que caractérise la notion de troupe ne connaît […], que des approches partielles, ponctuelles et bien souvent accidentelles.[136]

Ces travaux, centrés sur le concept de troupe, en explorent le côté insaisissable inhérent à son étymologie d'une part, et d'autre part, à la variété des formes organisationnelles et des expériences artistiques dont il est porteur. Cette première approche des groupements d'acteurs, en abordant plus spécifiquement la notion de troupe et de compagnie, aide à circonscrire en creux celle de collectif.

Le collectif d'acteurs comme métaphore sociale est une perspective neuve, de même que les axes d'étude développés dans un ouvrage dirigé par Raphaëlle Doyon et Guy Freixe, *Les*

135 Louise Roux, « Les utopies pragmatiques : études du "collectif" théâtral à partir de trois processus de création du XXI^e siècle : Collectif F11, D'ores et Déjà, Spectacle-Laboratoire », (résumé), 2015.
136 Olivier Neveux, « La troupe », *op. cit*., p. 5.

collectifs dans les arts vivants depuis 1980,[137] dont les articles d'universitaires (nous retrouvons Esther Gouarné et Louise Roux) ont pour objectif premier de replacer « ce phénomène dans son sillon historique ». Le second est de montrer comment ils « bousculent les modes de création », l'acteur reprenant les rênes et inventant une écriture de plateau « éclatée, rebelle, libertaire » et comment cette façon de créer est aussi un geste politique : « Les collectifs dans leur fonctionnement et leur esthétique questionnent notre démocratie et proposent un théâtre en prise avec notre temps, vivant, libre, qui redonne du souffle à la scène actuelle ».[138] Cet ouvrage rend compte à la fois du rapport des collectifs avec l'économie et la société de la France au tournant des XX^e^ et XXI^e^ siècles, de la portée du geste théâtral sur le plan politique et des esthétiques qui en émanent. Sa sortie en 2014, a conforté les analyses que j'avais pu faire à propos des collectifs. Afin d'éviter les redites, j'ai dû alors reconsidérer ma démarche en tenant compte des réflexions de ces auteurs sur certains collectifs sélectionnés dans mon corpus (tg STAN, d'ores et déjà/Le Singe, Théâtre des Lucioles, DRAO, Les Chiens de Navarre, L'Avantage du doute) que je n'ai pas voulu exclure pour autant.

6 Conclusion

Les groupements d'artistes, apparus dès l'Antiquité, ont su évoluer au fil des siècles en s'adaptant à leurs contextes sociaux, politiques et économiques. En France, née à la fin du Moyen Âge d'une convergence de modèles – religieux et laïque –, la troupe a emprunté ses statuts juridiques aux italiens de la *Commedia dell'arte*. Elle a eu recours à la protection de la noblesse et de la monarchie pour gagner progressivement son autonomie. Au XIX^e^ siècle et jusqu'au milieu du XX^e^ siècle, certains artistes vont porter les utopies artistiques et politiques en se constituant en communautés. Elles participent activement à la démocratisation de la culture et aux mouvements de revendications sociales dans les années soixante et soixante-dix. A cette époque, au Pays-Bas, de jeunes acteurs manifestent contre l'institution théâtrale. Désigné sous le nom de Aktie Tomaat, leur mouvement s'en prend à une esthétique obsolète, portée par une société dépassée ; il propose d'autres modes de création – le *training* corporel et l'improvisation libre –, et l'absence de répertoire national l'invite à créer le sien. Ainsi naît le collectif d'acteurs. Il tient son originalité au fait qu'il prend acte dans une nouvelle méthodologie du travail avant d'être un mode d'organisation structurel et administratif que suppose le terme collectif. Mais indéniablement le fonctionnement en collectif constitue une redistribution des rôles : aux deux relations duelles – auteur-metteur en scène

137 Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune, l'Entretemps, coll. « les points dans les poches », 2014.
138 *Ibid*.

et metteur en scène-acteurs – il substitue une entité formée par la réunion des acteurs et techniciens. L'influence des troupes anglo-saxonnes, la volonté d'émancipation de la société et la prospérité économique de cette époque, contribuent à l'expansion des collectifs d'acteurs en Europe voire au-delà, participant ainsi à la circulation des idées et des œuvres artistiques. tg STAN, par le biais de stages de formation, devient une pépinière de collectifs. Ceux-ci s'imposent dans le paysage théâtral français au point d'être pris en compte par les médias, les institutions et les universitaires.

Au tournant des XX^e^ et XXI^e^ siècles, sous la pression de nouvelles données politiques et économiques moins favorables, la majorité des collectifs a dû consentir quelques entorses à l'organisation initiale tout en essayant d'en conserver la philosophie. La diversité typologique des collectifs artistiques résiste aux discours généralisateurs. Si, comme on l'a vu précédemment, ils nécessitent d'être replacés dans leur contexte économique, sociopolitique et dans un cadre historique plus large, ils méritent aussi d'être analysés du point de vue de leurs stratégies de production et d'organisation, et de la singularité de leurs œuvres.

II ÉTUDE DES FONCTIONNEMENTS DE COLLECTIFS D'ACTEURS DANS UN CORPUS DÉFINI

Cette étude va tenter de lever les incertitudes qui peuvent subsister sur la nature du « collectif ». Aujourd'hui, toute forme collective dans le travail préserve l'autonomie et l'ego de chacun[1] de ses membres. Ainsi, indépendamment des uns et des autres, ils s'autorisent à mener plusieurs projets à la fois dans des structures de type différent voire dans d'autres collectifs. Dans cette situation, on peut se demander si le groupement en collectif sécurise l'emploi comme le ferait une troupe totalement permanente.

L'intermittence revêt, comme on le voit, plusieurs sens ; outre un régime d'assurance pour la majorité des acteurs, elle est aussi un mode de vie et d'activité professionnelle construit sur le discontinu et l'irrégulier, constitutifs d'un émiettement du temps de création imposé par un contexte économique difficile. Peut-on supposer que leur pluriactivité, voire leur dispersion, au lieu d'être dommageables pour eux et pour les avancées sociales qu'ils revendiquent, dynamisent leur conception du vivre et du créer en collectif ? Méritent-ils aussi d'être considérés comme ceux qui ont renouvelé la notion de collectif d'acteurs, et au demeurant, y a-t-il renouvellement ? L'exploration menée sur la notion de collectif, telle qu'elle était pensée et vécue au tournant des XIX^{e} et XX^{e} siècles et jusqu'aux années soixante-dix, admet un consensus sur ce que l'on peut entendre par « création collective » et les moyens mis en œuvre pour y parvenir. Néanmoins, comme le suggèrent Raphaëlle Doyon et Guy Freixe, il est aventureux de dégager des critères clairs pour définir l'organisation du groupe et du fonctionnement en collectif ; même au cours de cette période, la disparité était de mise. Il s'agira, dans cette enquête, de distinguer le travail collectif inhérent au théâtre et la pétition de principe du « collectif ».

1 L'individualisation du travail. Voir annexe n°11.

Le corpus

Collectifs	Date de création
tg STAN	1989
Théâtre des Lucioles	1995
MxM	2000
Rimini Protokoll	2000
DRAO	2002
d'ores et déjà/Le Singe	2002
Les Possédés	2002
L'avantage du doute	2007
Les Chiens de Navarre	2008
Collectif In Vitro	2009
Le Raoul Collectif	2009
OS'O	2011

Ce corpus est composé de douze collectifs sélectionnés à partir de critères présentés dans l'introduction. La date de naissance des collectifs peut être approximative pour certains (à deux ans près), selon qu'elle est attestée par leur première création ou bien par la date de déposition de leurs statuts à la préfecture ; or celle-ci est difficile à vérifier dans la mesure où l'on ne trouve aucune indication du lieu où ils se sont déclarés. Trois sont nés avant 2000, un après 2010 ; entre la naissance de tg STAN et OS'O, il s'est écoulé 22 ans.

Certains collectifs de ce corpus, comme cela a été précisé, ont déjà fait l'objet de travaux. Aussi ai-je pris garde de centrer mon étude sur leurs spectacles les plus récents, m'autorisant seulement quelques rappels pour repérer les évolutions possibles touchant à l'organisation du groupe, son processus de création ou son esthétique.

Ce travail sur le fonctionnement des collectifs s'organise en tenant compte de leur date de création, du plus ancien au plus jeune. Pour chacun d'entre eux, il sera nécessaire tout d'abord de faire l'historique pour connaître les raisons qui ont poussé ses membres à se regrouper. On s'interrogera ensuite sur l'origine du nom que le groupe s'est choisi : est-il explicatif d'une position ou lié au hasard ?

La notion de collectif invite à se demander si la répartition des tâches accroît la démocratisation du travail et intensifie les logiques collaboratives au profit de la création artistique. Pour répondre à ces questions, on s'appuiera sur l'étude des génériques des quarante-six œuvres

sélectionnées et sur la formation des acteurs et leurs activités professionnelles au sein du secteur du spectacle vivant, ces données figurant dans leur *curriculum vitae*, dans la communication de leur agent sur des sites en ligne, ou dans les dossiers des spectacles auxquels ils ont participé. On tentera d'expliquer l'absence de ces informations pour certains d'entre eux, dans la synthèse qui suivra cette analyse.

Œuvres sélectionnées

tg STAN : *My dinner with André* (2005), *Onomatopée* (2014), *Trahisons* (2014), *La Cerisaie* (2015).
Théâtre des Lucioles : *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...* (2013), *Dans La République du Bonheur* (2014), *Little Joe New-York 68* (2014), *Little Joe Hollywood 72* (2015).
MxM : *Alice underground* (2000), *Nobody* (2015).
Rimini Protokoll : *Call Cutta in a Box* (2008), *Cargo Sofia* (2008), *Situation Rooms* (2013), *Remote Paris* (2015), *Europe à domicile* (2015).
DRAO : *Derniers remords avant l'oubli* (2003), *Pushup* (2006), *Nature morte dans un fossé* (2008), *Petites histoires de la folie ordinaire* (2010), *Shut your mouth* (2012), *Quatre images de l'amour* (2015).
d'ores et déjà/Le Singe : *Le Père tralalère* (2008), *Notre Terreur* (2009), *Le Capital et son singe* (2014), *Angelus Novus Anti-Faust* (2016).
Les Possédés : *Tout mon amour* (2012), *Platonov* (2014), *Voyage au bout de la nuit* (2015), *Le coup droit lifté* (2016).
Les Chiens de Navarre : *Une Raclette* (2008), *Regarde le lustre et articule* (2011), *Nous avons les machines* (2012), *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble* (2013), *Les Armoires Normandes* (2015), *Il est des nôtres*, (2013), *Apnée* (2016).
L'Avantage du doute : *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon* (2010), *La Légende de Bornéo* (2012), *Le Bruit court que nous ne sommes plus en direct* (2015).
Le Collectif In Vitro : *Derniers remords avant l'oubli* (2009), *La Noce* (2011), *Nous sommes seuls maintenant* (2013), *Catherine et Christian* (2015).
Le Raoul Collectif : *le Signal du promeneur* (2012), *Rumeur et petits jours* (2015).
OS'O : *L'Assommoir* (2011), *Timon/Titus*, (2015).
En noir : étude du spectacle uniquement à partir de documents, en rose : spectacle vu + étude de documents, en bleu : date de création du spectacle.

Les fonctions de chacun au sein du collectif, la répartition des activités artistiques, techniques et administratives seront ainsi explorées ; la gestion de la coproduction et de la diffusion, le nombre de professionnels (acteurs/techniciens/administratifs), leur permanence au sein du groupe, la répartition hommes/femmes, seront des indicateurs sur le dynamisme du collectif. D'autres critères – le nombre et le rythme de créations, les lieux où il est programmé, sa notoriété dans les médias – apporteront des informations sur sa prospérité et la réception faite à ses créations. A ces fins, seront évoqués aussi, quand ils existent, les projets de création pour les années 2017-2018.

Cette analyse du fonctionnement en collectif se devait de commencer par tg STAN pour une double raison : d'abord, il est le plus ancien, ensuite, il est considéré comme le groupe néerlandais qui a introduit en France cette organisation d'acteurs.

1 tg STAN

tg STAN est fondé en 1989 par Frank Vercruyssen, Waas Gramser – remplacé par Sara De Roo –, Jolente De Keersmaeker et Damiaan De Schrijver. Au sortir du Conservatoire d'Anvers, ils se refusent à intégrer les compagnies théâtrales existantes, au nom d'un renouvellement esthétique et d'une conception déhiérarchisée du groupe. Le nom du collectif est un acronyme pour *Toneelspelersgezelschap* (signifiant en néerlandais « compagnie d'acteurs » et *Stop Thinking about Names* (« Arrêtez de penser aux noms ») ; il signifie l'importance donnée au collectif par rapport à l'individuel, et l'absence de fonctions précises dévolues à chacun au sein du groupe.

Selon Esther Gouarné, tg STAN appartient à la deuxième vague du renouveau théâtral flamand à la fin des années quatre-vingt, qui se différencie de la première[2] par un centrage sur le travail du texte et sur la création collective. Cette dernière dimension participe aux caractéristiques du théâtre militant ainsi défini par Olivier Neveux :

> [il] a ainsi produit (et continue de produire) une critique du théâtre et de la représentation : critique contextuelle – bien qu'une grande partie anhistorique – contre un certain nombre de fonctionnements. Par opposition il s'essaiera le plus souvent à la démocratie. Tentant d'indexer sa pratique sur la théorie qui la fonde, il remet en cause l'autoritarisme du fonctionnement centré sur un chef de troupe ou un metteur en scène, et la spécialisation des tâches : chacun, artistes et intellectuels collectifs, prend sa part à la production.[3]

2 Esther Gouarné définit l'esthétique de cette première vague comme un « mélange entre danse, théâtre performance art, et privilégiant des formes hybrides ou prévalaient souvent le corps et l'image sur le texte ». Par ailleurs, elle insiste sur le fait que les artistes de la première vague « étaient caractérisés par une recherche d'identité individuelle », « Théâtre performantiel : Immersion et distance dans le théâtre néerlandophone », thèse citée, p. 125.

3 Olivier Neveux, *Théâtre en Lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007, p. 246.

Illustration 1 : tg STAN, © stan.be.

« S'essayer à la démocratie », « remettre en cause l'autorité d'un chef » et refuser « la spécialisation des tâches » sont, en effet, des fonctionnements mis en situation chez ce collectif. En refusant un modèle pyramidal dans la prise des décisions, il prend en considération les points de vue de chacun de ses membres, qu'ils soient comédiens, techniciens ou administratifs. Cette conception égalitaire, d'abord sur le plan organisationnel, s'élargit au domaine de la création, ce qui est incompatible avec l'existence d'un metteur en scène. Esther Gouarné clarifie ainsi le fonctionnement du collectif :

> tg STAN incarne l'utopie d'un acteur autonome et d'une organisation collective sans hiérarchie, avec une grande perméabilité entre les fonctions de chacun. Il y a tout de même une spécialisation et une répartition, les tâches administratives et techniques étant distinctes du travail artistique ; un bureau de production et de diffusion de trois membres fixes, un créateur lumières et décors, ont été associés au collectif. Mais tous sont associés dans la discussion dramaturgique et esthétique.[4]

Elle souligne que c'est la liberté totale des acteurs que l'on ressent directement dans leurs pièces « qui suscite souvent en France un enthousiasme significatif de la part des critiques, des programmateurs et de jeunes compagnies ».[5] En effet, le collectif belge flamand tg STAN est fortement ancré dans le paysage théâtral français parce qu'il est régulièrement programmé par les scènes nationales, depuis près de vingt ans, et parce qu'il est associé depuis 2013 au Théâtre

4 Esther Gouarné, thèse citée, p. 175.
5 *Ibid.*

Garonne à Toulouse.[6] Ainsi *My dinner with André, Trahison, Onomatopée* et *La Cerisaie*, ont tourné en France au cours des saisons 2014-2015 et 2015-2016. Le choix de jouer ces quatre créations presque simultanément est rendu possible grâce à la souplesse constitutive du collectif, à l'originalité de son travail et à sa diversité, ces deux dernières caractéristiques étant appréciées par les spectateurs.

Générique des spectacles

2005	2014	2014	2015
My dinner with André	***Onomatopée***	***Trahisons***	***La Cerisaie***
D'après *My dinner with André* Louis Malle		**De** Harold Pinter	**De** Anton Tchekhov
Texte André Grégory Wallace Shawn	**Création collective** Gillis Biesheuvel Damiaan De Schrijver Willem de Wolf Peter Van den Eede Mathias de Koning		**Mise en scène et scénographie** tg STAN
Adaptation Damiaan de Schrijver Peter Van den Eede			
Traduction française Martinr Bom	**Traduction française** Martine Bom	**Version française** Eric H. Kahane	
Acteurs Damiaan de Schrijver Peter Van den Eede	**Acteurs** Gillis Biesheuvel Damiaan de Schrijver Willem de Wolf Peter Van den Eede Mathias de Koning	**Acteurs** Robbie Cleiren Jolente de Keersmaeker Frank Vercruyssen	**Acteurs** Evelien Bosmans Evgenia Brendes Robbie Cleiren Jolente de Keersmaeker Lukas de Wolf Bert Haelvoet Minke Kruyver Scarlet Tummers Rosa Van Leeuwen Stijn Van Opstal Frank Vercruyssen

6 Esther Gouarné s'intéresse à leur programmation en France et en Europe, qu'elle donne en note de bas de page, thèse citée, p. 126. Voir annexe n°12.1.

2005	2014	2014	2015
My dinner with André	***Onomatopée***	***Trahisons***	***La Cerisaie***
Costumes Inge Büchner		**Costumes** Ann D'Huys	**Costumes** Ann D'Huys
		Technique Tim Wouters	
		Lumières Thomas Walgrave	**Lumières** Thomas Walgrave
Décor tg STAN et de KOE			
		Production tg STAN	
Coproduction tg STAN et de KOE Coproduction version française Théâtre de la Bastille Festival d'Automne à Paris Théâtre Garonne Toulouse	**Coproduction et technique** tg STAN de KOE Dood Paard Maatschappij Discordia	**Coproduction** Théâtre Garonne Toulouse Théâtre de la Bastille	**Coproduction** tg STAN Kunstenfestivaldearts Festival d'Automne à Paris La Colline-théâtre national TnBA-Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine Le Bateau Feu-Scène nationale de Dunkerque Théâtre Garonne-Toulouse Théâtre de Nîmes-Scène conventionnée

Les quatre fondateurs de tg STAN ne se retrouvent dans une même distribution que de façon très exceptionnelle, ce qui ne sera pas le cas dans les spectacles présentés ici. En effet, dans le concept de collectivité défini par tg STAN, l'évolution personnelle est primordiale et passe par une ouverture à tous les possibles ; il encourage en particulier le partenariat avec d'autres compagnies théâtrales ou de danse comme Dito'Dito, Maatschappij Discordia, Dood Paard, la Compagnie de Koe et la Compagnie Rosas (d'Anne Teresa De Keersmaeker[7]). Cependant, d'après Frank Vercruyssen, ces partenariats exigent le partage de valeurs communes et certains comédiens qu'il qualifie au demeurant de « sublimes » ne peuvent travailler avec eux quand ils ne sont pas au diapason des envies et des paramètres fondateurs de tg STAN, comme

> […] le questionnement de l'illusion, la disparition du quatrième mur, la nécessité du travail autour de la table, le retardement de la montée sur le plateau, la passion pour le texte. Le travail dramaturgique est la

7 Anne-Teresa et Jolente De Keersmaeker sont sœurs.

> colonne vertébrale de notre engagement, tout comme le choix d'être nos propres maîtres et de nous occuper de tout, de ne pas avoir de metteur en scène. Nous n'expliquons jamais aux comédiens comment ils doivent jouer, le jeu s'invente sur le plateau face au public.[8]

A ses yeux, « cela demande une grande complicité, une grande confiance et une grande tendresse »[9] ; ce sont ainsi des qualités de cœur plutôt qu'une expertise professionnelle qui lie les membres du collectif entre eux et à ses autres partenaires. Il en résulte que les projets de tg STAN sont pris en main par ses membres permanents, que ce soit en solo, duo, trio, ou avec d'autres acteurs ou artistes du spectacle vivant appartenant à d'autres compagnies ; chacun suit son propre itinéraire, porté par ses envies, et incarne de ce fait une conception d'un acteur émancipé qui choisit, d'une part, le projet auquel il veut participer et, d'autre part, les partenaires pour le réaliser.

Le partenariat avec d'autres compagnies connaît son apothéose dans le spectacle *Onomatopée*, un « pari fou » selon Maxime Bodin[10] ; il résulte de la participation de cinq comédiens rattachés à différentes compagnies flamandes et néerlandaises : tg STAN (Damiaan De Schrijver), De Koe (Peter Van Den Eede), Dood Paard (Gillis Biesheuvel), Maatschappij Discordia (Matthias de Koning) et Willem de Wolf (autrefois Kas&De Wolf). Leur rencontre, pour créer ensemble, n'est pas le fruit du hasard puisque ces comédiens se sont retrouvés déjà dans le passé pour d'autres collaborations. Frank Vercruyssen confirme cet état de fait :

> Depuis la formation de tg STAN, la rencontre et la collaboration avec d'autres acteurs font partie intégrante de notre démarche. Seulement trois des spectacles de la compagnie ont été interprétés par nous quatre. tg STAN est un véhicule pour réaliser les rêves de chacun : ils sont parfois communs, parfois non. Cette liberté garantit sans doute notre longue vie. La confrontation avec d'autres styles de jeux d'autres histoires est très enrichissante.[11]

L'aventure partagée avec d'autres acteurs issus d'autres formations est recherchée dans le sens d'une réalisation individuelle, le collectif ayant bien conscience de ne pouvoir répondre à toutes les envies théâtrales de ses membres et permet à ceux-ci d'échapper à la frustration. De plus, pérenniser le groupe passe par l'acceptation d'engagements en dehors du groupe ; enfin, il naît de ce travail avec d'autres, un enrichissement des pratiques, une ouverture sur d'autres possibles.

Sur leur site, les productions sont proposées en trois langues : néerlandais, français et anglais. Pour la saison 2016-2017, *Après la répétition*, d'après le téléfilm *Efter repetitionen* (1984) de Ingmar Bergman, mis en scène par Frank Vercruyssen d'abord en français, sera présenté en

8 Frank Vercruyssen, propos recueillis par Renan Benyamina, dossier de presse, site La Scène Watteau, http://www.scenewatteau.fr/wp-content/uploads/2015/06/dossier-presse-ONOMATOPEE-les-14-et-15-octobre-2015-%C3%A0-La-Sc%C3%A8ne-Watteau.pdf, 14-15/10/2015.

9 *Ibid.*

10 Maxime Bodin, présentation du spectacle *Onomatopée*, site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/saison-12-13/les-spectacles/onomatopee, 2015.

11 Dossier de presse *Onomatopée*, site La Scène Watteau, http://www.scenewatteau.fr/wp-content/uploads/2015/06/dossier-presse-ONOMATOPEE-les-14-et-15-octobre-2015-%C3%A0-La-Sc%C3%A8ne-Watteau.pdf, 14-15/10/2015.

néerlandais (*Na de repetitie*, avec Tessa Friedrich, comédienne néerlandaise). *Art* de Yasmina Reza mis en scène par Kuno Bakker, Gilles Biesheuvel et Frank Vercruyssen, sera présenté en première le 2 mai 2017 au Théâtre Garonne à Toulouse. *D Bernhard-trilogie* est la réunion de trois pièces précédemment créées, mais qui seront données à la suite sur une durée de six heures, avec comme objectif de montrer comment elles s'influencent mutuellement. *Atelier* mis en scène par Matthias de Koning, Damiaan De Schrijver et Peter Van den Eede et produit par STAN, de Koe et Maatschappij Discordia, sera présenté en première à Anvers. *The way she dies*, texte écrit par Tiago Rodrigues, est mis collectivement en scène par Isabel Abreu, Pedro Gil, Jolente De Keersmaeker, Tiago Rodrigues et Frank Vercruyssen ; c'est une coproduction Stan et théâtre National D. Maria II de Lisbonne, et la première est prévue en mars 2017 dans ce même théâtre. Outre ces créations, on note aussi la reprise de six spectacles.

Après vingt sept ans d'existence, le collectif reste dans une dynamique de production et multiplie les partenariats ; son aptitude à créer et à jouer, en plus du néerlandais, en français et en anglais, lui permet d'envisager des tournées en Europe. Il doit aussi cette résistance au temps parce que ses membres savent élaborer des projets non seulement avec d'autres artistes de leur âge, mais avec des plus jeunes nouvellement sortis des écoles et conservatoires.

Présentation des comédiens

Jolente de Keersmaeker	Sara de Roo	Damiaan de Schrijver	Frank Vercruyssen
- Conservatoire d'Anvers Actrice/metteure en scène Enseignante au Conservatoire de Gand et à l'école de danse PARTS à Bruxelles	- Conservatoire d'Anvers Actrice/metteure en scène Codirectrice de la formation d'acteur au Conservatoire d'Anvers	- Conservatoire d'Anvers Acteur/metteur en scène	- Conservatoire d'Anvers Acteur/metteur en scène Enseignant dans les écoles de théâtre et de danse en Europe

Gillis Biesheuvel	Willem de Wolf	Peter Van den Eede	Evelien Bosmans	Matthias de Koning
- Académie d'Art Dramatique d'Arnhem Acteur Cofondateur de la compagnie Dood Paard	- Université d'Amsterdam Acteur/auteur Cofondateur de la compagnie Greenhouse & Wolf	- Conservatoire d'Anvers Acteur Cofondateur de la compagnie De Koe	- Conservatoire d'Anvers - Académie de théâtre de Maastricht Actrice	Professeur au Conservatoire d'Anvers Acteur/metteur en scène Cofondateur de la compagnie Discord

Evgenia Brendes	Robbie Cleiren	Lukas de Wolf	Bert Haelvoet
- Conservatoire d'Anvers Actrice	Acteur	- Conservatoire d'Anvers Acteur	- Toneelschool Studio Herman Teirlinck Antwerpen Acteur

Minke Kruyver	Scarlet Tummers	Rosa Van Leeuwen	Stijn Van Opstal
- Toneelschool Studio Herman Teirlinck, Antwerpen. Actrice	- RITCS de Bruxelles Cofondatrice de la compagnie Le Mouton Noir Actrice	- Toneelschool Studio Herman Teirlinck, Antwerpen. Cofondatrice de la compagnie Moermans collective & sons Actrice	- Studio Herman Teirlinck Cofondateur de la compagnie Olympique Dramatique Acteur

Peter Van den Eede et Bas Teeken, diplômés du Conservatoire d'Anvers comme les membres du collectif tg STAN, fondent une compagnie De Koe en 1989, reconnue en 1993 par le Ministère de la Communauté Flamande. Son esthétique se caractérise par un mélange de poésie et d'émotion, paradoxalement né du désespoir généré par l'état du monde et de l'homme, à la manière de Tchekhov. Il se pose en héritier de cet auteur russe, citant une lettre de ce dernier destinée à son ami Gorki :

> La vie est ainsi faite que les hommes ne s'entretuent pas, ne se pendent pas, ne se déclarent pas leur amour à tout moment. Ils ne font pas à tout moment des remarques caustiques. Ils mangent, boivent, flirtent, parlent de tout et de rien, et c'est justement cela qu'il faut montrer au théâtre... Les hommes mangent, ils se contentent de manger, et pendant qu'ils mangent, se joue leur bonheur ou leur destruction totale.[12]

Pour l'essentiel, la compagnie joue ses propres textes dont la tonalité se caractérise par un joyeux pessimisme. On retrouve Peter Van den Eede dans *My dinner with André* et *Onomatopée*, avec comme partenaire privilégié Damiaan De Schrijver.

Gillis Biesheuvel est un membre de la compagnie Dood Paard (cheval mort), nom qui fait référence à une œuvre du poète Gerrit Achterberg.

Matthias de Koning est cofondateur de la compagnie Discordia, créée au début des années quatre-vingt ; celle-ci initie la nouvelle vague du théâtre flamand et hollandais qui remet en question la fonction du metteur en scène pour replacer l'acteur au centre du dispositif de création. Elle rompt aussi le jeu traditionnel pour instaurer une distance critique avec les rôles/personnages,

12 Stefan Van Brabant et Peter Van den Eede, « A propos de De KOE », site de De Koe, http://www.dekoe.be/fr/propos-de-de-koe.

et autorise ainsi l'exploration de nouvelles voies d'interprétation, les textes du répertoire étant réinterrogés pour leur trouver une pertinence actuelle.

Matthias de Koning a été le professeur des membres de tg STAN ; son enseignement et sa propre conception de la troupe de théâtre ont induit la constitution de ce collectif et les règles de fonctionnement qu'ils se sont données.

Il est intéressant, du point de vue de la recherche, d'avoir associé tg STAN aux autres collectifs du corpus, surtout pour ceux de nationalité française, parce qu'il fait figure d'initiateur et de modèle ; en ce qui concerne les deux autres collectifs étrangers – le Belge Raoul Collectif parmi les plus jeunes et le Suisse Allemand Rimini Protokoll dans une autre démarche artistique – ils prouvent aussi l'existence d'échanges fructueux en matière d'art et de culture en Europe.

Le Théâtre des Lucioles est un des premiers à s'inscrire dans ce « renouveau du collectif » en France. En grande partie, il reprend le fonctionnement de tg STAN avec une différence toutefois, celle d'admettre, pour chaque spectacle, la présence d'un metteur en scène.

2 Théâtre des Lucioles

Paola Comis, Marcial Di Fonzo Bo, Laurent Javaloyes, David Jeanne-Comello, Mélanie Leray, Frédérique Loliée, Pierre Maillet, Philippe Marteau, Pascal Tokatlian, Valérie Schwartz, Elise Vigier, issus de la première promotion de l'école du Théâtre National de Bretagne (1991/1994), se sont constitués en collectif dont le patronyme, Les Lucioles, fait référence à un texte de Pasolini extrait des *Écrits Corsaires* (1973-1975).

Illustration 2 : *Dans la République du Bonheur.*
© Christophe Raynaud de Lage.

C'est une filiation très forte avec le cinéaste italien qui est revendiquée, et qui inscrit le collectif dans le refus d'une société vouée à l'ultra consumérisme ; ce dernier adhère à l'allégorie des lucioles parce qu'elle est représentative de ce qui fait la beauté du monde, et qu'il est lui-même en quête de cette beauté.

Par ailleurs, le travail en collectif du Théâtre des Lucioles est empreint d'une attitude réflexive à propos de la façon d'être artiste à l'intérieur du groupe ; cela s'exprime dans le fait que chacun accepte des changements de fonction en étant alternativement metteur en scène et acteur, voire en cumulant les deux statuts au sein d'un même spectacle ; chacun est aussi auteur ou scénographe, peut porter un projet au sein du collectif, ou travailler de façon indépendante, sans qu'aucun autre membre du groupe ne soit impliqué. Cependant, Brigitte Prost souligne, parmi les invariants de cette compagnie, le choix d'être unis en même temps que « de rester une communauté ouverte, capable de défendre les différences de chacun comme individu et comme artiste, et même de les valoriser ».[13] On peut citer, comme exemple, la façon dont Marcial Di Fonzo Bo envisage son rapport avec le monde, et pourquoi il prône la diversification des rencontres :

> [c']est-à-dire de travailler et de vivre en acceptant le pari de la contradiction, de l'opposition et du conflit. C'est une tentative de démocratie réelle – quand la question de démocratie est sans arrêt posée au théâtre. Il s'agit aussi de s'amuser à changer de rôle et de place, de pouvoir au sein d'une organisation : être à un moment acteur, à un autre moment metteur en scène, ou de travailler avec des amateurs, des prisonnières, des enfants, ou de travailler à la production, imaginer un décor, écrire…[14]

L'engagement est à la fois politique, dans la « tentative de démocratie réelle », et artistique, dans le choix de travailler avec des d'individus autres que des professionnels du spectacle vivant ; en effet, s'adresser aux troupes amateurs, aux enfants, c'est reconnaître l'enrichissement mutuel qui peut résulter de ces rencontres, si on les conçoit dans le partage et l'échange artistique, et non pas dans la transmission de savoirs. Afin de préserver les liens qui les unissent, les membres du collectif tiennent à développer des créations communes produites par la compagnie, comme c'est le cas pour *Dans la République du Bonheur* créée en 2014 et étudiée ici. De plus, comme le remarque Brigitte Prost, le collectif reste ancré géographiquement à Rennes, ce qui lui a valu d'être conventionné par la Direction Régionales des Affaires Culturelles de Bretagne, le Conseil Régional de Bretagne, la ville de Rennes et le Conseil Général d'Ille-et-Vilaine.

Si, comme la grande majorité des compagnies, le Théâtre des Lucioles est organisé en association loi 1901, et si ses membres travaillent dans une économie séparée, Brigitte Prost atteste qu'ils mettent en commun les subsides « des uns et des autres pour un partage équitable ».[15]

13 Brigitte Prost, « Les Lucioles ou l'utopie vivante du collectif », in *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, *op. cit.*, p. 217.
14 Théâtre des Lucioles : http://www.theatre-des-lucioles.net/.
15 Brigitte Prost, « Les Lucioles ou l'utopie vivante du collectif », *op. cit.*, p. 224.

Générique des spectacles

2013	2014	2014	2015
Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...	***Dans La République du Bonheur***	***Little Joe New-York 68***	***Little Joe Hollywood 72***
A partir de l'œuvre photographique et de la vie de Pierre Molinier	**De** Martin Crimp	**Spectacle hommage** aux films de Paul Morrissey	**Spectacle hommage** aux films de Paul Morrissey
	Texte français Philippe Djian ©Arche Éditeur		
	Dramaturge Leslie Kaplan		
Conception et images Bruno Geslin	**Mise en scène** Élise Vigier Martial Di Fonzo Bo	**Écrit et mis en scène par** Pierre Maillet	**Écrit et mis en scène par** Pierre Maillet
	Assistante stagiaire à la mise en scène Élodie Chamauret		
Collaboration artistique Pierre Maillet Samuel Perche		**Collaboration artistique** Émilie Capliez	**Collaboration artistique** Émilie Capliez
	Scénographie Yves Bernard	**Scénographie** Marc Lainé	**Scénographie** Marc Lainé
Acteurs Pierre Maillet Élise Vigier Nicolas Fayol	**Acteurs** Katell Daunis, Claude Degliame, Marcial Di Fonzo Bo, Kathleen Dol, Frédérique Loliée, Pierre Maillet, Jean-François Perrier, Julie Teuf	**Acteurs** Denis Lejeune Matthieu Cruciani Émilie Beauvais Guillaume Béguin Marc Bertin Jean-Noël Lefèvre Denis Lejeune Pierre Maillet Valérie Schwartz Christel Zubillaga	**Acteurs** Véronique Alain Geoffrey Carey Matthieu Cruciani Denis Lejeune Frédérique Loliée Pierre Maillet Clément Sibony Élise Vigier
	Musique Etienne Bonhomme, Baptiste Germser, Antoine Kogut		

2013	2014	2014	2015
Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...	***Dans La République du Bonheur***	***Little Joe New-York 68***	***Little Joe Hollywood 72***
	Musiciens Etienne Bonhomme, Baptiste Germser, Antoine Kogut	**Composition musicale** Coming Soon	**Composition musicale** Coming Soon
Lumières Gwendal Malard Richard Gratas	**Lumières** Bruno Marsol		
Son Teddy Degouys	**Son** Manu Léonard	**Son** Teddy Degouys	**Son** Teddy Degouys
Costumes Laure Mahéo Virginie Bauchet	**Stagiaire costumes** Paul Andriamanana	**Costumes** Zouzou Leyens	**Costumes** Zouzou Leyens
		Coiffures et maquillages Cécile Kretschmar	**Coiffures et maquillages** Cécile Kretschmar
Régie générale Patrick Le Joncourt	**Régie Générale** Anton Feuillette	Régie générale Patrick Le Joncourt	Régie générale Patrick Le Joncourt
		Photos et films Bruno Geslin	**Photos et films** Bruno Geslin
	Régie Plateau César Chaussignand		
Diffusion Carol Ghionda	**Contact Diffusion** Muriel Jugon	**Contact Diffusion** Muriel Jugon	**Contact Diffusion** Muriel Jugon
Production La Grande Mêlée Théâtre des Lucioles	**Production** Théâtre des Lucioles - Rennes Comédie de Caen - Centre Dramatique National de Normandie	**Production** Théâtre des Lucioles - Rennes	**Production** Théâtre des Lucioles - Rennes

2013	2014	2014	2015
Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...	***Dans La République du Bonheur***	***Little Joe New-York 68***	***Little Joe Hollywood 72***
Coproduction Scène Nationale de Dieppe Théâtre National de Bretagne Festival d'Automne à Paris	**Coproduction** Les Subsistances - Lyon le Théâtre National de Chaillot - Paris la Comédie de Saint-Etienne - CDN le Festival delle Colline Torinesi - Turin	**Coproduction** Le Centquatre-Paris, établissement artistique de la ville de Paris Le Maillon/Théâtre de Strasbourg Théâtre de Nîmes Comédie de Saint-Etienne - CDN Festival d'Automne en Normandie	**Coproduction** Le Centquatre-Paris, établissement artistique de la ville de Paris Le Maillon/Théâtre de Strasbourg Théâtre de Nîmes Comédie de Saint-Etienne - CDN Festival d'Automne en Normandie

Ces quatre spectacles sont produits par le Théâtre des Lucioles, répondant au cahier des charges que s'est imposé le groupe : « une grille d'aide à la production a été établie pour trancher sur l'économie d'une création par rapport à une autre en fonction des implications des membres du groupe ».[16] Pour le premier, Pierre Maillet a participé à la création artistique aux côtés de Bruno Geslin, et interprété le rôle principal avec comme partenaire Élise Vigier. La mise en scène du second est assurée par Élise Vigier et Marcial Di Fonzo Bo, lui-même sur scène avec Frédérique Loliée et Pierre Maillet ; le diptyque *Little Joe* est mis en scène par Pierre Maillet qui joue en compagnie de Frédérique Loliée et d'Élise Vigier.

Nommés à la direction de la Comédie de Caen-CDN de Normandie en 2015, Marcial Di Fonzo Bo en tant que directeur, et Élise Vigier en tant qu'artiste associée à la direction, sont, depuis la fondation du Théâtre des Lucioles, co-metteurs en scène.

> Le fait de travailler en duo nous amène indubitablement une force supplémentaire : sur l'objet artistique tout d'abord, car la pensée et le dialogue obligent à se réinventer sans cesse, mais aussi sur le plateau dans la complexité de la direction des acteurs, c'est à dire sur le plan humain, dans la direction des équipes artistiques, techniques et administratives.[17]

Mise à part la co-mise en scène, c'est un schéma traditionnel de fonctionnement de compagnie qu'ils proposent ainsi : les acteurs sur le plateau se soumettent à leurs directives et embrassent leurs univers. Le partage des rôles est sans ambiguïté puisque les metteurs en scène parlent de « direction

16 Brigitte Prost, « Les Lucioles ou l'utopie vivante du collectif », *op. cit.*, p. 222.
17 Nadja Pobel, « Entretien avec Élise Vigier et Marcial Di Fonzo Bo », site *Le Petit Bulletin*, http://www.petit-bulletin.fr/, 05/06/2015.

d'acteurs » et « d'équipes artistiques techniques et administratives » ; en cela, ils s'éloignent du concept de collectif tel que tg STAN l'a défini. Par contre, ils admettent, comme la troupe néerlandaise, une ouverture à d'autres artistes plus pour des besoins de distribution que pour des échanges de pratique comme l'explique Élise Vigier à Nadja Pobel à propos de la pièce *Dans la République du Bonheur* :

> On est dix acteurs sur scène et trois musiciens. Entre la famille de la première partie et le collectif de la deuxième partie, il y a différentes générations, différents corps, différentes familles de théâtre, ce n'est pas une distribution homogène. Il y a notamment François Perrier, Claude Degliame, Pierre Maillet, Frédérique Loliée, moi et une nouvelle génération d'actrices : Julie Teuf, Katell Daunis, Kathleen Dol...[18]

Illustration 3 : Elise Vigier. © Théâtre des Lucioles.

Illustration 4 : Marcial Di Fonzo Bo. © Théâtre des Lucioles.

La participation de plus jeunes artistes doit cependant influencer le jeu des aînés, et de toute façon réinscrit la mise en scène dans la contemporanéité ; on est loin du temps où les jeunes premiers étaient interprétés par des acteurs d'un autre âge. Par contre, on remarque aussi la présence sur scène d'Élise Vigier et de Marcial Di Fonzo Bo, malgré la complexité du double emploi acteur/metteur en scène.

18 *Ibid.*

Présentation des comédiens

Pierre Maillet	Élise Vigier	Marcial Di Fonzo Bo	Katell Daunis	Claude Degliame	Bruno Geslin
- École du Théâtre National de Bretagne Acteur Metteur en scène Cofondateur des Lucioles	- École du Théâtre National de Bretagne Actrice Metteure en scène Cofondatrice des Lucioles	- École du Théâtre National de Bretagne Acteur Metteur en scène Cofondateur des Lucioles Directeur du CDN de la Comédie de Caen	- Conservatoire à Rayonnement Régional de Nantes - Comédie de Saint Étienne - Maison du Film Court - AFDAS -Stage avec Peter Handke Actrice	Actrice	- Études d'histoire de l'art Paris 8 Metteur en scène Photographe Vidéaste Fondateur de la Compagnie La Grande Mêlée

Kathleen Dol	Frédérique Loliée	Jean-François Perrier	Julie Teuf	Nicolas Fayol
- Comédie de Saint Étienne Actrice	- École du Théâtre National de Bretagne Actrice Metteure en scène Cofondatrice des Lucioles	Acteur	- Faculté des Arts du Spectacle d'Amiens - Classe d'Art Dramatique du CRR D'Amiens - École Supérieure du Théâtre national de Bordeaux Aquitaine Actrice	Acteur

Denis Lejeune	Matthieu Cruciani	Emilie Beauvais	Guillaume Béguin	Marc Bertin	Clément Sibony
Acteur	- École du Théâtre National de Chaillot - Comédie de Saint Étienne Acteur Metteur en scène	- Comédie de Saint Étienne Actrice Metteure en scène	- Conservatoire de Lausanne Codirecteur du Collectif Iter Acteur Metteur en scène	Issu du collectif T'Chan'G Acteur	- Cours Blanche Salant/Paul Weaver Acteur

Jean-Noël Lefèvre	Valérie Schwartz	Christel Zubillaga	Véronique Alain	Geoffrey Carey
Acteur	- École du Théâtre National de Bretagne Actrice Cofondatrice des Lucioles	- Comédie de Saint Étienne Actrice	- Conservatoire d'Art Dramatique de Genève Actrice Metteure en scène	- Conservatoire National d'Art Dramatique Acteur

Quatre acteurs travaillant avec le Théâtre des Lucioles se sont formés à la Comédie de Saint-Étienne – Centre Dramatique National. Créée en 1982, elle est la plus ancienne à faire partie d'un CDN. Depuis 2008, elle est habilitée par le Ministère de la Culture et de la Communication à délivrer le Diplôme national supérieur professionnel de comédien et attire, pour toutes ces raisons, des artistes aux expériences remarquables, comme c'est le cas, lors de la saison 2016-2017, pour Pierre Maillet, accueilli en tant qu'artiste associé et parrain de l'école.

Par ailleurs, dans la distribution de ces quatre spectacles, cinq comédiens sont aussi metteurs en scène dans d'autres compagnies ; un autre, Marc Bertin est un acteur venu de T'Chan'G, un collectif qui était porté par le désir de « changer l'art et le monde ».[19] Bruno Tackels le décrit comme un espace libre de travail, « une sorte de phalanstère essayant de résister à la marchandisation des corps et des esprits ».[20] Si T'Chan'G était animé par une utopie artistique, plus modestement Le Théâtre des Lucioles se conçoit comme une communauté en mouvement, ouverte pour accueillir les apports de chacun, les échanges d'idées et la circulation de la parole comme l'explique Marcial Di Fonzo Bo : « Nous voulions préserver un espace possible de chantier ensemble, un espace ouvert où l'on pouvait partir et revenir, une pensée libre ».[21]

Considéré surtout comme un lieu de formation, le collectif T'Chan'G était porté par Didier-Georges Gabily et va s'éteindre à sa disparition. *A contrario*, Les Lucioles bénéficie d'une prise à bras le corps par chacun de ses membres, ce qui peut s'évaluer par le nombre de leurs productions passées, présentes et en devenir. De décembre 2016 à avril 2017, trois spectacles sont en tournée (*La Campagne* de Martin Crimp – mis en scène par David Jeanne Comello ; *La Cuisine d'Elvis* de Lee Hall – mis en scène par Pierre Maillet ; *Simon La Gadouille* – mis en scène par Philippe Marteau) et un film est diffusé – *Let's go* (scénario : E. Vigier, F. Loliée et L. Sanchez, réalisation : L. Sanchez) – présenté comme une « comédie documentaire en huit épisodes ».[22] Une création est prévue en

19 Bruno Tackels, « Les communautés théâtrales en France aujourd'hui, deux figures récentes : le groupe T'Chan'G de Didier-Georges Gabily et le Théâtre du Radeau emmené par François Tanguy », in *Créer, ensemble*, *op. cit*., p. 384.
20 *Ibid*., p. 385.
21 « Un collectif d'acteurs, Les Lucioles 1994-2016 », site du Théâtre des Lucioles, http://www.theatre-des-lucioles.net/spip.php?article5.
22 Site du Théâtre des Lucioles, http://www.theatre-des-lucioles.net/spip.php?article154.

janvier 2017 avec les élèves de la Promotion 27 de la Comédie de Saint-Étienne, *Levers de rideau révolutionnaires*, à partir de textes inédits de Leslie Kaplan et mis en scène par Frédérique Loliée et Élise Vigier. Une deuxième, *Harlem Quartet/Juste au-dessus de ma tête* (d'après *Just above my head*, un roman de James Baldwin, 1979), adaptation et mise en scène Élise Vigier, sera donnée en novembre 2017 au MAC de Créteil. A l'hiver 2017, Frédérique Loliée proposera *En Attente*, une adaptation de deux textes *Stabat Mater* et *Passion selon Saint Jean* de Antonio Tarantino. Une création musicale, *Kafka dans les villes*, de Philippe Hersant, mise en scène par Frédérique Loliée et Élise Vigier, est en cours de production et sera proposée pour le printemps 2018.

Cette énergie créatrice n'a pas faibli depuis vingt ans ; on compte à leur actif une cinquantaine d'*opus* grâce à l'originalité d'un fonctionnement qui permet la création simultanée de plusieurs spectacles et la reprise des autres. En outre, du fait de la diversité des personnalités qui le composent et qui deviennent, pour ses membres permanents, tour à tour metteurs en scènes, il en résulte des spectacles à tonalité variée acceptant une esthétique hybride.

Le collectif MxM et Cyril Teste font eux l'expérience de créer simultanément sur le plateau, un film et une pièce de théâtre, acceptant de ce fait la présence dans la scénographie d'acteurs et de *cameramen*.

3 MxM

Le collectif MxM est né en 2000, à l'initiative du metteur en scène Cyril Teste, du créateur lumière Julien Boizard et du compositeur Nihil Bordures. Épris tous les trois de musique rock et électro, des genres qui suscitent souvent des aventures créatives de groupe, ils ont voulu adapter ce type de fonctionnement au théâtre ; la formation en collectif répond aussi à une nécessité économique, selon Cyril Teste, celle de pouvoir travailler « sans attendre d'avoir des subventions » : « Nous avons donc fonctionné sur le mode de l'autoproduction pendant cinq ans : on travaillait à côté et on achetait du matériel dès qu'on avait un peu d'argent ».[23]

23 Bérénice Hamidi-Kim et Armelle Talbot, « Entretien avec Cyril Teste : (Dé)jouer le capitalisme. Façon de produire, manières de représenter », site *Thaêtre*, http://www.thaetre.com/2015/12/20/dejouer-le-capitalisme-facons-de-produire-manieres-de-representer-cyril-teste/, 29/01/2016.

Illustration 5 : Portrait de Cyril Teste. © Cyril Teste.

MxM s'est doté d'un directeur artistique en la personne de Cyril Teste ; d'abord artiste plasticien, il est attiré par le théâtre et se forme à l'art dramatique à l'École Régionale d'Acteurs de Cannes, puis au Conservatoire National Supérieur de Paris. Il élargit sa culture des arts du spectacle en rencontrant les univers de Bob Wilson, Bruce Nauman et Bill Viola ; il leur doit une approche scénographique qui conçoit le texte comme un élément au même titre que la lumière, le son et la vidéo.

MxM est un groupement modulable d'artistes et de techniciens, qui fonctionne selon un système non pyramidal mais horizontal – avec la mise en place d'une charte sur l'égalité des salaires et la transparence économique – chaque intervenant pouvant développer des projets personnels en dehors des projets collectifs.

Le travail de Cyril Teste en collaboration avec MxM se décline en plusieurs étapes. La première est un temps de recherche mené collectivement sur « certains thèmes pendant trois ans ».[24] Il choisit ensuite les textes, mais s'efface volontairement dans la durée de la création, assurant que « chacun a son autonomie », son rôle se limitant à veiller « à la cohérence d'ensemble de la grammaire du collectif »[25] :

> Cela donne une écriture artistique très ouverte. Par exemple, je fais écouter des musiques à Nihil, il me dit ce qu'il en pense, du point de vue technique et esthétique mais aussi du sens. Je peux avoir le *final cut* sur certaines choses mais pas sur toutes.[26]

Parce qu'ils sont artistes experts dans des domaines de haute technicité, Cyril Teste estime nécessaire de partager l'entreprise de création : « On garde une certaine incomplétude individuelle

24 *Ibid.*
25 *Ibid.*
26 *Ibid.*

sur le plan de la maîtrise technologique, et c'est sur cette base qu'on écrit ensemble ».[27] Il est le chef d'orchestre d'un collectif pour assurer l'harmonie d'ensemble des partitions de chacun mais en refusant la hiérarchisation des fonctions.

Par ailleurs, le collectif permet de donner vie à des projets liés à la transmission des savoirs, ce qui a valu à Cyril Teste d'être nommé « ambassadeur jeune création » par le Ministère de la Culture. Il explique son engagement aux côtés d'autres artistes comme Yoann Bourgeois et Dorothée Smith :

> Nous sommes en effet partis du constat qu'on manquait de dispositifs de transmission en matière de transdisciplinarité. En 2007, nous avons donc créé Le laboratoire nomade d'arts scéniques, qui rassemble des écoles d'art et des universités sur le territoire français, et qui monte des projets avec des élèves de chaque formation, installation, spectacle, film en collaboration avec des structures de diffusion…[28]

La question de la transmission est pour lui fondamentale, et elle passe par le parrainage de jeunes compagnies comme les compagnies Carte Blanche, collectif d'acteurs issus de l'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier, et Marion Pellissier – La Raffinerie. Elles sont toutes les deux présentes dans la création de *Nobody.* Deux étudiants de master de l'Université Paul Valéry de Montpellier ont aussi contribué au travail dramaturgique pour ce projet.

Générique des spectacles

2000	2015
Alice underground	***Nobody***
D'après Lewis Carroll	**D'après** les textes de Falk Richter ©Arche Éditeur **Traduction** Anne Monfort
Création du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique	
Mise en scène Cyril Teste	**Mise en scène** Cyril Teste avec le collectif d'acteurs La Carte Blanche
	Assistanat à la mise en scène Marion Pellissier

27 *Ibid.*
28 *Ibid.*

2000	2015
Alice underground	***Nobody***
Acteurs Damien Bigourdan Alexandra Castellon Johanna Korthals-Altes Grégory Lemoigne Tiago Manaïa Jérôme Perrot Caroline Piette Thomas Rathier Pascal Rénéric Lisa Sans Fleur Sulmont Cyril Teste	**Acteurs** Elsa Agnès Valentine Alaqui Fanny Arnulf Victor Assié Laurie Barthélémy Pauline Collin Florent Dupuis Katia Ferreira Mathias Labelle Quentin Ménard Sylvère Santin Morgan Lloyd Sicard Camille Soulerin Vincent Steinebach Rebécca Truffot
Traduction générale Hélène Riot	
Fragments Henri Parisot Jacques Papy	
Adaptation et dramaturgie Mélanie Martinez-Llense Cyril Teste	
Scénographie, costumes et réalisation d'objets Eva Guillet Leslie Garcias	**Scénographie** Cyril Teste Julien Boizard
Lumières Juliens Boizard	**Régie générale, Lumières et plateau** Julien Boizard Guillaume Allory Simon André
Conception et réalisation vidéo Cyril Teste Thomas Rathier Roberto Luciague	**Montage en direct** Régie vidéo Mehdi Toutain-Lopez Nicolas Dorémus

2000	2015
Alice underground	***Nobody***
Musique originale Nihil Bordures	**Musique originale** Nihil Bordures
Costumes Agnès Gogol	**Régie** **Costumes** Marion Montel
Construction Franck Échantillon	**Construction** Théâtre du Nord-Est Side up concepteur Julien Boizard Guillaume Allory
Électricien Laurent Grognet	
Direction technique Vincent Detraz	
	Opérateur son Thibault Lamy
	Régie son Nihil Bordures Thibault Lamy
	Chef opérateur Nicolas Dorémus
	Cadreur Christophe Gaultier
	Coiffure Tony Mayer
	Production Collectif MxM
	Coproduction La Carte Blanche Printemps des comédiens Le Fresnoy-Studio National des arts contemporains Le Montfort

Entre le premier spectacle présenté par la promotion du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique en 2000, *Alice underground*, et *Nobody* en 2015, il y a peu de différence dans l'intention ; le geste théâtral est posé dès la première création, et l'orientation va vers la performance filmique.

Bien que reconnaissant l'emprise du capitalisme libéral sur le secteur du spectacle vivant et admettant la difficulté de penser le monde autrement, puisque c'est le seul modèle de société existant aujourd'hui, Cyril Teste assure qu'il existe des échappatoires : la création artistique, conçue collectivement pour lui en est une. Il revendique aussi le temps de la mise en œuvre qui renoue avec l'aspect artisanal du métier ; à son avis, refuser le rythme effréné imposé par l'économie de marché – certes un luxe que peu de personnes peuvent s'arroger – est un acte politique fort.

Présentation des comédiens/techniciens

Cyril Teste	Julien Boizard	Nihil Bordures	Thibault Lamy
- Formation en Arts Plastiques à Avignon - École Régionale d'Acteur de Cannes - Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Acteur Metteur en scène	Créateur de lumière Régisseur Général	Musicien autodidacte orienté son spectacles vivants (théâtre, danse, performances)	Ingénieur son Créateur et régisseur son Musicien

Damien Bigourdan	Alexandra Castellon	Johanna Korthals-Altes	Grégory Lemoigne	Tiago Manaïa
- Cours Florent - Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Acteur Chanteur Metteur en scène Professeur d'art dramatique	- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Actrice	- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique - Ecole Régionale d'Acteurs de Cannes - Central School of Speech and Drama à Londres Actrice	- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Acteur	- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Acteur

Jérôme Perrot	Caroline Piette	Thomas Rathier	Pascal Rénéric	Lisa Sans
- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique - Conservatoire National de Région Bordeaux Acteur	- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique - London Academy of Music and Dramatic Artistes Actrice Voix offensif Danseuse	- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Acteur Créateur vidéo	- Atelier du soir de l'École de théâtre National de Chaillot - Cours de danse - Ligue d'improvisation théâtrale - LISA - Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Acteur Créateur de court métrage Réalisateur Auteur Télévision Écriture Web	- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Actrice

Fleur Sulmont	Elsa Agnès	Valentine Alaqui	Fanny Arnulf	Victor Assié
- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Actrice	- Licence d'études Théâtrales - École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier Actrice	- École supérieure d'Art Dramatique de Strasbourg Actrice Voix off	- Conservatoire Régional d'Art de Montpellier - École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier Actrice Doublure Voix off Metteure en scène	- École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier Acteur

Laurie Barthélémy	Pauline Collin	Florent Dupuis	Katia Ferreira	Mathias Labelle	Rebecca Truffot
- École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier Actrice	- Conservatoire Régional de Rennes - École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier Actrice Chanteuse Auteure compositeure Réalisatrice	- Conservatoire Régional de Rennes - École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier Acteur Musicien Auteur compositeur	- École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier Actrice Assistante metteure en scène Metteure en scène	- Conservatoire du 13e arrondissement de Paris - École internationale Jacques Lecoq - École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier Acteur	- Classes de la Comédie de Reims - Conservatoire Régional de Rennes - École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier Actrice

Quentin Ménard	Sylvère Santin	Morgan Lloyd Sicard	Camille Soulerin	Vincent Steinebach
- École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier Acteur	- Formation de musicien au Conservatoire d'Avignon et d'Aix-en-Provence - École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier Acteur Cofondateur de festival de jeunes auteurs	- Conservatoire des 11e et 5e arrondissements de Paris Acteur	- Conservatoire Régional d'Art de Montpellier - Conservatoire Régional de Lyon - École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier Actrice	- École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier Acteur

Cyril Teste et les autres acteurs d'*Alice underground* font partie de la promotion 2001 du Conservatoire National d'Art Dramatique. Depuis 1786, année de sa création, l'entrée dans cette formation se fait sur concours ; ses modalités n'ont cessé d'évoluer pour contenir la courbe exponentielle du nombre de candidats ; en 2015 ils étaient 1119 à se présenter pour 28 places seulement.

Associée à MxM dans le spectacle *Nobody*, la compagnie La Carte Blanche est composée de jeunes artistes issus du Conservatoire d'Art Régional de Montpellier ; de ce fait, le collectif perpétue la tradition de la transmission du savoir. Par contre, l'innovation vient du côté de Cyril Teste. Formé au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, il promeut un groupement

d'acteurs d'un autre Conservatoire situé en région, participant ainsi à la décentralisation artistique et attestant, ainsi, que la qualité existe dans d'autres lieux qu'à Paris.

La « vague flamande » des collectifs d'acteurs a, comme on le démontre ici, envahi la France. Elle a atteint aussi d'autres pays européens, un fait attesté par la présence dans ce corpus d'un collectif berlinois, Rimini Protokoll.

4 Rimini Protokoll

Les trois membres du Rimini Protokoll, Helgard Haug[29], Stefan Kaegi et Daniel Wetzel, sont considérés comme les fondateurs d'une renaissance et d'un remaniement du théâtre documentaire. Ce collectif, né en 2000, est la réunion de trois metteurs en scène dont l'objectif premier est d'explorer le frottement entre le réel et la fiction. Pour Helgard Haug, il s'est avéré nécessaire de nommer le collectif afin d'éviter qu'il ne prenne le nom d'un de ses membres. C'est la caractéristique sonore qui a présidé à son choix :

Illustration 6 : Portrait de Stefan Kaegi, Helgard Haug et Daniel Wetzel.
© Maja Nydal Eriksen.

29 En 1998 Helgard Haug fait appel, pour la première fois, à des non-acteurs pour le projet théâtral *Wann schalten Wurst und Krause das Licht ein* (*À quel moment Wurst et Krause allument-ils la lumière ?*), – créé avec Daniel Wetzel et Marcus Dross –, qui a lieu dans la centrale électrique de Francfort. Cette expérience marque le point de départ d'une série de projets qui visent à interroger la définition du théâtre dans ses limites face à la réalité.

> Nous aimions la sonorité créée par l'association de ces deux mots. Rimini est simplement le nom d'une ville italienne très touristique l'été – et déserte le reste de l'année – où mes collègues et moi ne sommes jamais allés jusqu'à présent ! [30]

Le mot *protokoll* désigne les règles en usage dans le monde diplomatique, mais signifie surtout « un document qui relate de façon très précise un événement à la manière d'un documentaire ».[31]

Ces trois artistes se sont rencontrés à l'Institut des Sciences Théâtrales Appliquées de Giessen, qui propose un programme construit sur la théorie, mais surtout sur les pratiques théâtrales, et combine théâtre et arts médiatiques :

> Il s'agissait là d'un environnement créatif quasi explosif, un véritable laboratoire où j'ai été en mesure d'expérimenter. Au cours de mes études, nous ne nous interrogions pas pour savoir ce que nous ferions réellement une fois devenus « adultes ». Nous utilisions notre énergie et notre pouvoir pour développer notre propre langage théâtral ou pour trouver de nouvelles raisons de demeurer fidèles à l'ancienne tradition théâtrale.[32]

Le mode de fonctionnement de ce collectif est tout à fait original : il repose sur une mise en œuvre de spectacles à trois alors que traditionnellement on attend à ce poste une seule personne. C'est un travail revendiqué comme création collective, qui commence par le développement d'un concept approuvé unanimement ; cependant, si la collégialité reste la norme au début du projet, elle laisse place ensuite à une répartition des tâches :

> Il arrive que nous commencions les répétitions ensemble, mais souvent, nous travaillons chacun de notre côté, avec un groupe différent. Après quelques heures de travail, nous nous regroupons pour faire part de ce que nous avons accompli. Lorsque l'envie nous en prend, nous mettons aussi notre travail en commun ! Parallèlement aux répétitions, nous assumons également, à tour de rôle, la responsabilité des autres aspects du spectacle : montage, vidéo, son, éclairage, mise en scène, ou encore approfondissement du texte par exemple.[33]

La collaboration alterne donc avec des temps où le travail se trouve distribué, ce fonctionnement mixte n'étant envisageable que s'il y a consensus entre les trois metteurs en scène.

En analysant les projets du collectif, il est possible de faire une distinction entre deux lignes conceptuelles ; la première est constituée de spectacles qui se déroulent dans des théâtres et sur de « vraies scènes », et qui sont l'occasion de rassembler un groupe d'individus provenant d'un milieu spécifique considéré comme digne d'intérêt. La seconde tire son inspiration de lieux situés à l'extérieur du théâtre, tel le dernier étage d'une tour à bureaux pour sa perspective en plongée sur la ville, ou bien le siège social d'une compagnie d'électricité.

30 Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens*, Tome 3 : *Voix de femmes*, Montréal, Éditeur Québec Amérique, 2001, p. 217.
31 *Ibid.*
32 *Ibid.*, p. 218.
33 *Ibid.*, p. 219.

Les quatre créations, dont on va examiner le générique et la distribution, partagent l'idée qu'une œuvre théâtrale peut s'exonérer de la présence de comédiens professionnels ; seul le/les metteur(s) en scène sont indispensables, la société offrant les sujets et les témoins. Ainsi, comme par exemple pour *Cargo Sofia*, ils circonscrivent d'abord un objet d'étude – dans ce cas, les transports routiers internationaux – puis s'enquièrent d'« experts du quotidien » – ici deux chauffeurs routiers – les mieux placés pour parler de leur métier.

Une autre démarche – faire appel directement aux spectateurs – est mise en œuvre pour *Remote Paris* et *Europe : visite à domicile* ; ceux-ci deviennent les acteurs de la performance, grâce aux « outils du quotidien ».

Générique des spectacles

2008	2008	2013	2015	2015
Cargo Sofia	***Call Cutta in a Box***	***Situation Rooms***	***Remote Paris***	***Europe : visite à domicile***
Créateur Stefan Kaegi	**Créateurs** Stefan Kaegi Daniel Wetzel	**Créateurs** Helgard Haug Stefan Kaegi Daniel Wetzel	**Créateurs** Helgard Haug Stefan Kaegi Daniel Wetzel	**Conception/écriture/ mise en scène** Helgard Haug Stefan Kaegi Daniel Wetzel
	Assistants Sebastian Brünger Almut Rembges			
	Conception d'interface numérique Florian Fischer			
	Conception de l'interface physique Georg Werner			
			Conception, réalisation et direction Stefan Kaegi	
			Coréalisation et direction Aljoscha Begrich	

2008	2008	2013	2015	2015
Cargo Sofia	***Call Cutta in a Box***	***Situation Rooms***	***Remote Paris***	***Europe : visite à domicile***
			Dramaturgie Aljoscha Begrich Jörg Karrenbauer, Juliane Männel	**Dramaturgie** Katja Hagedorn
Experts du quotidien Ventzislav Borisov Kaspar Falkenroth et des experts en transport d'Avignon et sa région	**Perfomers dans le Call-Center** Durbha Alivelu Avisek Arora Dicky Banerjee Suktara Banerjee Avik Chakraborty Sagnik Chakraborty Souptic Chakraborty Surjodoy Chatterjee Anusua Chatterjee Sarmistha Das Arpan Goenka Basundhara Ghoshal Sneha Jha Islam Mohammed Madhusree Mukherjee Priyanka Nandy Mira Parekh Aditi Roy Sunayana Roy	**Experts du quotidien** Abu Abdu Al Homssi (Syrie) Alberto (Mexique) Shahzad Akbar (Pakistan) Jan van Aken (Allemagne) Narendra Divekar (Inde) Nathan Fain (États-Unis) Reto Hürlimann (Suisse) Maurizio Gambarini (Allemagne) Andreas Geikowski (Allemagne) Marcel Gloor (Suisse) Barbara Happe (Allemagne) Volker Herzog (Allemagne) Richard Khamis (Soudan du Sud) Wolfgang Ohlert (Allemagne) Irina Panibratowa (Russie) Ulrich Pfaff (Allemagne) Emmanuel Thaunay (France) Amir Yagel (Israël) Yaoundé Mulamba Nkita (République démocratique du Congo)		

2008	2008	2013	2015	2015
Cargo Sofia	***Call Cutta in a Box***	***Situation Rooms***	***Remote Paris***	***Europe : visite à domicile***
		Experts du quotidien (suite) Famille R (Libye) Christoper Dell Alexander Lurz Karen Admiraal		
		Scénographie Dominic Huber		**Scénographie** Lena Mody Belle Santos assisté de Ran Chai Bar-zvi
Vidéo et son Jörg Karrenbauer		**Vidéo** Chris Kondek		
				Conception de site Web Tawan Arun Ralph Gowers (Programmation) **Édition du site Web** Cornelius Puschke
		Son Frank Böhle	**Conception sonore** Nikolas Neecke	
				Conception - design interactif Mirko Dietrich Hans Leser Grit Schuster assistés de Philipp Arnold
				Maîtres de cérémonie Catherine Umbdenstock Emilie Heriteau

2008	2008	2013	2015	2015
Cargo Sofia	***Call Cutta in a Box***	***Situation Rooms***	***Remote Paris***	***Europe : visite à domicile***
			Montage sonore **Assistante de direction** Ilona Marti	
		Lumières Sven Nichterlein		
		Bande sonore française, traduction et adaptation Yves lecordier	**Traduction** Marie Urban	
			Voix traitée par Acapela Group	
		Direction artistique Brigitte Lecordier		
			Direction technique Sven Nichterlein	
Assistanat à Sofia Ivan Kiuranov Krassimir Terziev				
Collaboration artistique et technique Notker Schweikhardt				
Collaboration technique Andreas Kessler				
Directrice de production Bettina Land			**Direction de production** Caroline Gentz	**Direction de production** Juliane Männel
Production Institut Goethe de Sofia Theater Hebbel am Uffer (Berlin)	**Production** Hebbel am Ufer, Berlin	**Production** Rimini Apparat Ruhrtiennale	**Production** Rimini Apparat	**Production** Rimini Apparat

2008	2008	2013	2015	2015
Cargo Sofia	***Call Cutta in a Box***	***Situation Rooms***	***Remote Paris***	***Europe : visite à domicile***
Coproduction Theater Basel PACT Zollverein - Essen Le Maillon - Strasbourg THEOREM	**Coproduction** Baltic Circle Helsinki et Helsinki Festival Camp X Kopenhagen Rimini Apparat Kunstenfestivaldesarts Brüssel Théâtre national de Mannheim Schauspielhaus Zürich Centquatre-Paris	**Coproduction** Schauspielhaus - Zurich Spielart Festival et Münchner Kammerspiele - Munich Perth International Arts Festival, Grande Halle et Parc de la Villette Paris HAU Hebbel am Ufer - Berlin Künstlerhaus Mousonturm - Francfort Onassis Cultural Center - Athènes	**Coproduction** HAU Hebbel am Ufer - Berlin Théâtre municipal Maria Matos Le Goethe-Institute Portugal le Festival Theaterformen d'Hanovre Brunswick Festival d'Avignon le Zurcher Theater Spektakel la Kaserne Bazel	**Coproduction** Archa Theatre Prague BIT Teatergarasjen/Bergen International Festival Frascati Teater Amsterdam HAU Hebbel am Ufer Berlin Kaaitheater Brussels LIFT London Malta Festival Poznan Mungo Park Sort/Hvid Teater Nordkraf La Commune Aubervilliers Théâtre Garonne Toulouse Teatro Maria Matos Lisboa

Call Cutta in a Box a obtenu une mention d'honneur au Concours International des Cyber Arts dans la catégorie Interactive Art. Cette performance a été produite à Moscou, Helsinki, Copenhague, Varsovie, Amsterdam, Zurich, Mannheim, Berlin, Dublin ou Séoul. Comme la cinquantaine de pièces à son actif, Rimini Protokoll prend le monde entier comme espace de jeu.

Stefan Kaegi, Helgard Haug et Daniel Wetzel travaillent soit en solo, soit à deux ou trois, et font le pari de faire bouger les méthodes de création de même que la ligne de partage entre les spectateurs et les acteurs. Les conventions théâtrales sont remises en question quand il n'y a plus d'acteurs, de spectateurs et de lieux dédiés. Le « spectateur » est convié à un moment non reproductible donc proprement situationniste ; il est confronté à lui-même dans une expérience unique en relation avec des voix (téléphone, audio-guide) ou des images (ordinateur, Ipad). Ces inventions sont certes loin des standards marchands, mais elles peuvent être source d'une sensation un peu désagréable : le théâtre est « gadgétisé » et le spectateur manipulé. En tout cas, ces démarches posent question.

Présentation des metteurs en scène

Helgard Haug	Stefan Kaegi	Daniel Wetzel
Études théâtrales au Giessen Institut	Études théâtrales au Giessen Institut	Études théâtrales au Giessen Institut

Plutôt que metteurs en scène de théâtre, ce qui sous-entend le travail avec une troupe (qu'elle soit amateur ou professionnelle), il serait plus juste de les nommer concepteurs. *Remote Paris* et *Europe : visite à domicile* sont comparables à des installations propres aux arts plastiques, reposant uniquement sur le bon vouloir du spectateur ; ils s'apparentent aussi aux jeux vidéo parce que ce sont des spectacles dont le processus de création requiert des connaissances numériques et médiatiques. D'ailleurs, il suffit de consulter le générique pour en être convaincu, puisque les noms cités sont ceux de professionnels de ces domaines techniques. De plus, une fois le concept abouti, Rimini Protokoll peut en multiplier les adaptations en fonction des villes ou des pays où il est vendu, et l'on retrouve, d'une certaine manière, la démarche d'Andy Warhol quand, pour s'adapter à la consommation de masse, il duplique ses créations, détruisant ainsi le concept d'unicité de l'œuvre d'art.

Rimini Protokoll est original doublement : d'abord c'est un collectif de metteurs en scène, ensuite, ses dispositifs sont visibles dans le monde entier. DRAO reste au contraire au plus près de la tradition du fonctionnement en collectif.

5 DRAO

Ce collectif est né d'une rencontre entre Stéphane Facco et Sandy Ouvrier lors d'un stage d'interprétation dirigé par Philippe Adrien, au Théâtre de la Tempête, en juin 2002. L'opportunité leur a été donnée de travailler sur le répertoire contemporain, et ils ont choisi de présenter une forme courte de la pièce de Lagarce *Dernier remords avant l'oubli,* d'où l'acronyme DRAO, le nom du collectif fondé par la suite.

DRAO est aujourd'hui constitué de sept acteurs-metteurs en scène – Stéphane Facco, Thomas Matalou, Benoît Mochot, Gilles Nicolas, Sandy Ouvrier, Maïa Sandoz et Fatima Soualhia-Manet – qui concilient leur travail de création au sein de ce groupement avec des engagements individuels sur d'autres projets.

Illustration 7 : Les acteurs du collectif DRAO. © Danica Bijeljac.

Ils définissent leur démarche ensemble comme une volonté d' « assumer la notion de collectif jusqu'au bout, en partageant l'acte de mise en scène ».[34] Et cet engagement collectif est vécu par le groupe comme :

> […] un vrai déploiement de liberté artistique pour les acteurs que nous sommes, une responsabilité partagée sur scène : chaque instant de chacun est rêvé par tous. Il ne s'agit pas de faire comme si nous étions un seul metteur en scène, mais d'envisager la mise en scène du point de vue du jeu et du rapport au spectateur.[35]

Or, ce travail sans metteur en scène unique n'a pas été, au départ, une décision ; il s'est imposé naturellement lorsque, à l'issue du stage, les participants ont souhaité créer la pièce de Lagarce dans sa totalité, avec l'assurance de Philippe Adrien et du Théâtre de La Tempête qu'ils auraient la possibilité de s'y produire :

> C'est en faisant que nous nous sommes rendu compte de ce que nous faisions : nous travaillions sans metteur en scène, nous faisions de la dramaturgie sans metteur en scène, nous nous mettions en jeu sans metteur en scène. [36]

Les représentations qui ont suivi ont conforté ce choix, par la prise de conscience d'une mise en jeu très différente de ce que leurs expériences individuelles précédentes leur avaient appris :

> Nous avons senti que chacun de nous était inscrit dans chaque moment du spectacle, que nous étions tous responsables de chaque moment et que tout ce qui était là (les lumières, les costumes, les enjeux, la réflexion sur l'écriture de la pièce) a été le fruit d'une réflexion commune.[37]

34 DRAO, « La démarche – Assumer la notion de collectif jusqu'au bout, en partageant l'acte de mise en scène », site de DRAO, http://www.drao.fr/demarche/.
35 *Ibid.*
36 Myrto Reiss, « Le retour du collectif au théâtre », entretien avec le collectif DRAO (Sandy Ouvrier et Stéphane Facco du collectif DRAO) », site *Au Poulailler*, http://www.aupoulailler.com/eclairages/le-retour-du-collectif-au-theatre/entretien-avec-le-collectif-drao-html/, 2014.
37 DRAO, « la démarche : la mise en scène », *op. cit.*

L'analyse que le collectif fait de son fonctionnement actuel nuance la première impression, comme l'exprime Stéphane Facco : « Il s'agit avant tout du désir de chacun de se confronter collectivement à la question de la mise en scène. Et non de refuser la place du metteur en scène... puisqu'en y réfléchissant bien on ne fait que la décupler ».[38] Confronté à la nécessité de communiquer pour pouvoir jouer, le groupe s'est trouvé interpellé par la question de l'identité :

> Nous nous sommes donc dit, intuitivement, que notre création est collective. Et comme il nous fallait aussi un nom, nous avons fini par prendre les initiales de *Derniers remords avant l'oubli* et créer l'acronyme DRAO.[39]

La rencontre de ces acteurs au cours d'un stage, le choix du fonctionnement et le nom qu'ils donnent à leur collectif rappellent la démarche d'autres collectifs.[40]

Générique des spectacles

2003	2006	2008	2010	2012	2015
Derniers remords avant l'oubli	***Pushup***	***Nature morte dans un fossé***	***Petites histoires de la folie ordinaire***	***Shut your mouth***	***Quatre images de l'amour***
De Jean-Luc Lagarce © Les Solitaires Intempestifs	**De** Roland Schimmelpfennig **Texte français** Henri-Alexis Baatsch ©Arche Éditeur **Texte** Anne Monfort	**De** Fausto Paravidino	**De** Petr Zelenka	**De** Jon Fosse, Ingmar Bergman, Lars Norén, Maurice Pialat	**De** Lukas Bärfuss publié sous le titre *L'Amour en quatre tableaux* ©L'Arche Éditeur **Traduction** Sandrine Fabbri
Mise en scène collective	**Mise en scène, collective**	**Mise en scène collective**	**Mise en scène collective**	**Mise en scène et scénographie collectives**	**Mise en scène et scénographie collectives**
Acteurs Stéphane Facco James Joint Sandy Ouvrier Maïa Sandoz Fatima Soualhia-Manet Benoît Mochot	**Acteurs** Stéphane Facco James Joint Sandy Ouvrier Maïa Sandoz Fatima Soualhia-Manet Christophe Vienne	**Acteurs** Benoît Mochot Fatima Soualhia-Manet Stéphane Facco Gilles Nicolas Thomas Matalou Sandy Ouvrier Maïa Sandoz	**Acteurs** Benoît Mochot Fatima Soualhia-Manet Stéphane Facco Gilles Nicolas Thomas Matalou Sandy Ouvrier Maïa Sandoz	**Acteurs** Sandy Ouvrier James Joint Fatima Soualhia-Manet Stéphane Facco Gilles Nicolas	**Acteurs** Sandy Ouvrier Benoît Mochot Fatima Soualhia-Manet Stéphane Facco Gilles Nicolas

38 *Ibid.*
39 Myrto Reiss, « Le retour du collectif au théâtre », entretien avec le collectif DRAO, art. cit.
40 C'est le cas pour un autre collectif du corpus, l'Avantage du doute.

2003	2006	2008	2010	2012	2015
Derniers remords avant l'oubli	***Pushup***	***Nature morte dans un fossé***	***Petites histoires de la folie ordinaire***	***Shut your mouth***	***Quatre images de l'amour***
				Collaborateur artistique Dominique Boissel	**Collaborateur artistique** Dominique Boissel
	Costumes Martial Joly	**Costumes** Catherine Cosme	**Costumes** Catherine Cosme	**Costumes Accessoires** Catherine Cosme	**Costumes Accessoires** Catherine Cosme
	Scénographie Catherine Cosme	**Scénographie** Catherine Cosme	**Scénographie** Catherine Cosme	**Scénographie** Catherine Cosme	**Scénographie** Catherine Cosme
	Lumières Jacquelin Roussel	**Lumières** Anne Vaglio	**Lumières** Kelig Le Bars	**Lumières** Olivier Schwal	**Lumières** Olivier Schwal
			Direction technique André Neri	**Direction technique** **Scénographie et images** John Carol	**Direction technique** **Scénographies et images** John Carol
				Regard extérieur Maïa Sandoz Benoît Mochot Dominique Boissel	**Regard extérieur et images** Maïa Sandoz
	Son Jacquelin Roussel	**Son** Xavier Jacquot	**Création sonore** Nihil Bordures	**Création sonore** Thomas Matalou	**Création sonore** Marc Bretonnière
		Régie Générale Patrice Bonnafous	**Régie Générale** Patrice Bonnafous		
		Maquillage Solweig Martz	**Maquillage, Perruque** Solweig Martz		
			Magie Thierry Collet		
	Travail du mouvement Gilles Nicolas	**Travail du mouvement** Gilles Nicolas			

2003	2006	2008	2010	2012	2015
Derniers remords avant l'oubli	***Pushup***	***Nature morte dans un fossé***	***Petites histoires de la folie ordinaire***	***Shut your mouth***	***Quatre images de l'amour***
			Construction Denis Hatt		
	Administration Amélie Delcros	**Administration** Amélie Delcros	**Administration** Amélie Delcros	**Administration** Amélie Delcros	**Administration** Amélie Delcros
	Diffusion Thérèse Coriou	**Diffusion** Thérèse Coriou	**Diffusion** Thérèse Coriou	**Diffusion** Thérèse Coriou	**Diffusion** Thérèse Coriou
	Presse Agence Plan Bey Dorothée Duplan	**Presse** Agence Plan Bey Dorothée Duplan	**Presse** Agence Plan Bey Dorothée Duplan	**Presse** Agence Plan Bey Dorothée Duplan	**Presse** Agence Plan Bey Dorothée Duplan
Production Collectif DRAO/ Barrocco Théâtre	**Production** Collectif DRAO/ Barrocco Théâtre	**Production** Collectif DRAO	**Production** Collectif DRAO	**Production** Collectif DRAO	**Production** Collectif DRAO
Coréalisation Théâtre de La Tempête	**Coproduction** Arcadi Le Granit Scène nationale de Belfort l'Espace Jacques-Prévert - Théâtre d'Aulnay-sous-Bois	**Coproduction** Théâtre 71 Scène nationale de Malakoff, TNT Théâtre National de Toulouse Midi-Pyrénées L'Onde - espace culturel de Vélizy-Villacoublay Espace Jacques Prévert - Théâtre d'Aulnay-sous-Bois Théâtre 95 - Cergy-Pontoise - Arcadi La compagnie Sirènes / Jacques Vincey	**Coproduction** Le Granit - Scène Nationale de Belfort Act'Art Le Forum Blanc-Mesnil Espace Jacques-Prévert - Théâtre d'Aulnay-sous-Bois Act'Art 77 - Conseil général de Seine-et-Marne Théâtre 95, Scène conventionnée de Cergy Théâtre des Quartiers d'Ivry - Centre Dramatique National Le Théâtre des Bergeries de Noisy-le-Sec	**Coproduction** Act'Art Le Forum Blanc-Mesnil avec le soutien du Conseil Général de la Seine Saint Denis	**Coproduction** Théâtre des Bergeries Noisy-le-Sec Théâtre 95 - scène conventionnée des écritures contemporaines Act'Art Conseil Général de Seine et Marne

De 2003 à 2015, les techniciens – à l'exclusion des créations sonores – tout comme les artistes, assurent une permanence à travers six créations ; on remarque aussi, sur les deux derniers spectacles, la présence de regards extérieurs, sans doute jugés nécessaires au fil de l'expérience pour évaluer la cohérence de l'œuvre en devenir. Cependant, malgré une stabilité du générique quasiment dans toutes ses fonctions, le collectif tourne peu, que ce soient les nouveaux comme les anciens spectacles.

Présentation des comédiens

Sandy Ouvrier	Maïa Sandoz	Fatima Soualhia-Manet	James Joint	Christophe Vienne
- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Actrice Metteure en scène Enseignante au CNDA	- École du Studio de Jean-Louis Martin-Barbaz - École du Théâtre National de Bretagne Actrice Auteure Metteure en scène Fondatrice de compagnie Réalisatrice de courts et longs- métrages	- Cours Florent Actrice Assistante metteure en scène Co-metteure en scène Adaptatrice de roman pour la scène Réalisatrice de films vidéos	- Études d'art dramatique à l'Université San Jose, Costa Rica - Théâtre-École de Caen - Atelier volant du CDN de Toulouse Acteur	- INSAS de Bruxelles Fondateur de compagnie Acteur Metteur en scène

Stéphane Facco	Thomas Matalou	Benoît Mochot	Gilles Nicolas
- Licence d'études théâtrales - Formation à l'Atelier Volant du Théâtre National de Toulouse Acteur Metteur en scène	- Cours Florent Acteur	- Centre Dramatique National de Toulouse Acteur	Cofondateur du Lavoir Moderne Parisien Metteur en scène Chorégraphe Directeur d'acteurs

DRAO est né d'une collaboration d'acteurs issus de formations différentes mais riches dans leurs diversités.[41] En outre, pour six d'entre eux, leurs projets en dehors du collectif les amènent à d'autres fonctions que celle d'acteur : ils sont metteurs en scène, réalisateurs de longs et courts

41 C'est le cas aussi pour L'Avantage du doute et Les Chiens de Navarre.

métrages, enseignants ou adaptateurs de roman à la scène. Certaines de ces expériences ne relèvent pas de l'art théâtral ; de ce fait, elles enrichissent leur travail scénique et participent à la création d'une esthétique hybride.

Malgré ses qualités intrinsèques, ce collectif a peu de visibilité dans le paysage théâtral puisque, après avoir joué *Quatre images de l'amour* en 2015, il a disparu des scènes en 2016. En résidence au Forum du Blanc-Mesnil jusqu'à la fin 2016, il se centre sur des activités de sensibilisation : ateliers d'écriture contemporaine, rencontres avec des populations éloignées de l'offre théâtrale et avec des publics divers (les groupes de théâtre amateur, les scolaires).[42]

Cette activité sur le territoire, certes nécessaire et contractée avec le département de la Seine-Saint-Denis, risque néanmoins de porter préjudice à la recherche de nouvelles coproductions, vitales pour assurer l'émergence et la diffusion d'un nouveau projet. Si cet engagement social peut être considéré comme un frein à la création artistique, pour d'ores et déjà/Le Singe, c'est la remise en question systématique du groupe qui entrave sa créativité.

6 d'ores et déjà / Le Singe

Dès 1998, Sylvain Creuzevault, Louis Garrel, Arthur Igual et Damien Mongin, élèves des lycées Fénelon ou Claude Monet renommés pour leur option théâtre, ont le désir de fonder une compagnie, ce qu'ils font en 2002, et la nomment « d'ores et déjà » (sans majuscules), une aspiration à rester ancré dans la réalité présente.

Illustration 8 : Sylvain Creuzevault. © La Colline.

42 Informations données sur le site du collectif, http://www.drao.fr.

Leur souhait est de fonctionner en coopérative où chacun peut être, selon ses désirs et selon les spectacles, acteur, auteur et/ou metteur en scène. Louise Roux fait un retour sur l'origine du groupe, fondé par des acteurs « nés avec la chute du mur de Berlin ».

> [Il] est, d'après les mots d'un de ses fondateurs, « une association grégaire de bêtes qui a pour origine la peur du monde ». Le d'ores et déjà n'a jamais prétendu être un « collectif » et ne met pas de majuscule à son nom, reprenant ce principe courant dans les années soixante-dix.[43]

Le succès est au rendez-vous pour les spectacles *Le Père tralalère* et *Notre terreur*, deux créations collectives qui, paradoxalement, donnent l'occasion à Sylvain Creuzevault de s'imposer comme leader effectif. Louise Roux définit ainsi son comportement : « Sylvain Creuzevault, quand il commence un projet, pose comme manifeste sa méconnaissance du spectacle futur. Il est, selon la formule de Vitez qu'il reprend à son compte, celui qui est « sorti du cercle des acteurs ».[44]

Depuis 2008, les quatre spectacles qui se sont succédé ont été mis en scène par Sylvain Creuzevault. Si Arthur Igual est dans la distribution de *Notre terreur*, *Le Capital et son singe* et *Angelus novus Anti-Faust*, Louis Garrel et Damien Mongin n'y apparaissent pas. Après avoir joué, en 2006, dans *Baal* de Brecht, le premier poursuit surtout une carrière cinématographique, et le second écrit et joue désormais avec Lise Maussion. Ces deux acteurs se sont rencontrés au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, ont fait partie du collectif d'ores et déjà, et sont fondateurs de la compagnie Pôle Nord.

Dans tout collectif, une figure s'impose ; à l'intérieur de d'ores et déjà, c'est Sylvain Creuzevault, à l'extérieur, c'est Louis Garrel. Selon Louise Roux, le premier est devenu la figure de proue « en véritable leader démocratique, élu par le groupe autant que par la presse et les institutions ».[45] Sylvain Creuzevault admet son influence grandissante dans le collectif, estimant à propos du *Père tralalère* que c'est un spectacle « de plus en plus mis en scène » [46] ; il prouve ainsi son pouvoir de décision dans une création qui se veut collectivement un *work in progress*. D'ailleurs, à l'opposé de tg STAN, il revendique la présence d'un metteur en scène[47] parce que c'est un regard extérieur nécessaire, de même qu'il assume le rôle de celui qui propose les thèmes des créations. Cependant, il est remarquable qu'il soit le seul à investir ce rôle malgré la déclaration préliminaire à la fondation du collectif, à savoir que chaque membre pouvait décider de sa forme de participation dans l'élaboration d'un spectacle. Pourtant, il est animé d'une certaine éthique dans sa

43 Louise Roux cite Sylvain Creuzevault, « Le d'ores et déjà, une utopie pragmatique », in Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, *op. cit.*, p. 128.
44 *Ibid.*
45 *Ibid*., p. 135.
46 *Ibid*.
47 On retrouve cette caractéristique chez L'Avantage du doute et le Raoul Collectif.

façon de s'interroger sur la fonction de metteur en scène et dans la relation qu'elle impose à la troupe. Preuve en est cette confidence sur sa prise de conscience des risques de toute puissance et de posture en surplomb :

> A la création, je cachais beaucoup de choses aux acteurs [...] des choses qui se formaient, qui se répondaient, qui se faisaient écho […]. Je me suis mis à exécrer les metteurs en scène qui filoutent un peu, comme si l'espace de répétition ne pouvait pas être démocratique. Donc j'ai essayé d'entreprendre à la reprise une divulgation de ce qui se passait, un passage à la conscience […] il n'y a plus de secret de la recette.[48]

Cet effort de transparence à l'égard des acteurs est une démarche intéressante puisqu'elle leur permet de vivre pleinement et en toute conscience l'entreprise de création ; non seulement ils sont actants et constituent une force de proposition sur le plateau, mais grâce aux retours du metteur en scène, ils ont la possibilité de suivre pas à pas l'évolution de leur travail de manière réflexive, ces échanges responsabilisant l'ensemble du collectif et développant une cohérence du jeu. Mais Sylvain Creuzevault laisse entendre ici l'originalité de sa démarche qui, semble-t-il, s'oppose à des pratiques plus en usage chez les autres metteurs en scène, sans préciser s'il parle de ses contemporains ou s'il fait allusion aux générations précédentes. On peut considérer que ce jugement porté sur ses pairs est trop peu étayé pour qu'on le retienne, cet aspect n'étant pas non plus relevé par Louise Roux dans ses travaux.

Par contre, les interrogations qu'il porte sur le pouvoir du regard du metteur en scène méritent d'être prises en compte :

> Comment faire alors pour que mon regard extérieur sur l'action théâtrale ne devienne pas peu à peu cette action même ? Comment faire pour que ma parole ne devienne pas, peu à peu le langage de répétition, sous prétexte que tout est plus simple lorsqu'une parole est centralisée ?[49]

S'il reconnaît la difficulté pour l'acteur de ne pas se soumettre à une autorité sur un plateau parce que, d'une certaine manière, celle-ci le protège en l'exposant moins, il n'en demeure pas moins convaincu de la nécessité de son émancipation de ce désir d'autorité, afin qu'il n'y ait aucune subordination entre les personnes qui composent un groupe de théâtre. En tant que metteur en scène, c'est à lui de veiller à cet équilibre entre tous, et il rappelle que tout se joue entre deux concepts portés par la Révolution : Liberté et Égalité. Un autre garant de cet équilibre entre acteurs et metteur en scène est la remise en question pour chaque nouveau spectacle du processus de travail : pour lui, il doit s'adapter à l'objet, ce qui amène à penser qu'il n'y a pas qu'une seule manière d'envisager la création. Ainsi, en toute légitimité, chaque nouveau projet mérite une

48 *Ibid.*

49 Louise Roux cite Sylvain Creuzevault, dossier de presse et cahier-programme *Notre Terreur*, site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/fr/spectacle/notre-terreur, 2009, « Le d'ores et déjà, une utopie pragmatique », art. cit., p. 140.

approche originale et mobilise la créativité de chacun pour annihiler toute tentative d'utiliser des recettes ou de prise de pouvoir :

> Notre travail collectif consiste à trouver le processus qui ne rende pas le metteur en scène plus important que l'acteur. L'acte de mise en scène ne m'appartient pas uniquement puisque l'acteur en est le principal ouvreur. [50]

Pour lui, la répétition – c'est-à-dire le temps de préparation du spectacle – se doit d'être interrogée pour savoir si elle est un espace social réel et si elle fonctionne en véritable démocratie. Mais, d'une manière plus générale, il considère l'art théâtral comme une « histoire d'espace, une façon de trouver la bonne distance avec laquelle observer les choses »,[51] ces notions d'espace et de distance interrogeant aussi la troupe et ses membres dans leur fonctionnement et leur mode de production. Le questionnement sur la pratique au sein du processus de création et de la représentation est le point de départ d'une réflexion sur le théâtre politique et sur la façon dont il peut prendre forme aujourd'hui « s'il est encore possible qu'il en prenne une ».[52] Le doute que Sylvain Creuzevault émet sur la capacité du théâtre politique à se renouveler vient du fait qu'il n'entrevoit une réforme de l'art du théâtre qu'en-dehors du système établi. En premier lieu, il juge nécessaire de reconsidérer la création artistique afin qu'elle échappe à la catégorie du produit à vendre. Or, est-il envisageable qu'une création ne soit pas produite dans le but de refuser la marchandisation du spectacle vivant ? C'est une position bien évidemment suicidaire mais qui l'a sans aucun doute effleuré, lui qui, d'autre part, assume cette rupture avec l'existant en refusant pour lui-même la carrière institutionnelle qu'on lui proposait,[53] à l'inverse de Rodolphe Dana et de Marcial Di Fonzo Bo. Après *Notre terreur*, il s'installe pendant cinq années dans le silence et la mise à distance des théâtres, pour effacer les effets pervers du succès qui, selon lui, pouvaient ruiner l'entreprise du collectif, en « marchandiser » l'esprit contestataire et en dénaturer l'originalité artistique et politique.

50 *Ibid.*
51 *Ibid.*, p. 142.
52 *Ibid.*
53 Emmanuelle Bouchez, dans un article « Remous à l'Aquarium, forcé de changer de tête » parle de la sélection possible de Sylvain Creuzevault et de son collectif d'ores et déjà à la direction de ce théâtre « avec l'idée sous-jacente de retrouver "l'esprit phalanstère " », site *Télérama*, http://www.telerama.fr/scenes/remous-a-l-aquarium-a-la-recherche-d-une-nouvelle-tete,133778.php, 04/11/2015.

Générique des spectacles

2008	2009	2014	2016
Le Père tralalère	***Notre terreur***	***Le Capital et son singe***	***Angelus novus Anti-Faust***
Mise en scène Sylvain Creuzevault	**Mise en scène** Sylvain Creuzevault	**Mise en scène** Sylvain Creuzevault	**Mise en scène** Sylvain Creuzevault
Création collective	**Création collective**	**Création collective** À partir du « Capital » de Karl Marx	**Création collective** **Théâtre /Opéra** « King des Faust » **Livret** Sylvain Creuzevault **Traduction en allemand** Elisabeth Faure **Création musicale** Pierre-Yves Macé
Scénographie Julia Kravtsova	**Scénographie** Julia Kratsova	**Scénographie** Julia Kravtsova	**Scénographie** Jean-Baptiste Bellon
Acteurs Samuel Achache Benoît Carré Antoine Cegarra Eric Charon Caroline Darchen Pierre Devérines Lionel Gonzalez Léo-Antonin Lutinier Lise Maussion	**Acteurs** Samuel Achache Benoît Carré Antoine Cegarra Eric Charon Sylvain Creuzevault Pierre Devérines Lionel Gonzalez Arthur Igual Léo-Antonin Lutinier Vladislav Galard	**Acteurs** Vincent Arot Benoît Carré Antoine Cegarra Pierre Devérines Lionel Dray Arthur Igual Clémence Jeanguillaume Léo-Antonin Lutinier Frédéric Noaille Amandine Pudlo **Acteurs** (suite) Sylvain Sounier Julien Villa Noémie Zurletti	**Acteurs** Antoine Cegarra Eric Charon Pierre Devérines Eveline Didi Lionel Dray Servane Ducorps Michèle Goddet Arthur Igual Frédéric Noaille Amandine Pudlo **Acteurs** (suite) Alyzée Soudet
Musique David Georgelin			
Lumières Vyara Stefanova	**Lumières** Vyara Stefanova	**Lumières** Vyara Stefanova Nathalie Perrier	**Lumières** Nathalie Perrier

2008	2009	2014	2016
Le Père tralalère	***Notre terreur***	***Le Capital et son singe***	***Angelus novus Anti-Faust***
Costumes Pauline Kieffer	**Costumes** Pauline Kieffer	**Costumes** Pauline Kieffer Camille Pénager	**Costumes** Gwendoline Boug
		Régie générale et son Mickaël Schaller	**Régie générale et son** Mickaël Schaller
			Vidéo, régie lumière Gaëtan Veber
	Marionnette, Masques Joseph Lapostolle Loïc Nébréda	**Masques** Loïc Nébréda	**Masques** Loïc Nébréda
			Peinture Camille Courier de Méré
			Chanteurs lyriques Juliette de Massy (soprano) Laurent Bourdeaux (baryton-basse) Léo-Antonin Lutinier (contre-ténor) Vincent Lièvre-Picard (ténor) **Musiciens** Naaman Sluchin (violon) Barbara Giepner (alto) Maitane Sebastiàn (violoncelle) **Musiciens** (suite) Cédric Jullion (piccolo) Elsa Balas (alto) Nicolas Carpentier (violoncelle)
Production coréalisation d'ores et déjà Élodie Régibier Théâtre-Studio d'Alfortville	**Production** d'ores et déjà Élodie Régibier	**Production et diffusion** Le Singe Élodie Régibier	**Production et diffusion** Le Singe Élodie Régibier

2008	2009	2014	2016
Le Père tralalère	***Notre terreur***	***Le Capital et son singe***	***Angelus novus Anti-Faust***
Coproduction	**Coproduction**	**Coproduction**	**Coproduction**
La Colline - Théâtre national	La Colline - Théâtre national	La Colline - Théâtre national	La Colline - Théâtre national
Festival d'Automne Paris	Festival d'Automne Paris	Festival d'Automne Paris	Festival d'Automne Paris
Nouveau Théâtre d'Angers	Nouveau Théâtre d'Angers	Nouveau Théâtre d'Angers	Théâtre national de Strasbourg
Centre dramatique national des Pays de Loire	Centre dramatique national des Pays de Loire	Comédie de Valence	MC2 : Grenoble
Célestin - Théâtre de Lyon	Célestin - Théâtre de Lyon	CDN Drôme Ardèche	Théâtre Dijon-Bourgogne
Culturegest - Lisbonne	Culturegest - Lisbonne	La Criée - Théâtre national de Marseille	Printemps des Comédiens - Routiers
		Le Parvis - Scène nationale Tarbes Pyrénées	La Filature
		Printemps des comédiens	Scène nationale de Mulhouse
		MC2 : Grenoble	le Quai - Nouveau Théâtre D'Angers
		La Filature	La Comédie de Valence
		Scène nationale de Mulhouse	
		L'Archipel - Scène nationale de Perpignan	
		Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine	
		Kunstenfestivaldesarst, NxtStp (avec le soutien du Programme Culture de l'Union Européenne)	

Si l'équipe technique et la production (le collectif est en partenariat avec Élodie Régibier) connaissent peu de changements au cours de ces quatre spectacles, il n'en est pas de même en ce qui concerne les acteurs. Vingt trois se sont engagés auprès du metteur en scène : deux pour les quatre spectacles (Pierre Devérines, Antoine Cegarra), quatre pour trois (Léo-Antonin Lutinier, Benoît Carré, Eric Charron, Arthur Igual), cinq pour deux (Samuel Achache, Lionel Gonzales, Lionel Dray, Frédéric Noaille, Amandine Pudlo), douze pour un (Caroline Darchen, Lise Maussion, Clémence Jeanguillaume, Vincent Arot, Sylvain Sounier, Julien Villa, Noémie Zurletti, Vladislav Galard, Eveline Didi, Servane Ducorps, Michèle Goddet, Alyzée Soudet). Il semble que l'on soit loin du critère de permanence, et cette instabilité se reflète dans le changement de nom du collectif : au cours de la création du *Capital et son singe*, d'ores et déjà devient le Singe. Quelle en est la

raison ? Pourtant sollicité par les journalistes à s'exprimer sur ce sujet, Sylvain Creuzevault ne donne pas d'explication.

Par ailleurs, la distribution est majoritairement masculine (les femmes sont absentes de *Notre terreur*) et une seule actrice est reconduite sur deux spectacles (Amandine Pudlo). Cela peut s'expliquer par le fait que les sujets choisis sont éminemment politiques ; en effet, *Notre terreur* et *Le Capital et son singe* se situent aux XVIII^{e} et XIX^{e} siècles, des temps où la présence de la femme dans la vie publique était marginale. Cependant, dans le second *opus*, le mutisme d'Amandine Pudlo, Clémence Jeanguillaume et Noémie Zurletti est presque dérangeant au milieu des empoignades des personnages masculins, le spectateur ayant le sentiment qu'elles ont été oubliées dans la distribution du texte ou qu'elles n'ont pas pu s'imposer au cours de la création collective ; pourtant, elles sont issues de formations de qualité comme leurs homologues masculins. Un rééquilibrage de genre intervient dans *Angelus Novus Anti-Faust*, puisque deux femmes – Michèle Goddet et Alyzée Soudet – ont des rôles de premier plan.

Présentation des comédiens

Sylvain Creuzevault	Antoine Cegarra	Eric Charon	Pierre Devérines	Evelyne Didi
- Conservatoire du 10^{e} arrondissement Paris - École du Studio Théâtre Asnières - École internationale Jacques Lecoq Acteur Metteur en scène	- École du Théâtre national de Chaillot - Conservatoire d'Orléans - Université Paris 3 Acteur Auteur Metteur en scène	- Études littéraires et théâtrales - École du Studio Théâtre Asnières - École internationale Jacques Lecoq Acteur Metteur en scène	- École du Studio Théâtre Asnières Acteur	- Comédie de Saint-Étienne Actrice

Lionel Dray	Servane Ducorps	Michèle Goddet	Arthur Igual	Frédéric Noaille
- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique - Conservatoire du 5^{e} arrondissement de Paris Acteur	- Institut Lee Strasberg New-York - École internationale Jacques Lecoq - Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Actrice	Cofondatrice du collectif « L'Attroupement » Actrice Metteure en scène	- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Acteur	- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Acteur

Amandine Pudlo	Alyzée Soudet	Samuel Achache	Benoît Carré	Caroline Darchen
- Cours Florent - Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Actrice Créatrice de performances	- Cours Florent - Ateliers Blanche Salant - Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique - Étude du violon à l'Académie internationale de Musique de Gérardmer et au Conservatoire Francis Poulenc Actrice Musicienne	- Conservatoire du 5e arrondissement de Paris - Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Acteur	- École du Studio d'Asnières - Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Acteur	- École du Studio Théâtre Asnières - École internationale Jacques Lecoq Actrice

Vladislav Galard	Lionel Gonzales	Léo-Antonin Lutinier	Lise Maussion	Vincent Arot
- École Supérieure d'art dramatique de Paris - Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique - Étude du violoncelle au Conservatoire du 6e arrondissement de Paris Fondateur du Quintet de Jazz Naima Acteur	- École du Studio d'Asnières - École internationale Jacques Lecoq - Formation de marionnettiste au Théâtre des Mains nues Acteur Metteur en scène Enseignant à École du Studio d'Asnières	- Conservatoire du 5e arrondissement de Paris - École National de Strasbourg - Formation au chant lyrique (ténor) au Conservatoire d'Aubervilliers Formation au piano et au saxophone - Formation à l'acrobatie Acteur Chanteur lyrique	- Conservatoire National de Région de Montpellier - Conservatoire National Supérieur d'art dramatique Actrice Auteure Metteure en scène	- Licence d'études théâtrales Université Paris 3 - Conservatoire du 20e arrondissement de Parisien - Classe de la Compagnie le Vélo volé Acteur

Clémence Jeanguillaume	Sylvain Sounier	Julien Villa	Noémie Zurletti
- Formation de danseuse et de musicienne à l'ESPE-Danse-Montpellier Actrice Chorégraphe	- Conservatoire du 5e arrondissement de Paris - Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Acteur	- Conservatoire du 5e arrondissement de Paris - Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Acteur Metteur en scène	- Conservatoire du 17e arrondissement Paris - Conservatoire Royal de Liège Actrice

Les acteurs se sont formés à l'École du Studio d'Asnières, comme Sylvain Creuzevault, beaucoup ont été élèves du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, d'autres de l'École internationale Jacques Lecoq fondée en 1956. Celle-ci forme en deux années des comédiens à un jeu physique spécifique qui repose sur la technique des mouvements et leur analyse. La grande majorité de ces acteurs a donc bénéficié d'un apprentissage du métier d'acteur du plus haut niveau, et surtout parisien.

Sylvain Creuzevault n'a jamais revendiqué, pour son groupement d'acteurs, l'étiquette de « collectif », et c'est à juste titre puisque dans la quasi totalité de son fonctionnement, il en est très éloigné, du moins en ce qui concerne les aspects organisationnels. Par ailleurs, le rêve de créer une SCOP n'a pu se concrétiser, dans la mesure où trop peu de membres l'entourent durablement pour en être actionnaires. L'un des plus fidèles – Eric Charon – est aussi engagé dans In Vitro auprès de Julie Deliquet. Lui seul est capable, puisque vivant l'expérience de l'intérieur, de comparer les deux collectifs ; cependant, aux échanges spontanés des acteurs d'In Vitro avec le public, (d'abord au Festival *Notre Temps Collectif* organisé par le Théâtre de La Bastille, puis au Théâtre Gérard Philipe après la représentation de *Catherine et Christian*) s'oppose la réserve dont ont fait preuve ceux de d'ores et déjà/Le Singe (après la représentation du *Capital et son singe*).

Peu ouvert à l'expression médiatique (son collectif ne dispose pas de site internet), Sylvain Creuzevault renvoie le spectateur à ses créations qui sont, pour lui, de réelles mises en œuvre de sa pensée artistique et politique. Cette attitude est marginale chez les collectifs du corpus ; Les Possédés illustrent plutôt la tendance actuelle qui est de communiquer sur les intentions du geste théâtral : ils invitent très souvent le public à l'issue de leurs spectacles et répondent à ses questions.

7 Les Possédés

Le nom de ce collectif, Les Possédés, est une référence à l'œuvre de Dostoïevski[54] qui fut membre du phalanstère de Petrachevski, en Russie, son roman s'inscrivant dans la tradition collectiviste paysanne exaltée au XIX^{e} siècle. Ce choix est doublement conduit : il fait référence à l'esprit communautaire, mais il exprime aussi l'admiration que le collectif porte à la littérature russe en général.

54 *Les Démons* ou *Les Possédés* (titre original russe : *Бесы*) est un roman de l'écrivain Fiodor Dostoïevski, publié en feuilleton à partir de 1871 et jusqu'en 1872 dans *Le Messager russe.*

Illustration 9 : Les Possédés avec son invitée vedette, Emmanuelle Devos. © Jean-Louis Fernandez.

Les Possédés ont une prédilection pour mettre en scène des pièces de théâtre écrites par des auteurs dramatiques, ou des romans qu'ils adaptent pour la scène ; à la différence des autres troupes adhérant à l'appellation « collectif », ils ne se sont pas essayés à l'écriture collective. Par ailleurs, ils ont inspiré Laurent Mauvignier qui a écrit pour eux *Tout mon amour* en 2012, après leur mise en scène de l'adaptation de son premier roman en 1999, *Loin d'eux.*

Dans un entretien accordé à Myrto Reiss du site Au Poulailler, David Clavel explique la constitution de cette troupe en collectif, non pas pour répondre à une volonté de s'engager politiquement, mais davantage comme une condition artistique de création. Il souligne que, lors du dépôt des statuts à la préfecture en 2002, Les Possédés, cofondé par Rodolphe Dana et Katja Hunsinger, s'était déclaré comme une compagnie. C'est en montant *Oncle Vania* que « le principe du collectif est apparu comme une évidence » :

> Le comédien qui devait jouer Astrov n'a pas pu poursuivre le projet jusqu'au bout, Rodolphe a donc dû le remplacer sur scène. A partir de ce moment-là, et de manière complètement empirique, nous avons commencé à travailler de manière collective.[55]

En outre, les neuf acteurs permanents du collectif (Laurent Bellambe, Julien Chavrial, David Clavel, Rodolphe Dana, Katja Hunsinger, Emilie Lafarge, Nadir Legrand, Christophe Paou et Marie-Hélène Roig) sont tous issus du cours Florent, et c'est dans ce contexte qu'ils ont connu leur

55 Myrto Reiss, « Le retour du collectif au théâtre : entretien avec le collectif Les Possédés (David Clavel et Rodolphe Dana du collectif Les Possédés », site *Au Poulailler*, http://www.aupoulailler.com/eclairages/, 2014.

première expérience de création collective en participant au travail de la Compagnie Edvin(e) d'Eric Ruf, ce qui amène David Clavel à conclure : « Au final, le principe du collectif était là avant l'appellation ».[56] A la question de savoir si travailler en collectif abolit les rapports hiérarchiques, Rodolphe Dana analyse la façon dont le rôle de metteur en scène s'est imposé à lui ; c'est au cours des répétitions d'*Oncle Vania,* après avoir déclaré qu'« il ne savait pas tout », que la problématique de la hiérarchie est apparue :

> Dire « je ne sais pas » a eu beaucoup de conséquences : cela impliquait que le spectacle allait se faire ensemble et non chacun protégé par son corps de métier […]. C'est en disant « je ne sais pas » que la structure pyramidale est devenue plus horizontale que verticale, même si je demeure, dans la majeure partie des cas, celui qui tranche.[57]

Cette expérience éclaire, de son point de vue, le rapport du concept de hiérarchie avec la question de l'*ego*. Quand la verticalité dans la prise de décision disparaît, on accepte naturellement que « de bonnes idées peuvent naître de la pensée d'un acteur, d'un scénographe, et pas forcément dans la tête du metteur en scène ». D'ailleurs, la prise en compte de l'autre dans la création est aussi une démarche vers le partage du pouvoir, qui se concrétise par l'acceptation « qu'à tour de rôle chacun peut devenir metteur en scène du spectacle ».[58] Cependant, c'est bien Rodolphe Dana qui signe généralement les mises en scène (Katja Hunsinger co-met en scène avec lui quelques rares créations), comme il lui arrive aussi d'occuper seul le plateau lors d'une création (*Voyage au bout de la nuit*). Malgré ses déclarations, il apparaît bien comme la figure de proue du collectif ; c'est un revirement par rapport à ce qu'il avait annoncé à l'origine des Possédés.

Générique des spectacles

2012	2014	2015	2016
Tout mon amour	***Platonov***	***Voyage au bout de la nuit***	***Le coup droit lifté***
De Laurent Mauvignier	**De** Anton Tchekhov **Traduction** André Markowicz François Morvan	**D'après** le roman de Louis-Ferdinand Céline (Éditions Gallimard)	**D'après** le roman *Du coté de chez Swann* de Marcel Proust
	Adaptation Rodolphe Dana Katja Hunsinger	**Adaptation** Rodolphe Dana Katja Hunsinger	
Création collective dirigée par Rodolphe Dana	**Création collective dirigée par** Rodolphe Dana	**Création par** le Collectif Les Possédés	**Création dirigée par** Rodolphe Dana

56 *Ibid.*
57 *Ibid.*
58 *Ibid.*

2012	2014	2015	2016
Tout mon amour	***Platonov***	***Voyage au bout de la nuit***	***Le coup droit lifté***
		Mise en scène Rodolphe Dana Katja Hunsinger	
Assistante à la mise en scène Raluca Vallois	**Assistante à la mise en scène** Inès Cassigneul		
	Scénographie Katrijn Baeten Saskia Louwaard		**Scénographie** Katrijn Baeten Saskia Louwaard
Acteurs Simon Bakhouche David Clavel Julien Chavrial Emilie Lafarge Marie-Hélène Roig	**Acteurs** Yves Arnault Julien Chavrial Rodolphe Dana Emmanuelle Devos Françoise Gazio Katja Hunsinger Antoine Kahan Émilie Lafarge Nadir Legrand Christophe Paou Marie-Hélène Roig Charles Van de Vyver	**Acteur** Rodolphe Dana	
Costumes Sara Bartesaghi Gallo	**Costumes** Sara Bartesaghi Gallo	**Costumes** Sara Bartesaghi Gallo	
Lumière Valérie Sigward	**Lumière** Valérie Sigward assistée de Wilfrid Gourdin	**Lumière** Valérie Sigward	**Lumière** Valérie Sigward
Régie générale Wilfrid Gourdin		**Régie générale** Wilfrid Gourdin	
			Son Jean-Marc Istria

2012	2014	2015	2016
Tout mon amour	***Platonov***	***Voyage au bout de la nuit***	***Le coup droit lifté***
Production Les Possédés	**Production** Les Possédés	**Production** Les Possédés	**Production** Les Possédés Théâtre de Lorient Centre Dramatique National avec le soutien de La Ferme du Buisson-Scène nationale de Marne-la-Vallée
Coproduction Scène nationale d'Aubusson Théâtre Jean Lurçat La Ferme du Buisson Scène nationale de Marne-la-Vallée Théâtre de Nîmes Festival d'Automne Paris La Colline - Théâtre National Nouveau Théâtre d'Angers Centre dramatique national Pays de la Loire	**Coproduction** Théâtre de Nîmes scène conventionnée par la danse contemporaine Scène nationale d'Aubusson Théâtre Jean Lurçat La Colline - Théâtre National La Comédie de Clermont-Ferrand Scène nationale Le Bateau de feu - scène de Dunkerque les Célestin Théâtre de Lyon Le Grand Théâtre de Loire Atlantique - Nantes l'Equinoxe - scène nationale de Châteauroux Centre dramatique régional de Tours-Théâtre Olympia MA-scène nationale du Pays de Monbéliard Théâtre de Rungis La Passerelle scène nationale des Alpes du Sud - Gap Théâtre Firmin Gémier La Piscine Théâtre du Nord - Centre Dramatique National de Lille Tourcoing Nord-Pas-de-Calais	**Coproduction** Théâtre de Nîmes scène conventionnée pour la danse contemporaine La Ferme du Buisson Scène nationale de Marne-la-Vallée Scène nationale d'Aubusson Théâtre Jean Lurçat	

Depuis sa création en 2015 au Théâtre de La Bastille, *Le coup droit lifté de Marcel Proust* n'a pas tourné ; on remarque que ce spectacle n'est pas coproduit et qu'il est programmé seulement

en janvier 2017 au Théâtre de Lorient. En outre, cette même année et au même endroit, le collectif reprend *Oncle Vania* de Tchekhov, une pièce montée en 2002, et rejoue *Platonov.*

A la direction de ce théâtre, Rodolphe Dana intègre donc, à la saison 2016-2017, trois spectacles du collectif Les Possédés, invite Les Chiens de Navarre – *Les Armoires normandes* – le collectif In Vitro – *Catherine et Christian (fin de partie)* – et L'Avantage du doute – *Tout ce qui reste de la révolution, c'est Simon*. Il fait ainsi la part belle aux collectifs d'acteurs dans sa programmation.

Présentation des comédiens

Rodolphe Dana	Katja Hunsinger	Simon Bakhouche	David Clavel
- Cours Florent Acteur Metteur en scène Directeur du CDN de Lorient	- Licence d'études théâtrale Université de Strasbourg - Cours Florent Actrice Metteure en scène Auteure Adaptatrice	- École nationale du cirque - Atelier International de Théâtre Cofondateur de L'Avantage du doute Clown Acteur	- Cours Florent - ENSATT Acteur Metteur en scène

Julien Chavrial	Émilie Lafarge	Marie-Hélène Roig	Nadir Legrand
- Baccalauréat option théâtre à Strasbourg Acteur	- Baccalauréat option Théâtre à Lille - Cours Florent - Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Pensionnaire de la Comédie-Française (plusieurs années) Actrice Voix off	- Cours Florent - Comédie Française (école) Actrice	- Baccalauréat option Théâtre - Cours Florent Acteur Cofondateur de L'Avantage du doute Co-metteur en scène

Yves Arnault	Emmanuelle Devos	Françoise Gazio	Katrijn Baeten
Acteur au Théâtre Populaire des Flandres Fondateur du Théâtre de la Ville en Bois à La Rochelle	- Cours Florent Actrice	- Cours d'art dramatique avec Claude Nollier Actrice Voix off	- Études en architecture d'intérieur et en scénographie à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers - Formation en vidéo-animation Scénographe Costumière Vidéaste

Christophe Paou	Charles Van de Vyver	Antoine Kahan
- École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle - École d'Art Dramatique de Jean Périmony - Ligue d'Improvisation Française Acteur	- Conservatoire du 8e arrondissement de Paris - École du Studio d'Asnières - CFA des Comédiens d'Asnières - Cours Florent - Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Acteur Présentateur télévision (sport)	- Conservatoire du 18e arrondissement de Paris - École Supérieure d'art dramatique du Théâtre National de Strasbourg Acteur Gymnaste

Les Possédés s'ouvre à d'autres comédiens ; ainsi, Emmanuelle Devos, Yves Arnault, Françoise Gazio et Antoine Kahan ont rejoint le collectif pour *Platonov*, spectacle créé en 2014.

Nadir Legrand et Simon Bakhouche, de L'Avantage du doute, font aussi partie du collectif les Possédés ; le premier a joué dans *Platonov* et le second dans *Tout mon amour.*

Le Cours Florent est le principal pourvoyeur de comédiens pour ce collectif. Sortis pour la plupart de cette école prestigieuse, les acteurs des Possédés ont choisi d'être en collectif, un fonctionnement en marge de ce qui se fait en France ; à la fois professionnels de talent et avant-gardistes sur le plan fonctionnel, ils restent paradoxalement au service d'une esthétique conventionnelle. Il sera nécessaire d'interroger cette conduite originale parmi les collectifs du corpus, et qui est dans un contraste fort avec celle de L'Avantage du doute, celui-ci s'adonnant uniquement à la création collective de plateau.

8 L'Avantage du doute

En 2003, au cours d'un stage à l'initiative du collectif néerlandais tg STAN, une quinzaine d'acteurs professionnels se rencontrent et, deux ans plus tard, sous la houlette de Frank Vercruyssen, ils créent le spectacle *L'Avantage du doute.*[59]

Illustration 10 : Les cinq acteurs du collectif L'Avantage du doute. © Pierre Grosbois.

Ils partent en tournée pour se retrouver ensuite en résidence au Bateau de Feu à Dunkerque. Grâce à l'engagement, à leurs côtés, d'Hélène Cancel[60] puis de Jean-Marie Hordé[61], cinq d'entre eux – Nadir Legrand, Simon Bakhouche, Judith Davis, Mélanie Bestel et Claire Dumas – décident de former un collectif d'acteurs qui, symboliquement, prend le nom du premier spectacle qui les a réunis, comme l'ont fait aussi les membres du collectif DRAO.

Générique des spectacles

2010	2012	2015
Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon	***La Légende de Bornéo***	***Le Bruit court que nous ne sommes plus en direct***
Écriture, mise en scène et dramaturgie Collectif L'Avantage du doute	**Écriture, mise en scène et dramaturgie** Collectif L'Avantage du doute	**Écriture, mise en scène et dramaturgie** Collectif L'Avantage du doute

59 Ce spectacle est construit à partir d'extraits de pièces écrites par Brecht.
60 Hélène Cancel est directrice du Bateau de Feu-Scène-Nationale de Dunkerque.
61 Jean-Marie Hordé est directeur du Théâtre de La Bastille.

2010	2012	2015
Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon	***La Légende de Bornéo***	***Le Bruit court que nous ne sommes plus en direct***
Acteurs : Simon Bakhouche Mélanie Bestel, Judith Davis, Claire Dumas	**Acteurs** : Simon Bakhouche Mélanie Bestel, Judith Davis, Claire Dumas Nadir Legrand	**Acteurs** : Simon Bakhouche Mélanie Bestel, Judith Davis, Claire Dumas Nadir Legrand
Regard extérieur Nadir Legrand		
Création lumière : Wilfrid Gourdin	**Création lumière :** Wilfrid Gourdin	**Création lumière :** Wilfrid Gourdin
	Construction Jérôme Pérez assisté de Julien Chavrial et Raoul Demans	
		Collaboration technique Thomas Rathier et Kristelle Paré (vidéo) Elisabeth Cerqueira et Elsa Dray-Farges (costumes et accessoires).
	Administration/Diffusion Marie Ben Bachir	**Administration/Production** Marie Ben Bachir
		Diffusion Claire Nollez
Production L'Avantage du doute	**Production** L'Avantage du doute	**Production** L'Avantage du doute

2010	2012	2015
Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon	***La Légende de Bornéo***	***Le Bruit court que nous ne sommes plus en direct***
Coproduction Le Bateau Feu Scène Nationale de Dunkerque Comédie de Béthune Centre Dramatique National du Nord-Pas-de-Calais avec le concours de Culture Commune avec le soutien de la Ferme du Buisson réalisé avec la complicité du Théâtre de La Bastille	**Coproduction** Le Bateau Feu Scène Nationale de Dunkerque Le Théâtre de la Bastille Théâtre de la Commune - Centre Dramatique National d'Aubervilliers avec le soutien du Théâtre-Studio d'Alfortville	**Coproduction** Le Bateau Feu Scène nationale de Dunkerque Le Théâtre de Nîmes Scène conventionnée pour la danse Théâtre de La Coupe d'Or Rochefort Le Lieu Unique Scène nationale de Nantes Théâtre Brétigny Scène conventionnée Théâtre de la Bastille

Outre le premier spectacle composé de textes de Bertolt Brecht, les trois créations suivantes sont écrites et mises en scène collectivement ; dans *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon*, Nadir Legrand, ne pouvant jouer, s'est engagé dans le travail comme regard extérieur, les autres créations n'en ayant pas bénéficié. Or, à l'exception tg STAN, les collectifs du corpus qui n'ont pas de metteur en scène désigné, admettent souvent la nécessité d'un retour sur leur travail.

Le rythme des créations est plutôt lent puisque, depuis 2007, on compte trois spectacles ; cependant, malgré ce handicap, l'équipe technique se fidélise et s'étoffe dans le spectacle de 2015. Le collectif bénéficie, par ailleurs du soutien indéfectible de ses premiers coproducteurs auxquels d'autres se sont ajoutés, permettant une plus grande couverture territoriale.

Présentation des comédiens

Simon Bakhouche	Mélanie Bestel	Judith Davis	Claire Dumas	Nadir Legrand
- École nationale du cirque - Atelier International de Théâtre Clown de cirque Acteur	- Licence arts du spectacle Actrice Assistante metteur en scène	- DEA de philosophie Actrice Metteure en scène	- Études de Lettres Actrice Conceptrice de spectacle	- Baccalauréat option Théâtre - Cours Florent Acteur Co-metteur en scène

L'intérêt de ce collectif réside dans le fait qu'il rassemble des professionnels aux cursus différents, au contraire d'une grande majorité dont les membres sont issus des mêmes lieux d'apprentissage, et

souvent d'une même promotion ; c'est un fait relativement peu fréquent, et source d'enrichissement mutuel et de complémentarité. L'Avantage du doute est né d'une rencontre fortuite au cours d'un stage, et c'est la perspicacité de Frank Vercruyssen qui les a amenés à travailler ensemble. Si Nadir Legrand et Simon Bakhouche ont fréquenté des formations axées sur la pratique théâtrale, les trois comédiennes ont d'abord des parcours universitaires. En s'appuyant sur leurs connaissances littéraires, philosophiques et théâtrales, le collectif propose des créations où domine une esthétique de la parole.

Le collectif est actuellement en tournée en France avec son dernier spectacle, *Le bruit court que nous ne sommes plus en direct* et son premier, *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon.* En revanche, il ne fait part d'aucun projet de création.

Comme l'Avantage du doute, Les Chiens de Navarre créent collectivement la mise en scène et le récit, mais en prenant le parti de ne jamais fixer ce dernier par l'écriture.

9 Les Chiens de Navarre

Le collectif Les Chiens de Navarre regroupe les acteurs et les techniciens à l'origine de huit créations. Le nom que ce collectif d'acteurs s'est donné est intrigant. Isabelle Barbéris souligne « L'incongruité de la copule »[62] et Jean-Christophe Meurisse en fournit l'explication :

> C'est d'abord un groupe d'acteurs lâché sur un plateau […]. C'est sorti comme ça. En 2005. Un peu comme un reproche, comme une insulte. Cela sonnait bien. Comme « Rita Mitsouko », cela ne veut rien dire et en même temps, il y a plein d'interprétations possibles et cela est déjà symbolique de notre travail. « Chien » en grec, cynisme, et cyniques, agitateurs. Et puis la Navarre, la France… Y a le côté aboyeurs aussi…[63]

Le mot chien en grec ancien « kuôn » a effectivement donné le terme « cynique », « à l'image du chien », notamment dans ses attitudes ; il est celui qui mord, défèque, copule et mange en public. Le cynisme est une attitude face à la vie, connue principalement pour les propos et les actions spectaculaires de Diogène de Sinope ; il propose une pratique de la philosophie, et de la vie en général, subversive et jubilatoire, qui ne se soucie pas des conventions, qu'elles soient religieuses, politiques ou sociales. L'école cynique prône la vertu et la sagesse, qualités qu'on ne peut atteindre

62 Barbéris Isabelle, « Arts de la Scène : aux limites du théâtre et de la danse. Les Chiens de Navarre, *Nous avons les machines* ou le théâtre dans tous ses états », site du Centre Pompidou, http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene theatre/chiens_de_navarre/chiens_de_navarre.html, 2012.

63 Laurent Carpentier, « Jean-Christophe Meurisse : Si je ne ris pas je crève », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/06/les-chiens-de-navarre-si-je-ne-ris-pas-je-creve_4360765_3246.html, 06/02/2014.

que par une liberté radicale, dans un souci constant de se rapprocher de la nature ; s'ajoute aussi l'ironie dont le but est de débusquer l'orgueil, le faux semblant et la vanité.

Illustration 11 : Accueillir le public en lui tournant le dos ; le spectacle *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble*, se déclinera sur le mode de la provocation. © Philippe Lebruman.

Générique des spectacles

2008	2011	2012	2013	2015
Une raclette	***Regarde le lustre et articule***	***Nous avons les machines***	***Quand je pense qu'on va vieillir ensemble***	***Les Armoires normandes***
Création collective	**Création collective**	**Création collective**	**Création collective**	**Création collective**
Acteurs/créateurs	**Acteurs/créateurs**	**Acteurs/créateurs**	**Acteurs/créateurs**	**Acteurs/créateurs**
Caroline Binder	Caroline Binder	Caroline Binder	Caroline Binder	Caroline Binder
Céline Fuhrer	Ronan Beauperin	Céline Fuhrer	Céline Fuhrer	Céline Fuhrer
Robert Hatisi	Robert Hatisi	Robert Hatisi	Robert Hatisi	Manu Laskar
Manu Laskar	Manu Laskar	Manu Laskar	Manu Laskar	Thomas Scimeca
Thomas Scimeca	Jean-Christophe Meurisse,	Thomas Scimeca	Thomas Scimeca	Anne-Elodie Sorlin
Anne-Elodie Sorlin	Anne-Elodie Sorlin	Anne-Elodie Sorlin	Anne-Elodie Sorlin	Maxence Tual
Maxence Tual	Maxence Tual	Maxence Tual	Maxence Tual	Jean-Luc Vincent
Jean-Luc Vincent	Jean-Luc Vincent	Jean-Luc Vincent	Jean-Luc Vincent	Solal Bouloudnine
				Claire Delaporte
				Charlotte Laemmel

2008	2011	2012	2013	2015
Une raclette	***Regarde le lustre et articule***	***Nous avons les machines***	***Quand je pense qu'on va vieillir ensemble***	***Les Armoires normandes***
	Acteurs/créateurs (suite) **2e distribution pour la représentation donnée en 2015** Caroline Binder Céline Fuhrer Robert Hatisi Manu Laskar Thomas Scimeca Anne-Élodie Sorlin Maxence Tual **Jean Luc Vincent**			**Acteurs/créateurs (suite)** **avec la participation** de Robert Hatisi
Direction et mise en scène Jean-Christophe Meurisse		**Direction et mise en scène** Jean-Christophe Meurisse	**Direction et mise en scène** Jean-Christophe Meurisse	**Direction et mise en scène** Jean-Christophe Meurisse
				Assistante à la mise en scène Amélie Philippe
Création lumière Vincent Millet		**Création lumière** Vincent Millet	**Création lumière** Vincent Millet	**Création lumière** Vincent Millet
Régie générale et lumière Stéphane Lebaleur		**Régie générale et lumière** Stéphane Lebaleur	**Régie générale et lumière** Stéphane Lebaleur	**Régie générale et lumière** Stéphane Lebaleur
Création et régie son Isabelle Fuchs		**Création et régie son** Isabelle Fuchs	**Création et régie son** Isabelle Fuchs	**Création et régie son** Isabelle Fuchs
Régie plateau Yvon Julou Julie Leprou		**Régie plateau** Yvon Julou Julie Leprou	**Régie plateau** Yvon Julou Julie Leprou	**Construction et régie plateau** François Gauthier-Lafaye Julie Leprou
				Costumes Élisabeth Cerqueira

2008	2011	2012	2013	2015
Une raclette	***Regarde le lustre et articule***	***Nous avons les machines***	***Quand je pense qu'on va vieillir ensemble***	***Les Armoires normandes***
				Collaboration artistique Isabelle Catalan
Coproduction La Rose des Vents scène nationale Lille Métropole Villeneuve-d'Ascq (pour la reprise)		**Coproduction** Théâtre de Gennevilliers CDN de Création contemporaine Maison des Arts de Créteil Les Spectacles Vivants - Centre Pompidou Paris Théâtre de Vanves Scène conventionnée pour la danse Parc de la Villette	**Coproduction** Les Subsistances Lyon Théâtre des Bouffes du Nord Maison des Arts de Créteil Le Parapluie centre international de création artistique Aurillac Parc de la Villette (résidence d'artistes 2012) TAP, scène nationale de Poitiers ARCADI	**Résidence et Coproduction** L'apostrophe scène nationale de Cergy-Pontoise Théâtre Sorano Toulouse La Faïencerie Théâtre de Creil Le Carré - scène conventionnée de St-Médard-en-Jalles et Blanquefort Palais des Beaux arts Charleroi L'arsenic - Lausanne

Ces cinq spectacles ont pu être joués au cours de l'année 2015 sur différentes scènes de France et à l'étranger, cela grâce à une distribution constante. Cette permanence au sein du collectif autorise ainsi les reprises, en même temps que l'entreprise d'une nouvelle création. Ainsi, en 2014, il a présenté à Toulouse un *work in progress* des *Armoires normandes* dans l'après midi et le spectacle *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble* le soir, une stratégie qui préserve sa visibilité dans le paysage théâtral. Comme les acteurs des autres compagnies, ceux-ci mènent pourtant des projets à l'extérieur du collectif, et ils sont encouragés en ce sens par Jean-Christophe Meurisse ; en effet, celui-ci juge bénéfique que chacun sorte du groupe pour s'enrichir par d'autres pratiques théâtrales ou cinématographiques. Néanmoins, la constance du groupe est remarquable ; elle est sans doute l'expression de la force des liens qui unissent les membres, mais aussi de la capacité du metteur en scène à proposer de nouvelles aventures théâtrales à un rythme soutenu. A sa manière, le collectif Les Chiens de Navarre renoue avec l'image mythique de la troupe.

Le spectacle *Regarde le lustre et articule* n'est pas coproduit, dans la mesure où son originalité réside dans le fait qu'il naît à chaque fois sur le plateau en improvisation quand il se donne à voir.

Comme l'indique ce tableau, pour la dernière création, *Les Armoires normandes* en 2015, trois comédiens ont rejoint la troupe, et la direction artistique, jusque là assumée par Jean-Christophe Meurisse, se voit étoffée par l'arrivée d'une assistante à la mise en scène (Amélie Philippe), une collaboratrice artistique (Isabelle Catalan[64]) et une personne chargée de la création des costumes (Élisabeth Cerqueira). Julie Leprou partage désormais la régie plateau avec François Gauthier-Lafaye. Cet élargissement à d'autres professionnels est la preuve d'une excellente santé financière du collectif.

Depuis son origine, Les Chiens de Navarre, en tant qu'association, a externalisé administration et diffusion en les confiant à une autre association de type loi 1901 créée en 2007, Le Grand Gardon Blanc ; avec elle, le collectif a un contrat d'association pour la production. En 2015, ce bureau d'artistes a recruté deux personnes, ce qui lui a permis une réorganisation structurelle et fonctionnelle. Par ailleurs, le collectif fait désormais appel aux services de Rémi Fort, Valentine Arnaud et Yannick Dufour du Bureau MYRA, une agence de relation presse spécialisée dans le spectacle vivant.

Le Grand Gardon Blanc

Administration	**Administration**	**Administration**	**Administration**	**Administration production diffusion**
Le Grand Gardon Blanc : Antoine Blesson Léa Couqueberg Claire Nollez	Le Grand Gardon Blanc : Antoine Blesson Léa Couqueberg Claire Nollez	Le Grand Gardon Blanc : Antoine Blesson Léa Couqueberg Claire Nollez	Le Grand Gardon Blanc : Antoine Blesson Léa Couqueberg Claire Nollez	Le Grand Gardon Blanc : Antoine Blesson Léa Couqueberg Émilie Leloup assistés de Allan Périé
Production	**Production**	**Production**	**Production**	**Production**
Le Grand Gardon Blanc Les Chiens de Navarre	Le Grand Gardon Blanc Les Chiens de Navarre	Le Grand Gardon Blanc Les Chiens de Navarre	Le Grand Gardon Blanc Les Chiens de Navarre	Le Grand Gardon Blanc Les Chiens de Navarre

64 Isabelle Catalan, après des études d'arts plastiques, de littérature anglo-américaine et une formation de danseuse, crée des performances. Elle a collaboré, comme chorégraphe, avec Les Chiens de Navarre pour le spectacle *Les danseurs ont apprécié la qualité du parquet* (2012).

Présentation des comédiens

J.C. Meurisse	Solal Bouloudnine	Caroline Binder	Thomas Scimeca
- École Régionale d'Acteurs de Cannes Direction d'acteurs Réalisateur long métrage	- École Régionale d'Acteurs de Cannes Acteur cofondateur de l'Outil Monteur Réalisateur de courts- métrages	- Royal Scotish Academy of Music and Drama - ENSATT de Lyon Actrice	- Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique Acteur Metteur en scène

Claire Delaporte	Céline Fuhrer	Maxence Tual	Jean-Luc Vincent
- École Théâtre National de Strasbourg Actrice	- DEA de Philosophie Actrice Contorsionniste	- DEA de Philosophie Acteur	- Agrégé de Lettres Classiques Acteur Créateur d'installation vidéo et de performance

Charlotte Laemmel	Robert Hatisi	Manu Laskar	Anne-Elodie Sorlin
- École Supérieure d'Art Dramatique Actrice	- École Supérieure d'Art Dramatique Acteur	- École Supérieure d'Art Dramatique Acteur Plasticien Poète	- Conservatoire du 9earrondissement Actrice Metteure en scène

Cette présentation des comédiens fait apparaître que neuf d'entre eux ont fréquenté des écoles ou des conservatoires divers et, de ce fait, à la différence de bien des collectifs, ne sont pas issus d'une seule formation ; de plus, trois ont un parcours universitaire. Chacun d'eux a été choisi par Jean-Christophe Meurisse qui estime la personnalité, la culture et la perception du monde comme des qualités prioritaires chez un acteur, la technicité professionnelle étant à ses yeux secondaire. Ces artistes ont aussi d'autres compétences ; trois s'adonnent à la vidéo, au long et court métrage, deux sont metteurs en scène, un est plasticien et une est contorsionniste, cette pluridisciplinarité les autorisant à pratiquer un art hybride. De même qu'il revendique être à l'origine de la constitution du groupe, Jean-Christophe Meurisse assume aussi sa place de metteur en scène. A maintes reprises, auprès des journalistes comme du public, il explique la façon dont il procède : il soumet des sujets

qui lui tiennent à cœur au groupe qui s'en empare dans un travail de création collective ; il lui revient alors de sélectionner les propositions les plus intéressantes et de les organiser entre elles pour en faire un spectacle.

Dans ce collectif, le travail, qu'il soit administratif, technique ou artistique, est confié à des professionnels de chacun de ces domaines. Le dernier spectacle était porté par une équipe de vingt-deux acteurs et techniciens pour Les Chiens de Navarre, quatre pour Le Grand Gardon Blanc, et trois pour le bureau MYRA. Une telle structuration est peu fréquente ; elle prouve cependant son efficacité puisque les tournées sont de plus en plus longues, qu'elles se déroulent en France ou dans les pays francophones comme le Canada, l'équipe de Jean-Christophe Meurisse invitant ses spectateurs fidèles à la suivre sur les réseaux sociaux.

Huit créations théâtrales en sept ans représentent une cadence exceptionnelle dans le spectacle vivant. Cependant, en dehors de leur investissement au sein du collectif, les acteurs qui le composent sont engagés dans des projets latéraux ; ainsi, Jean-Luc Vincent a mis en scène un spectacle autour de Marguerite Duras avec Anne-Élodie Sorlin et Maxence Tual. Par ailleurs, le collectif s'est accordé un répit relatif en 2016 qu'il a mis à profit pour se consacrer au cinéma pour la deuxième fois. Il y a eu d'abord, pour Jean-Christophe Meurisse et quelques uns des Chiens de Navarre, la réalisation d'un format court en 2013, *Il est des nôtres*.

Générique du film

Il est des nôtres
France 2013/44 minutes Prix du Public et Prix de la meilleure interprétation - Festival Silhouette de Paris 2013 Meilleur court métrage français - Prix du syndicat de la critique 2013 Grand Prix Ciné+ et Prix du jury Jeune - Rencontres du moyen métrage de Brive 2014 ***Prix Mickael Kael - FIFIGROT - Festival du film de Groland 2014***
Acteurs Thomas de Pourquery, Solal Bouloudnine, Lætitia Dosch, Céline Fuhrer, Nicolas Granger, Thibault Lacroix, Aristide Meurisse, Thomas Scimeca, Anne-Elodie Sorlin, Maxence Tual, Jean-Luc Vincent
Réalisateur Jean-Christophe Meurisse
Scénariste Jean-Christophe Meurisse
Directeur de la photo Javier Ruiz-Gomez

Il est des nôtres
Ingénieur du son
François Meynot
Monteuse
Carole Le Page
Directeur de la production
Paul Sergent
Producteur délégué
Ecce Films
Emmanuel Chaumet
Coproducteur
Le Grand Gardon Blanc
Antoine Blesson, Claire Nollez

Cette œuvre a été plusieurs fois récompensée, encourageant le collectif à réitérer l'expérience, ce qu'il fait, mais cette fois-ci en projetant la création d'un long métrage, *Apnée.* L'initiative et les principales responsabilités incombent à Jean-Christophe Meurisse qui confie les premiers rôles à Céline Fuhrer, Thomas Scimeca et Maxence Tual ; interviennent aussi Jean-Luc Vincent, Robert Hatisi et Solal Bouloudnine. La présence très marquée des Chiens de Navarre est un pari risqué car ceux-ci pourraient être tentés de réinvestir à l'écran une compilation de leurs meilleurs moments théâtraux. Même si c'est, en effet, le cas, ils les transcendent par l'organisation interne du film : au lieu de proposer une succession attendue de huis-clos, d'une adaptation du théâtre au cinéma, ils articulent les tableaux au fil d'un *road movie* de Paris jusqu'en Corse. Cette forme cinématographique autorise aussi la réalisation d'images de paysages qui donne une dimension onirique à la fable.

Générique du film

Apnée
France /2015/89 minutes
Festival de Cannes 2016 - Semaine de la critique
Festival de La Rochelle - ici et ailleurs
Festival international du film culte - Prix du jury
Acteurs
Céline Fuhrer, Thomas Scimeca, Maxence Tual, Thomas de Pourquery, Olivier Saladin, Claire Nadeau, Jean-Luc Vincent, Nicolas Bouchaud,
Pascal Sangla, Robert Hatisi, Solal Bouloudnine

Apnée
Réalisateur
Jean-Christophe Meurisse
Collaborateur à la réalisation
Amélie Philippe
Assistant réalisateur
Émilie Orsatelli Tesi
Scénariste
Jean-Christophe Meurisse
Dialoguiste
Jean-Christophe Meurisse
Producteur
Emmanuel Chaumet
Directeur de production
Paul Sergent
Ingénieur du son
Colin Favre-Bulle
Décorateurs
Sven Kuffer
Hervé Redoules
Costumier
Élisabeth Cerqueira
Production
Emmanuel Chaumet
Avec le soutien de La Collectivité Territoriale de Corse
En partenariat avec le CNC
Avec la participation de CINE+
En association avec Cinémage 10
SHELLAC (production, distribution et édition de cinéma)

Ce film a été proposé en avant-première à Paris et dans plusieurs villes de France, en présence d'un acteur et de son réalisateur. A Poitiers, il a été présenté au TAP Castille le 5 novembre 2016, et a été suivi d'un débat entre Jean-Christophe Meurisse et Maxence Tual avec le public. Les deux artistes ont surtout été questionnés sur les conditions de tournage – en particulier l'aspect financier – et le sens du film. L'équipe technique est très réduite, le projet étant surtout porté par le réalisateur, en même temps scénariste et dialoguiste ; on retrouve aussi comme costumière Elisabeth Cerqueira liée aux Chiens de Navarre depuis *Les Armoires normandes*.

Après cet intermède cinématographique, Les Chiens de Navarre vont créer *Jusque dans vos bras* aux Nuits de Fourvière 2017, spectacle présenté ainsi par Jean-Christophe Meurisse :

> Quelle est donc cette fameuse identité française qui fait tant débat de nos jours, qui pourrait nous amener dans nos visions les plus sombres à une guerre civile ? Les Chiens de Navarre vont tenter une psychanalyse électrochoc de la France en convoquant quelques figures de notre histoire et de notre actualité. De Gaulle, Robespierre et Obélix arriveront-ils à se croiser dans un hammam ce dimanche après-midi-là pour siroter un thé à la menthe et ripailler sur les piliers de l'identité française ? On doit croire en quoi quand on se croit français ? L'identité et ses quarante penseurs (même à dix sur scène) pour décortiquer cette phrase « un Français, c'est juste un type comme toi et moi ». Avec un énorme bloc de glace au-dessus de nos têtes durant toute cette nouvelle expérience scénique de notre bande.[65]

Les Chiens de Navarre partagent ce dynamisme créatif avec In Vitro ; de surcroît, ces deux collectifs ont été fondés par des acteurs, Jean-Christophe Meurisse et Julie Deliquet, qui ont ensuite endossé le rôle de metteurs en scène.

10 In Vitro

Julie Deliquet est à l'origine du projet de fonder une troupe en collectif ; après le Conservatoire de Montpellier, puis l'École du Studio Théâtre d'Asnières et l'École Internationale Jacques Lecoq, elle intègre la compagnie Jean-Louis Martin-Barbaz et cofonde la compagnie Tais-toi ma langue. Elle remet rapidement en question les cadres du théâtre, comme d'autres de sa génération, cette position se trouvant ainsi présentée dans l'émission Changement de décor :

> Par où passe aujourd'hui le renouveau du théâtre français ? Il passe, en force, par des trous de souris. Ce n'est pas vraiment dans les institutions, au sein d'équipes déjà en place, le plus souvent assoupies sur leurs lauriers, qu'il faut chercher ce qui donnerait envie de sortir de chez soi en plein hiver pour assister à des représentations. C'est à la marge qu'il faut creuser. [66]

Nous n'assistons pas à des bouleversements considérables, mais à des repositionnements subtils des artistes et de leur esthétique pour être plus en phase avec eux-mêmes. Pour Julie Deliquet, dont les propos sont rapportés par René Solis,[67] c'est, avant tout, inventer des projets à plusieurs au lieu de courir les castings, qui la motive : « Je n'étais pas faite pour un parcours solitaire ». En outre, elle se dit frustrée par la manière dont certains metteurs en scène conçoivent un spectacle : « Quelque chose me manquait. Je trouvais toujours que les répétitions étaient beaucoup plus passionnantes que

65 « Les Chiens de Navarre, jusque dans vos bras », site Info Concert, http://www.infoconcert.com/artiste/les-chiens-de-navarre--jusque-dans-vos-bras-158765/biographie.html.

66 Joëlle Gayot, « Entretien avec Julie Deliquet et Eric Charon : faut-il passer en force lorsqu'on est un jeune artiste ? », Changement de décor, site *France Culture*, https://www.franceculture.fr/emissions/changement-de-decor/faut-il-passer-en-force-lorsquon-est-un-jeune-artiste, 06/01/2013.

67 René Solis, « Nouveaux transports collectifs », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/theatre/2014/09/15/nouveaux-transports-collectifs_1101030, 15/09/2014.

les représentations ».[68] Elle ne parvient pas non plus, selon ses dires, « à faire le deuil du travail collectif qu'on effectue dans les écoles de théâtre ».[69]

Illustration 12 : Julie Deliquet. © Le Bien public.

Aussi, forte de ses expériences théâtrales, Julie Deliquet propose à des acteurs de créer avec elle un collectif en 2009 :

> J'ai choisi comme acteurs des personnalités qui pouvaient déjà trouver en eux la nature de leurs personnages attribués. Chercher sur son identité et la distancier pour s'en amuser. Nous travaillons sur le référent.[70]

L'acteur est donc convoqué ici non pour ses compétences artistiques – et en cela on retrouve le point de vue de Jean-Christophe Meurisse – mais pour ce qu'il porte en lui-même, sa richesse intérieure, matière qu'il va mettre à la disposition du collectif dans l'acte de création. D'ailleurs, le nom porté par ce collectif témoigne de l'objectif artistique qu'il s'est donné : *In vitro* dont l'étymologie latine « dans le verre » signifie un test en tube, ou, plus généralement, en dehors de l'organisme vivant ou de la cellule. Il est en soi une inscription dans une forme de travail : c'est une manière d'insister sur l'aspect expérimental résolument choisi de sa théâtralité, dont le cheminement s'apparente à la recherche en laboratoire de biologie, puisqu'il agit sur le vivant. On insiste sur l'essai et le tâtonnement, qui s'inscrivent dans la durée. Par extension, une autre interprétation est admise, celle qui met en exergue l'interactivité entre acteurs au sein d'un groupe

68 *Ibid.*
69 Jeanne Rolland, « Julie Deliquet et *Vania* au Français : "On a essayé d'inventer une méthode commune" », site *artistik rezo*, http://www.artistikrezo.com/spectacle/portraits/julie-deliquet-et-vania-au-francais-on-a-essaye-d-inventer-une-methode-commune.html, 22/10/2016.
70 Julie Deliquet, « La Répétition : *Derniers remords avant l'oubli* », site Jean-Luc Lagarce, http://www.lagarce.net/scene/ensavoir plus/idspectacle/4075/idcontent/15595/from/, 2009.

fermé, dans le *continuum* temporel d'un espace clos. Interrogée sur le choix de ce nom, Julie Deliquet explique ainsi comment l'idée lui en est venue, lorsque, dans le premier spectacle qu'elle a monté avec eux, *Derniers remords avant l'oubli*, elle leur a demandé de manger tous ensemble, de jouer la pièce le temps d'une journée, et surtout sans le texte de Lagarce, avec leurs « propres mots » :

> Moi, j'étais au milieu d'eux. Je les ai observés vivre, manger et boire. Cela a été le fondement de notre travail. Un repère de réalité à transposer dans nos spectacles. Je n'ai absolument pas vu qu'ils jouaient. J'étais troublée qu'ils soient si proches de la réalité. Ils avaient recréé, artificiellement, la vie. Mais en accouchant d'un enfant bien réel, d'où ce nom : *In Vitro*.[71]

Comme Jean-Christophe Meurisse, elle devient leader effectif, selon la catégorisation de Georges Banu[72] : même si elle est à l'origine d'une communauté dont elle a choisi les membres, elle s'est imposée naturellement, à la différence du leader institutionnel qui vient de l'extérieur. Chaque membre de la troupe est partie intégrante du projet :

> Oui, il y aura des personnages avec une hiérarchie dramaturgique, mais je veux donner prioritairement la parole à la communauté, en organisant une complémentarité des individus au service de l'enjeu collectif.[73]

Elle conçoit la scène et ses rapports au monde en valorisant la notion de faire et refaire, se concentrant davantage sur le processus pour se libérer du résultat, démarche qui la rapproche du collectif tg STAN, parce qu'elle met en œuvre des formes nouvelles de relations, aussi bien théâtrales qu'humaines, au sein du groupe : penser la multiplicité des échanges dans une perspective horizontale, omnidirectionnelle et vivace, en intégrant l'aléatoire et la souplesse qui rendent la transformation permanente.

La perception qu'elle a de son rôle de metteure en scène n'est en rien marquée par un féminisme radical ou militant, comme c'était le cas pour les metteures en scène dans les décennies précédentes, Ariane Mnouchkine[74] étant la plus représentative de ces personnalités. C'est au sein de l'art qu'elle veut être reconnue, et l'esthétique théâtrale que l'on perçoit, à partir des quatre pièces qu'elle a montées avec le collectif, est neutre du point de vue du genre. Comme le constate Josette Féral chez d'autres femmes metteures en scènes du début du XXI^{e} siècle :

---

71 Amélie Bouret, « Julie Deliquet : "Je suis la garante de l'improvisation "», site m1 journalisme culturel Paris ouest, https://m1journalismeculturelparisouest.wordpress.com/2014/10/16/julie-deliquet-je-suis-la-garante-de-limprovisation/, 16/10/2014.

72 Delphine Blanchard cite Georges Banu, in « Conférence - Le Théâtre du Soleil : les rescapés de la folle utopie », site *Fragil*, http://archives.fragil.org/focus/1696, 30/04/2011. Pour Georges Banu, le leader institutionnel vient de l'extérieur, le leader effectif est choisi par le groupe.

73 Julie Deliquet, dossier de présentation *Nous sommes seuls maintenant*, site du Théâtre Dijon Bourgogne, http://www.tdb-cdn.com/sites/default/files/upload/theatre-en-mai/TEM15/DS_Spectacles/13_-_nous_sommes_seuls.pdf, 2014.

74 En 1960, Ariane Mnouchkine étudiante à la Sorbonne, décide de rejoindre la troupe du « Théâtre antique de la Sorbonne », c'est sans compter sur le machisme ambiant qui la relègue à la couture. Elle décide donc de créer sa propre troupe.

> L'inscription des femmes dans l'univers artistique ne se fait plus sur le mode offensif, comme si la dérive entre masculin et féminin avait cessé d'opérer et que certains rapprochements étaient à présent à l'ordre du jour, rendant obsolètes les différences, récriminations et aspirations d'hier. Celles-ci relèvent davantage de l'affirmation de soi.[75]

Si la metteure en scène est attachée à la notion de collectif qui inclut le refus d'une hiérarchie, la mise en place d'une véritable égalité des salaires et une gestion partagée, elle s'impose, selon ses dires, « sans complexe » comme directrice artistique,[76] fonction qui englobe la mise en scène, la prise de décisions « quand il y a urgence »[77] et l'orientation artistique du collectif :

> Au sein du collectif In Vitro, il y a douze acteurs, une metteuse en scène, deux techniciens et une administratrice. Ça ressemble à une compagnie classique, c'en est une quelque part, la seule différence c'est que nous privilégions le groupe et le travail collectif.[78]

A la question, posée par Nicolas Vidal, de savoir s'il est difficile de diriger un groupe qui donne constamment son avis, elle répond :

> Ils ne donnent pas sans cesse leur avis ! Nous construisons nos spectacles à partir et autour des acteurs. [...] Mais leur espace d'expression c'est le plateau, c'est plutôt moi qui donne mon avis en réagissant à leurs propositions, c'est un va et vient entre eux et moi.[79]

Intégrer un collectif requiert de la part de l'acteur des qualités paradoxales :

> Je crois qu'il faut accepter de dépendre de son partenaire tout en étant aussi assez indépendant et solide en tant qu'acteur car un groupe prend de la place. Il faut également pouvoir se remettre souvent en question et savoir laisser de temps en temps son *ego* de côté...[80]

Il est nécessaire aussi de s'interroger sur le rôle de Julie Deliquet dans la démarche créative, et spécifiquement sur la manière dont elle conçoit la direction ou non des acteurs ; elle témoigne d'un refus de prise de pouvoir pour privilégier la réception de propositions émanant du collectif et de l'absence de commentaires interprétatifs au profit de suggestions, celles-ci étant soumises, dans un temps second, à l'approbation ou au rejet des autres. Cependant, elle admet la nécessité d'un regard, le sien en l'occurrence, pour guider et faire émerger l'objet scénique, et, en dernier ressort, c'est son avis qui est pris en compte. A ceci près que le débriefing qui suit chacune des représentations publiques autorise une reconsidération de ses choix et ouvre la porte à de nouvelles propositions de jeu. En privilégiant cette voie, non seulement le collectif In Vitro doit se réinventer à chaque spectacle, mais aussi à chaque représentation de ce spectacle.

---

75 Josette Féral, *Mise en scène et jeu de l'acteur – Entretiens*, Tome 3 - *Voix de femmes*, *op. cit.*, p. 561.

76 Nicolas Vidal, « Entretien avec Julie Deliquet. Une réflexion sur une génération qui n'a pas bousculé l'histoire », site *BSC news*, http://bscnews.fr/201406183891/Cote-planches/julie-deliquet-une-reflexion-sur-une-generation-qui-n-a-pas-bouscule-l-histoire.html, 18/06/2014.

77 Julie Deliquet, dossier de présentation *Nous sommes seuls maintenant*, *op. cit.*

78 Nicolas Vidal, art. cit.

79 *Ibid.*

80 *Ibid.*

Julie Deliquet est venue à la mise en scène par insatisfaction des rôles qu'on lui proposait en tant qu'actrice, par rejet des fonctionnements traditionnels au sein du théâtre et désir d'assumer une plus grande responsabilité dans l'œuvre de création. Même si elle ne fait pas partie de la sélection des femmes metteures en scène opérée par Josette Féral, parce que celle-ci s'est penchée sur des personnalités de la décennie précédente, son parcours et ses choix sont similaires :

> Au croisement du moi et du réel, résultat d'un travail sur soi et sur le monde, mettre en scène interroge ces deux univers. C'est dans ce pont entre le réel et la fiction qu'il trouve son sens. Située à l'interface d'un discours sur soi et d'un discours sur la société, la mise en scène en émerge comme le résultat non seulement d'une trajectoire artistique mais aussi d'une trajectoire personnelle liée à un souci d'authenticité. Plus qu'un métier, elle est le signe d'une véritable vocation.[81]

Avec le collectif In Vitro, en 2009, elle présente *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce, dans le cadre du concours Jeunes metteurs en scène du Théâtre 13, et y reçoit le prix du public. Cette récompense la conforte dans son orientation esthétique et son cheminement artistique construit sur l'œuvre collective.

Générique des spectacles

2009	2011	2013	2015
Dernier remords avant l'oubli	***La Noce***	***Nous sommes seuls maintenant***	***Catherine et Christian***
De Jean-Luc Lagarce © Les Solitaires intempestifs	**De** Bertolt Brecht **Traduction** Magali Rigaill © L'Arche Éditeur	**Création collective**	**Création collective**
Mise en scène Julie Deliquet	**Mise en scène** Julie Deliquet	**Mise en scène** Julie Deliquet	**Mise en scène** Julie Deliquet
	Assistante à la mise en scène Julie Jacovella	**Assistante à la mise en scène** Julie Jacovella	**Assistante à la mise en scène** Julie Jacovella
	Scénographie Charlotte Maurel	**Scénographie** Julie Deliquet Charlotte Maurel	**Scénographie** Julie Deliquet

81 Josette Féral, *op. cit*., p. 563.

2009	2011	2013	2015
Dernier remords avant l'oubli	***La Noce***	***Nous sommes seuls maintenant***	***Catherine et Christian***
Acteurs Julie André Gwendal Anglade Anne Barbot Olivier Faliez Agnès Ramy Annabelle Simon	**Acteurs** Julie André Gwendal Anglade Anne Barbot Caroline Darchen Olivier Faliez Pascale Fournier Jean-Christophe Laurier Agnès Ramy Richard Sandra David Seigneur	**Acteurs** Julie André Gwendal Anglade Anne Barbot Eric Charon Olivier Faliez Pascale Fournier Julie Jacovella Jean-Christophe Laurier Agnès Ramy Richard Sandra David Seigneur Annabelle Simon	**Acteurs** Julie André Gwendal Anglade Eric Charon Olivier Faliez Pascale Fournier Magaly Godenaire Julie Jacovella Jean-Christophe Laurier Agnès Ramy Richard Sandra David Seigneur **Avec la complicité de** Catherine Eckerlé Christian Drillaud
Image vidéo Mathilde Morières			**Vidéo** Pascale Fournier
Création lumière Richard Fischer Jean-Pierre Michel	**Création lumière** Jean-Pierre Michel Laura Sueur	**Création lumière** Jean-Pierre Michel Laura Sueur	**Création lumière** Jean-Pierre Michel Laura Sueur
		Régie générale Laura Sueur	**Régie générale** Laura Sueur
			Musique Mathieu Boccaren
	Costumes Pascale Fournier	**Costumes** Pascale Fournier	**Costumes** Pascale Fournier
Production Collectif In Vitro	**Production** Collectif In Vitro	**Production** Collectif In Vitro	**Production** Collectif In Vitro

2009	2011	2013	2015
Dernier remords avant l'oubli	***La Noce***	***Nous sommes seuls maintenant***	***Catherine et Christian***
Coproduction Arcadi Île-de-France / l'Adami Mairie de Paris Théâtre de Vanves - Scène conventionnée danse (compagnie en résidence)	**Coproduction** Théâtre de Vanves (compagnie en résidence) Théâtre Studio d'Alforville	**Coproduction** Théâtre Romain Rolland/Villejuif Théâtre Gérard Philipe de Champigny sur Marne	**Coproduction** Théâtre Gérard Philipe Centre dramatique national de Saint-Denis Festival d'Automne à Paris Ferme du Buisson - Scène nationale de Marne la Vallée Théâtre Romain Rolland/Villejuif
Administration production, diffusion Bureau Format Cécile Jeanson	**Administration production, diffusion** Bureau Format Cécile Jeanson	**Administration production, diffusion** Bureau Format Cécile Jeanson	**Administration production, diffusion** Bureau Format Cécile Jeanson Marion Krähenbühl

Le rythme des créations – quatre en six ans – augure d'une bonne dynamique ; dès la première, la metteure en scène s'est constituée une équipe technique qui, depuis, l'accompagne au fil des créations, et cette fidélité se retrouve dans la distribution qui, par ailleurs, s'est étoffée, passant de six acteurs (premier spectacle) à onze (le quatrième). Dès 2009, elle a fait le choix d'externaliser les tâches administratives en les confiant à un bureau d'artistes Formart ; celui-ci assure aussi, en tant qu'agence d'acteurs, la communication de Julie Deliquet et celle du collectif. C'est une forme moins visible que le site web et de ce fait, elle n'en a pas l'efficacité.

Hors ces quatre créations qui, du point de vue de la metteure en scène, forment une saga, In Vitro (Julie Deliquet, Gwendal Anglade et Julie Jacovella) a dirigé une création collective avec dix-neuf adolescents, amateurs de théâtre, *Gabrie(le)* en 2015, présentée ainsi,

> [Ils] vont écrire au plateau à partir d'improvisations collectives. La partition de chacun dépendra de celles des autres, ils partiront de leur réel pour, ensemble, donner vie à une fiction : ils habitent Clichy, Paris, Saint-Denis, Saint-Ouen. L'adolescent et le personnage, le réel et l'improvisation chercheront à ne faire qu'un.[82]

Produit par Le Collectif In Vitro, ce spectacle a été crée dans le cadre de la troisième édition de « Adolescence et Territoire(s) », un spectacle de transmission, à l'initiative de l'Odéon - Théâtre de l'Europe, mené en partenariat avec l'Espace 1789, le Théâtre Rutebeuf de la ville de Clichy et le Théâtre Gérard Philipe-Centre Dramatique National de Saint-Denis.

82 Julie Deliquet – Collectif In Vitro, site *Formart* (accompagnement de projets artistiques), http://www.bureau-formart.org/artistes/julie-deliquet.

Ainsi, comme on le voit avec tg STAN, le Théâtre des Lucioles, MxM, DRAO,[83] ce collectif s'inscrit dans la transmission des savoirs et s'implique dans l'initiation des jeunes générations aux œuvres théâtrales.

Présentation des comédiens

Julie Deliquet	Julie André	Gwendal Anglade	Anne Barbot	Eric Charon
- Conservatoire de Montpellier - École du Studio Théâtre d'Asnières - École internationale Jacques Lecoq Metteure en scène	- École du Studio Théâtre d'Asnières Actrice	- Cours Simon - École du Studio Théâtre d'Asnières Acteur	- École de Dullin - École du Studio Théâtre d'Asnières Actrice	- Études littéraires et théâtrales - École du Studio Théâtre d'Asnières -École internationale Jacques Lecoq Acteur Assistant metteur en scène

Caroline Darchen	Olivier Faliez	Magaly Godenaire	Julie Jacovella	Jean-Christophe Laurier
- École du Studio Théâtre d'Asnières - École internationale Jacques Lecoq Actrice	- École Internationale Jacques Lecoq - Atelier Blanche Salant/Paul Weaver Acteur Chanteur lyrique Danseur Butô	- Cours Laurence Renn/Luc Clémentin - Studio Pygmalion Claude-Alice Peyrottes - Stages avec Olivier Besson, Brigitte Jacques, Patricia Sterlin Actrice Danseuse Chanteuse Clown / Masque	- Conservatoire du 19e arrondissement - École du Studio Théâtre d'Asnières Actrice Assistante metteure en scène	- Conservatoire National de Musique et de Danse de Paris - Conservatoires du 1er et 9e arrondissements - École du Studio Théâtre d'Asnières Acteur Metteur en scène

Agnès Ramy	Richard Sandra	David Seigneur	Annabelle Simon
- Cours Simon - École du Studio Théâtre d'Asnières Actrice	- Théâtre universitaire de Chambéry Acteur Producteur Marionnettiste	- École Supérieure d'art dramatique de Paris Acteur	- Formation au sein de la Compagnie Arcanes en Savoie - École du Studio Théâtre d'Asnières Actrice

83 OS'O s'inscrit aussi dans cette dynamique.

A trois exceptions près – Magaly Godenaire, Richard Sandra et David Seigneur – Julie Deliquet s'est entourée d'acteurs qui avaient reçu la même formation qu'elle ; huit ont été formés à l'École du Studio d'Asnières – Julie André, Gwendal Anglade, Anne Barbot, Jean-Christophe Laurier, Agnès Ramy, Annabelle Simon, Eric Charon, Caroline Darchen.

Comme Julie Deliquet, Olivier Faliez a suivi les cours de l'École Internationale Jacques Lecoq. Depuis tg STAN, être issu des mêmes viviers d'acteurs est un critère constitutif d'une majorité de collectifs d'acteurs.

Julie Deliquet serait-elle tentée par une carrière de metteure en scène sans le collectif In Vitro ? Cette question se pose puisqu'elle a accepté de créer avec les acteurs de La Comédie-Française *Vania* d'après l'œuvre de Tchekhov *Oncle Vania* à l'automne 2016, dans la salle du Vieux-Colombier. Le spectacle a été encensé par la critique qui a apprécié de retrouver l'humanité de la création collective servie par des acteurs talentueux ; de ce fait, cette expérience sert la notoriété de la metteure en scène, mais pas uniquement puisqu'elle a su habilement, au cours des entretiens qu'elle a donnés à propos de ce spectacle, mettre en avant que cette technicité de la création collective est le résultat d'un partenariat avec In Vitro. De plus, cette mise en scène de *Oncle Vania* trouve son prolongement dans un nouveau spectacle et, cette fois-ci avec le collectif, *Mélancolie(s)*, une adaptation de deux autres textes de Tchekhov ; ce projet lui permet de poursuite son investigation « autour de l'héritage générationnel »[84] : « nous partirons des *Trois sœurs* et d'*Ivanov* pour signer une adaptation moderne. Comment inscrire les problématiques tchékhoviennes dans la société d'aujourd'hui ? ».[85]

Elle le conçoit comme une reprise de l'histoire « là où nous l'avons laissée avec notre dernière création »,[86] *Catherine et Christian*, qui inscrit la mort des parents. *Les Trois Sœurs* situe le récit un an après la disparition du père « marquant la fin du deuil et le début, croit-on, d'une nouvelle vie... ». Elle s'intéresse à la thématique du temps qui passe, ponctué des rituels que sont les anniversaires et les mariages parce que « c'est comme ça que se passe la vie réelle ! ».[87]

84 Julie Deliquet et le Collectif In Vitro, site *Formart*. *op. cit.*
85 *Ibid.*
86 *Ibid.*
87 *Ibid.*

Générique du spectacle

Saison 2017/2018.
Mélancolies
Création et adaptation collective d'après *Les Trois Sœurs* et *Ivanov* d'Anton Tchekhov
Mise en scène Julie Deliquet
Collaboration artistique Pascale Fournier
Acteurs Julie André, Gwendal Anglade Eric Charron Aleksandra de Cizancourt Olivier Faliez Magaly Godenaire Agnès Ramy David Seigneur
Technique en cours (Collectif In Vitro)
Régie générale Laura Sueur
Administration, production, diffusion Cécile Jeanson
Attachée de production Marion Krähenbühl
Production collectif In Vitro
Coproduction (en cours) Théâtre de Lorient-Centre Dramatique National Théâtre de La Bastille Théâtre Romain Rolland Villejuif

Aleksandra de Cizancourt, une nouvelle actrice dans le collectif, a été formée au Conservatoire National d'Art Dramatique de Cracovie ; en Pologne, elle crée *Débarcadère* (2008) soutenue par l'Institut Français de Cracovie. En 2009, elle obtient le premier prix d'interprétation féminine du Festival International Universitaire. Elle joue en 2013 sous la direction de Romeo Castellucci *The four season restaurant* et intègre en France, en 2011, les Compagnies Spectacle-Laboratoire (Collectif de metteurs en scène) à Paris et La Transversale à Clermont-Ferrand.

Avec Spectacle Laboratoire, elle joue *Le Rêve de d'Alembert* de Diderot sous la direction d'Agnès Adam et de Stéphane Poliakov, et avec La Transversale, elle joue *Un K.* et *les Joueurs d'Amour*, sous la direction de Cédric Jonchière. Cette compagnie privilégie des « perspectives de spectacle ou de pédagogie »[88] en s'intéressant surtout à « des textes romanesques (Kafka, Cohen) ou philosophiques (Platon, Diderot, Montaigne...) ».[89] Elle définit ainsi sa démarche, « l'Acteur comme recherche esthétique », par son désir de « faire un théâtre d'acteur qui chasserait du jeu le prévu, la proposition pensée d'avance, l'intonation figée, et garder aussi longtemps que possible l'esprit de répétition ».[90] On reconnaît ici des affinités entre La Transversale et In Vitro qui peuvent expliquer pourquoi cette actrice décide de s'associer au collectif pour la création de *Mélancolies.*

Julie Deliquet et In Vitro concilient la mise en scène de textes d'auteurs et de textes écrits collectivement à la manière de tg STAN, tandis que Le Raoul Collectif tente de renouer avec la tradition du collectif, antérieure aux années quatre-vingt.

11 Le Raoul Collectif

Ce collectif a choisi de se nommer Le Raoul :

> - Raoul est un prénom « terroir belge » qui nous fait rire, et qui devrait nous empêcher de nous prendre au sérieux.
> - Raoul est un nom d'origine germanique, qui, décomposé, donne « Rad » et « Wulf », qui signifie très précisément « le conseil des loups »…
> - Évidemment, c'est aussi Raoul Vaneigem dont la pensée et l'attitude ont beaucoup à voir avec notre démarche ![91]

Le philosophe belge Raoul Vaneigem est connu pour son engagement actif auprès de l'International situationniste de 1961 à 1970, et pour l'une de ses formules : « Vivre sans temps mort, jouir sans entraves », reprise par les étudiants sur les barricades de Mai 68 à Paris.

Rebelle à toute tentative d'embrigadement de la pensée, il encourage la réalisation de soi hors du travail, du profit et de la consommation. C'est à cette philosophie de la vie qu'adhère le Raoul Collectif :

> Nous voulons affirmer que, dans un monde qui se détruit, la création reste le seul moyen de ne pas se détruire avec lui. Cette énergie adolescente constitue le mouvement dans lequel notre collectif a vu le jour

88 Compagnie La Transversale, « Démarche », https://www.compagnielatransversale.com/.
89 *Ibid.*
90 *Ibid.*
91 Fiche de présentation *Le Signal du promeneur*, site Le Raoul Collectif, http://www.raoulcollectif.be/spectacles/le-signal-du-promeneur/, 2012.

en février 2009, et veut se traduire dans l'inscription d'un théâtre qui met en avant les joies de la libération.[92]

Illustration 13 : © Raoul Collectif.

Dans un monde où pourtant tout est « passé ou dépassé », le collectif s'assume dans la posture d'être « délivré de cette ambition à délivrer du neuf », et s'en « réjouit », revendiquant seulement une méthode de travail basée sur la prise en charge de toutes les dimensions de la création et de la production (documentation, mise en scène, scénographie, son, lumière, texte, diffusion) ; il se considère comme « un laboratoire pratique de la démocratie »[93] en admettant cependant le recours ponctuel à un regard extérieur, une assistante à la mise en scène, un directeur technique et une costumière.

Générique des spectacles

2012	2015
Le Signal du Promeneur	***Rumeur et petits jours***
Création collective Raoul Collectif	**Création collective** Raoul Collectif
Acteurs Romain David	**Acteurs** Romain David

92 Raoul Collectif : http://www.raoulcollectif.be/.
93 *Ibid.*

2012	2015
Le Signal du Promeneur	***Rumeur et petits jours***
Acteurs (suite) Jérôme de Falloise David Murgia Benoît Piret Jean-Baptiste Szézot	**Acteurs** (suite) Jérôme de Falloise David Murgia Benoît Piret Jean-Baptiste Szézot
Assistante à la mise en scène Édith Bertholet	**Assistant à la mise en scène** Yaël Steinmann **stagiaire assistante** Rita Belova
	Costumes Natacha Belova
	Renfort scénographique Valentin Périlleux
	Création et régie son Julien Courroye
Regard extérieur Sarah Testa	
Direction technique Philippe Orivel Isabelle Derr	**Direction technique et création lumières** Philippe Orivel
	Régie lumières Philippe Orivel Isabelle Derr
Administration, production, diffusion Catherine Hance	**Administration, production, diffusion** Catherine Hance
Production Raoul Collectif	**Production** Raoul Collectif
Coproduction Théâtre National de Bruxelles	**Coproduction** Théâtre National de Bruxelles Théâtre de Liège Théâtre de Namur et Manège. Mons

Le Signal du promeneur a reçu en 2012, les prix du public et du jury du Festival Impatience, le prix de la critique francophone belge, et le Prix Festival Kicks de l'Ancre Charleroi. Il est rejoué en mai 2017 au Théâtre National de Bruxelles. Avec *Rumeur et petits jours*, le collectif entreprend une tournée en Belgique et en France après sa programmation au Festival d'Avignon en 2016.

Présentation des comédiens

Romain David	Jérôme de Falloise	David Murgia
- École Supérieure d'Acteurs du Conservatoire de Liège Acteur	- École Supérieure d'Acteurs du Conservatoire de Liège Acteur Coauteur	- École Supérieure d'Acteurs du Conservatoire de Liège Acteur

Benoît Piret	Jean-Baptiste Szézot
- Académie des Arts de Minsk - École Supérieure d'Acteurs du Conservatoire de Liège Acteur Metteur en scène	- École Supérieure d'Acteurs du Conservatoire de Liège Acteur

Le Raoul Collectif se définit comme le regroupement de cinq metteurs en scène :

> Concrètement, c'est oser dire à l'autre : « Tiens je te donne ma casquette de metteur en scène et je vais jouer. Dirige-moi ! » Et nous construisons ensemble… Le projet met au travail le groupe, la notion même de groupe et le groupe que nous formons dans notre collectif.[94]

Ils sont issus de promotions différentes de l'École Supérieure d'Acteurs du Conservatoire de Liège ; cependant, rassemblés autour d'un projet de fin d'année, une carte blanche pour laquelle les acteurs se cooptent, définissent leurs sujets et leur méthodologie, ils imaginent une petite forme, *Voyage en hiver* (2008), qui tourne d'abord dans les festivals d'étudiants, pour être enfin programmée au Théâtre National de Bruxelles.

Jérôme de Falloise, sorti lauréat de sa promotion, fait aussi partie du collectif IMPACKT et du NIMIS groupe ; avec ce dernier, il présente *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* au Théâtre National de Bruxelles. Jean-Baptiste Szézot avec Jérôme Degée et Cédric Coomans ont fondé le Collectif Ramdam et donnent à voir *Buzz*, un spectacle créé au Festival de Liège. Ces

94 Dossier de diffusion, *Rumeur et petits jours*, site Le Raoul Collectif, http://www.raoulcollectif.be/wp-content/uploads/2016/11/Dossier-de-diffusion-Rumeur-et-petits-jours.pdf, 15/09/2015.

jeunes acteurs apparaissent très actifs en dehors du Raoul Collectif ; ceci peut expliquer pourquoi quatre années se sont écoulées entre le *Signal du promeneur* et *Rumeur et petits jours*. Le risque, c'est que celui-ci perde son originalité créative à force de dispersion de la part de ses membres et qu'il ne soit plus attendu par les théâtres.

Comme Le Raoul Collectif, OS'O revendique une mise en scène du politique, mais déroge à la tradition du collectif en acceptant le regard d'un metteur en scène.

12 OS'O

Illustration 14 : © Teaser réalisé par Mathieu Gervaise, pour le site du collectif.

Les cinq comédiens du collectif OS'O se sont rencontrés à l'ESTBA (École Supérieure de Théâtre de Bordeaux, Aquitaine) ; issus de la première promotion, ils créent leur collectif à Bordeaux et souhaitent s'ancrer dans la région Aquitaine. Ils s'investissent dans des ateliers de sensibilisation et des lectures, ainsi que dans des créations théâtrales, dans des formes adaptées aux scènes de théâtre (*L'Assommoir*, *Débris* et *Timon/Titus*) mais aussi dans des formes courtes pouvant être jouées dans des salles de classe, des bibliothèques ou des prisons. Le premier de ces spectacles, *Il faut tuer Sammy*, de Ahmed Madani, s'adresse au jeune public, le second, *Retenu*, est un solo écrit et interprété par Tom Linton, et le troisième, une farce, *Circus domesticus*, se joue en appartement.

Roxane Brumachon, Bess Davies, Mathieu Ehrhard, Baptiste Girard et Tom Linton, membres fondateurs du collectif OS'O, ouvrent leur site sur un manifeste, déclaration écrite et publique par laquelle ils exposent une position tout d'abord politique :

> Nés dans les années 80, nous appartenons à une génération qui regarde avec inquiétude le monde qu'elle a reçu en héritage. Un monde « désenchanté », sans idéologie, un monde sans mythe. De quel mythe

> avons-nous besoin aujourd'hui ? Par mythe, nous entendons un récit, une histoire capable de bouleverser notre vision du monde et nos pratiques sociales. Loin d'avoir la réponse, c'est en tout cas la question qui nous anime.[95]

A travers leur esthétique théâtrale, ils interrogent le monde contemporain et s'intéressent aussi à la relation entre la création artistique et le spectateur :

> Nous voulons reconsidérer la place du spectateur en créant un vrai doute sur ce qu'il est venu voir […]. Nous désirons créer de nouveau un temps commun passé entre citoyens, où l'on place l'humain au centre de toute préoccupation, politique et artistique, et où acteurs et spectateurs se questionnent ensemble. Le jeu naît de cette rencontre et peut se poursuivre avant et après.[96]

Leur engagement est politique, et le choix de fonctionner en collectif d'acteurs clarifie leur positionnement sur l'échiquier politique : « Pour cela, nous avons décidé de créer un collectif d'acteurs, un collectif où nous voulons chacun à sa juste place, c'est-à-dire à celle qu'il choisit librement ».[97] Cette liberté de chacun, revendiquée, s'exprime dans l'ouverture du groupe à d'autres artistes : « Nous n'hésitons pas à inviter d'autres gens pour renforcer notre équipe », ce qui est le cas pour David Czesienski qui a mis en scène les deux spectacles, *l'Assommoir* en 2011 et *Timon/Titus* en 2014. Il est momentanément considéré comme « leader s'il en est un », et défini comme « celui qui nous raconte une belle histoire », mais dont la fonction prendra fin en même temps que l'expérience.

Se constituer en collectif est aussi, selon eux, « un choix de nécessité » :

> Après l'école, nous sommes restés à Bordeaux, et nous sommes lancés dans des projets indépendants, jusqu'à se rendre compte qu'en les regroupant, on serait plus forts. L'idée était de se créer du travail de manière à ne pas être dans l'attente du coup de fil, mais aussi d'être partie prenante dans les décisions et les choix d'un projet, pour ne pas être simplement des interprètes.[98]

Travailler collectivement se définit pour OS'O de la façon suivante : « On se réunit, on débat, on cherche, on apprend, on se confronte, on essaie, on joue. On s'organise. Voilà le départ de notre travail ».[99] D'ailleurs, cette conception s'inscrit dans le choix du nom que ces acteurs donnent à leur collectif : OS'O est l'acronyme de « On S'Organise ».

95 « Manifeste », site de OS'O, http://www.collectifoso.com/manifeste/, mars 2012.
96 *Ibid.*
97 *Ibid.*
98 Natalia Leclerc, « L'*Assommoir* par le Collectif OS'O : une version drôle et cynique de l'histoire tragique de Gervaise », site *Le Poulailler*, http://le-poulailler.fr/2016/10/lassommoir-par-le-collectif-oso-une-version-drole-et-cynique-de-lhistoire-tragique-de-gervaise/, 23/10/2016.
99 « Manifeste », site de OS'O, *op. cit*.

Générique des spectacles

2011	2015
L'Assommoir	***Timon/Titus***
D'après Zola	**D'après** William Shakespeare Projet du Collectif OS'O
Mise en scène David Czesienski	**Mise en scène** David Czesienski
Assistante à la mise en scène Cyrielle Bloy	**Assistante à la mise en scène** Cyrielle Bloy
	Dramaturgie Alida Breitag
Acteurs Bess Davies Baptiste Girard Lucie Hannequin Charlotte Krenz Tom Linton Mathieu Ehrhard Tristan Robin	**Acteurs** Roxane Brumachon Bess Davies Mathieu Ehrhard Baptiste Girard Lucie Hannequin Marion Lambert Tom Linton
Lumière Denis Lamoliatte	**Création lumières** Yannick Anché Emmanuel Bassibé
Son Jean-Christophe Chiron	**Musique** Maxence Vandevelde
Scénographie David Czesienski Lucie Hannequin	**Scénographie, Costumes** Lucie Hannequin
Construction du décor Natacha Huser Loïc Férier	
Costumes Lucie Hannequin	**Assistante costumière** Marion Guérin
Maquillage Carole Anquetil	**Maquillage** Carole Anquetil
Travail vocal André Litolff	
Régie Générale Emmanuel Bassibé	

2011	2015
L'Assommoir	***Timon/Titus***
Régie plateau Jean-Luc Petit	
Administration Fabienne Signat-Labèque	
Diffusion Emmanuel Paoletti	
Production TnBA - Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine Fonds d'insertion de l'ESTBA financé par le Conseil Régional d'Aquitaine	**Production** Collectif OS'O
	Coproduction Scène Nationale Sud Aquitain le Carré - les Colonnes de Blanquefort et Saint-Médard-en-Jalles Le Champ de Foire Saint-André-de-Cubzac Espace culturel Treulon Bruges OARA IDDAC

Cette jeune compagnie en est à sa sixième création, et a choisi, pour la saison 2016/2017, de tourner ces deux derniers spectacles et deux plus anciens : *Mon prof est un troll*, *Les Premières résidences de Pavillon noir*. Ainsi, leur agenda est rempli jusqu'au mois de mai 2017. Ils quittent l'Aquitaine pour rencontrer l'ensemble du territoire français, avec deux longs passages au Centquatre-Paris. C'est un travail remarquable de la part d'Emmanuel Paoletti, chargée de la diffusion, et un investissement total de l'ensemble des acteurs. On reconnaît chez OS'O la passion et le sens des réalités qui animent aussi Les Chiens de Navarre : s'investir dans le collectif et entreprendre de longues tournées pour rester dans la mémoire des spectateurs, des programmateurs et des théâtres, afin de consolider les liens existants et pouvoir envisager avec le réseau constitué une prochaine création.

Par ailleurs, comme cela a été rappelé par Anne Quentin, OS'O fait partie des collectifs du Bordelais à s'être emparés d'activités jusque là réservées aux opérateurs culturels, tels les projets d'Éducation Artistique et Culturelle en direction des publics d'élèves et d'apprentis, élargissant ainsi leur compétences, acquérant une plus grande visibilité et facilitant l'accès à la culture des plus jeunes.

Présentation des comédiens

Roxane Brumachon	Bess Davies	Mathieu Ehrhard	Baptiste Girard
- Baccalauréat littéraire option théâtre à Nantes - Conservatoire du Théâtre de Bordeaux - École Supérieure de Théâtre de Bordeaux Aquitaine Actrice Metteure en scène Directrice d'acteurs	- Conservatoire du 11e arrondissement de Paris - École Supérieure de Théâtre de Bordeaux Aquitaine Actrice Assistante à la mise en scène	- Ateliers du CROUS Université de Reims - Comédie de Reims - École Supérieure de Théâtre de Bordeaux Aquitaine Acteur Marionnettiste	- Baccalauréat littéraire option théâtre à Rouen - Licence Art du spectacle Sorbonne Nouvelle - Conservatoire de Rouen - École Supérieure de Théâtre de Bordeaux Aquitaine Acteur Assistant à la mise en scène

Tom Linton	Lucie Hannequin	Charlotte Krenz	Tristan Robin	Marion Lambert
- Conservatoire de Clermont-Ferrand - École Supérieure de Théâtre de Bordeaux Aquitaine Acteur Auteur/créateur de spectacle	- Comédie de Reims - École Supérieure de Théâtre de Bordeaux Aquitaine - Licence Art du spectacle Université de Bordeaux 3 - École Supérieure de scénographie et de costume de Berlin Actrice Scénographe Créatrice de costumes	- Université des Arts de Graz - Conservatoire de Rouen - École Supérieure de Théâtre de Bordeaux Aquitaine Actrice	- Conservatoire de Nantes - École Supérieure de Théâtre de Bordeaux Aquitaine Acteur	- Conservatoire du Théâtre de Bordeaux - École Supérieure de Théâtre de Bordeaux Aquitaine - Comédie Française pendant une année sous le statut d'élève comédienne Actrice

David Czesienski	Marion Guérin
- stages et assistanat à la mise en scène au Maxime Gorki Theater Berlin - Études de mise en scène à la Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch - Cofondateur du collectif Prinzip Gonzo - Metteur en scène	- Arts Appliqués à l'école Supérieure Estienne (Paris) - Diplôme des Métiers d'Art option Costumier-réalisateur à Lyon Costumière décoratrice à l'ENSATT de Lyon, à l'Opéra de Rouen à l'Opéra National de Bordeaux

La jeunesse des membres du collectif n'a d'égale que celle de la formation d'acteurs qu'ils ont suivie. L'École Supérieure de Théâtre de Bordeaux a été créée en 2007 par Dominique Pitoiset. Installée dans les murs du TnBA, elle propose une formation de comédien sur trois années. Les cinq fondateurs du collectif OS'O sont issus de la première promotion sortie en 2010, et c'est au cours d'un voyage d'étude à Berlin qu'ils rencontrent le metteur en scène David Czesienski. Le collectif est désormais en « compagnonnage » avec le Champ de Foire, théâtre de Saint-André-de-Cubzac, qui a coproduit *Timon/Titus*, création récompensée par les prix du jury et du public du Festival Impatience, en juin 2015.

Au cours de cette enquête ont été évoquées des similitudes et des différences entre ces collectifs du point de vue de leurs fonctionnements, la formation de leurs membres et le rythme de leur production ; néanmoins, il semble nécessaire d'en faire une synthèse pour tenter de mettre en évidence en quoi ce groupement d'acteurs diffère des autres.

Peu de compagnies existantes se désignent comme collectifs alors que cette appellation est récurrente dans les médias comme chez les chercheurs. Tenant compte de cela, s'est posée la question de savoir quels étaient les collectifs du corpus qui se revendiquaient de cette étiquette ; c'est le cas pour dix d'entre eux – L'Avantage du doute, Collectif In Vitro, DRAO, MxM, OS'O, Les Possédés, Le Raoul Collectif, Rimini Protokoll, tg STAN et Le Théâtre des Lucioles – tandis que d'ores et déjà/Le Singe ne dit rien à ce propos depuis son changement de nom et que Les Chiens de Navarre ont une position ambiguë.

Le collectif d'acteurs au tournant des XX^e^ et XXI^e^ siècles : une troupe comme les autres ?

De l'étude du fonctionnement des douze collectifs, il ressort des disparités dont l'origine est une adaptation consentie, de façon plus ou moins importante, à l'économie de marché ; pour ce faire, la grande majorité a concédé certaines modulations des principes de base du concept, s'est appropriée la communication du e-commerce, et a adhéré au principe de la production soutenue, pour répondre à une société consumériste.

1 Une modulation des principes de base

Le souci « démocratique » reste une valeur forte souvent revendiquée, même si certains collectifs (In Vitro, Les Possédés, Les Chiens de Navarre) admettent que, dans l'urgence, certaines décisions mineures – relevant de la gestion administrative – puissent être prises par le metteur en scène (Julie Deliquet, Rodolphe Dana et Jean-Christophe Meurisse) ; les motivations profondes qui animent ce corpus sont avant tout le désir d'expérimenter et, pour la plupart, des engagements politiques perceptibles dans leurs créations. Elles traitent avant tout du lien social, du vivre et de l'agir-ensemble.

Se fonder en collectif, dans les années quatre-vingt, correspond à un engagement sur des critères présentés comme inaliénables : rejet du metteur en scène, création collective, répartition des tâches – quelle qu'en soit la nature – à l'ensemble des membres, refus de la hiérarchie et rémunération égale pour tous. Or, l'observation des génériques des spectacles montre que certains des collectifs du corpus dérogent à ces principes. Hors le Raoul Collectif qui se réserve encore quelques charges administratives et l'absence d'information à ce sujet de la part de tg STAN et de Rimini Protokoll, les collectifs français les ont confiées à des gestionnaires professionnels, en raison d'une complexification administrative. On constate aussi qu'aujourd'hui l'absence de metteur en scène n'est plus un postulat, puisqu'ils ne sont plus que deux collectifs dans ce cas de figure ; certains autres acceptent une position médiane, en faisant appel à un regard extérieur qui peut changer d'un spectacle à l'autre.

Positionnement de chaque collectif sur la présence ou pas d'un metteur en scène ou d'un regard extérieur

	Mise en scène collective sans metteur en scène	Mise en scène collective avec regard extérieur	Mise en scène collective avec metteur en scène
L'Avantage du doute	X	X (uniquement pour le premier spectacle)	
Les Chiens de Navarre			X
Collectif In Vitro			X
d'ores et déjà/e Singe			X
DRAO		X	
MxM			X
OS'O			X
Les Possédés			X
Raoul Collectif		X	
tg STAN	X		
Théâtre Les Lucioles			X

Est-ce pour davantage se professionnaliser que certains ont accepté la tutelle d'un metteur en scène ? Quand ils le font, c'est à condition cependant que celui-ci n'impose pas son univers, mais sache accueillir et organiser les propositions faites par l'ensemble du groupe, en respectant la nature de leur message. On peut remarquer aussi un changement d'orientation au fil des ans de la part de certains d'entre eux : d'ores et déjà/Le Singe, Les Possédés, et Le Théâtre des Lucioles concevaient, à leurs débuts, que, tour à tour, chacun des membres puisse porter la mise en scène, le temps d'une création ; or, seul ce dernier honore encore cet engagement.

tg STAN, L'Avantage du doute et Le Raoul Collectif sont les plus fidèles aux principes de fonctionnement à l'origine du concept ; le premier, le plus ancien et le mieux implanté en Europe, connaît un réel succès qui garantit sa pérennité. Le collectif parisien entreprend une tournée en France et le collectif belge bénéficie pleinement de sa programmation au Festival d'Avignon en 2016, grâce à des critiques élogieuses pour *Rumeur et petits jours*.

En effet, le succès, relayé par les médias, et la capacité des collectifs à se rendre visibles, sont indispensables pour s'assurer une programmation dans la prochaine saison théâtrale.

2 Une communication maîtrisée

Si les collectifs doivent en partie leur notoriété aux journalistes, ils orchestrent eux-mêmes leur communication. Les collectifs d'acteurs, comme les théâtres qui les programment, se sont dotés des moyens destinés à la conquête des publics – souvent façonnés par des usages venus de la grande consommation et du e-commerce – en s'appropriant les nouvelles technologies ; les uns et les autres ont créé leurs propres sites internet, ce qui donne un double écho aux spectacles. Présents simultanément sur les réseaux sociaux, ces groupements d'acteurs informent de leur actualité ; de plus, celle-ci est relayée par une presse gratuite, *La Terrasse*, dédiée aux arts vivants, ainsi que par une systématisation des *newsletters* et des *flyers* distribués dans les lieux de représentation ou envoyés aux adhérents. L'abondance des contenus culturels disponibles appelle à toujours plus d'éditorialisation ; le *storytelling* s'est à ce point vulgarisé qu'il accompagne chaque création. En effet, le spectateur en puissance attend tout à la fois d'être guidé et laissé libre de ses choix, individuellement reconnu et conseillé.

Le nombre d'acteurs par collectif fait qu'ils se partagent généralement la promotion de leurs spectacles en participant par deux ou trois aux émissions de radio et aux entretiens avec les universitaires et journalistes, même si, pour certains collectifs, le metteur en scène est généralement présent. Dans le corpus constitué, deux seulement échappent encore aux stratégies de la communication moderne, ou tout du moins celles utilisant le numérique et, semble-t-il, pour des raisons d'éthique. In Vitro prône un théâtre pauvre, et le fait de ne pas investir dans les outils de la communication moderne participe de cette économie de moyens. De leur côté, d'ors et déjà/Le Singe et Sylvain Creuzevault ne peuvent adhérer à ces pratiques incompatibles avec leur rejet de la société capitaliste.

Le spectacle vivant partage, avec les autres secteurs de l'économie, la même démarche *marketing*, avec la différence que, pour celui-ci, elle met en valeur l'artiste, alors que dans les autres domaines, on recherche, par des études de marché, le public susceptible d'être intéressé. C'est pourquoi les artistes eux-mêmes ont intérêt à veiller à la qualité de leur promotion.

Cependant, l'adoption de cette technique publicitaire par la majorité des collectifs, attitude généralisée au demeurant à l'ensemble du secteur du spectacle vivant, fait que celui-ci devient poreux à la nouvelle économie du divertissement. Isabelle Barbéris et Martial Poirson s'inquiètent de cette tendance :

> La montée en puissance de l'activité cognitive et créative donne lieu non pas tant à une diversification sans précédent qu'à une repolarisation inédite des pratiques culturelles, fonction d'une économie du divertissement à la fois massifiée et relativiste.[100]

Or, comme on l'a vu, certains résistent, considérant que ces pratiques trahissent leur idéal de liberté et sont un renversement des valeurs ; sans vouloir à tout prix ne s'adresser qu'aux détenteurs de la culture savante, ils refusent de verser de cette manière dans la culture de masse, dans l'*entertainement*, le *mainstream.* Ce mot, selon Frédéric Martel,

> difficile à traduire, signifie littéralement « dominant » ou « grand public », et s'emploie généralement pour un média, un programme de télévision ou un produit culturel qui vise une large audience. Le *mainstream*, c'est l'inverse de la contre-culture, de la subculture, des niches ; c'est pour beaucoup le contraire de l'art. Par extension, le mot concerne aussi une idée, un mouvement ou un parti politique (le courant dominant), qui entend séduire tout le monde. [101]

La présence de la majorité des collectifs dans les médias, la spontanéité avec laquelle ils engagent des débats avec les journalistes et leur public, font que leur parole est abondante ; leur conception de la création, de la notion de collectif, de l'engagement politique, et de la place du théâtre dans la société, sont largement détaillés. D'ailleurs, ce travail de recherche a été mené en partie sur la collecte des entretiens donnés aux journalistes – version papier, télévision et radio – et aux universitaires ; s'ajoute à cela la lecture des programmes distribués lors des représentations, des notes d'intention proposées pour chaque spectacle, le tout pouvant être consulté aussi bien sur leurs sites internet que sur ceux des théâtres. Pouvoir revoir sur YouTube les meilleurs passages d'une création, ou apprécier la qualité plastique d'une scène grâce à des photos prises sous le meilleur des angles, facilite aussi la prise en compte des spécificités créatives.

Pris dans la nasse de l'économie de marché, les collectifs doivent se soumettre à un rythme de production intense afin d'être présents dans l'actualité des médias et dans celle du public ; ils convient très souvent les uns et les autres à des *work in progress*, d'abord pour donner un aperçu de leur nouvelle démarche créative, mais surtout pour ne pas perdre leur contact.

3 Une créativité soutenue pour une plus grande visibilité en France et à l'étranger

Grâce à un rythme soutenu de création, six collectifs du corpus font preuve d'une excellente adaptation à l'économie libérale, tout en s'y opposant dans les messages portés par leurs créations et dans le fonctionnement en collectif.

100 Isabelle Barbéris et Martial Poirson, *L'économie du spectacle vivant*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 2013, p. 116.
101 Frédéric Martel, « Introduction », in *Mainstream*, Paris, Flammarion, coll. « Champs actuels », 2011, p. 16.

tg STAN est en mesure de présenter en France et en Europe plusieurs spectacles simultanément puisque chacun de ses membres, indépendamment des autres, assure à la fois la création et la programmation d'un spectacle, s'associant pour cela en général à d'autres compagnies. Au fil de ses vingt-huit années d'existence, des fidélités se dessinent avec des lieux précis comme le Théâtre Garonne de Toulouse et le Théâtre de la Bastille de Paris. C'est aussi, en partie, le mode de fonctionnement du Théâtre des Lucioles qui entame sa troisième décennie. Grâce à cette longévité, celui-ci a été distingué, à travers la figure de Marcial di Fonzo Bo, par les institutions, pour son savoir faire en tant que groupement collectif, comme d'ailleurs Les Possédés, porté par Rodolphe Dana ; ces promotions leur assurent, l'un à Lorient et l'autre à Caen, des lieux de programmations et de résidence. Rimini Protokoll, à l'image du collectif néerlandais, a le privilège de maîtriser plusieurs langues, ce qui facilite l'exportation de ses créations dans le monde entier ; en outre, comme elles ne nécessitent pas la présence d'acteurs sur scène, leur circulation s'en trouve optimisée. En proposant une création par an, Les Chiens de Navarre a consolidé sa notoriété en France et entreprend depuis deux ans une tournée dans les pays francophones. Si OS'O réussit à s'extraire de la Région Aquitaine, comme du reste L'Avantage du doute et In Vitro des théâtres d'Île de France, pour s'engager dans une tournée nationale, DRAO peine à se faire programmer en dehors de la Cartoucherie ; quant à MxM et d'ores et déjà/Le Singe, ils privilégient la durée d'expérimentation pour le premier, et de conception pour le second, à la frénésie de la production, résistant ainsi à la demande de productivité intensive du marché.

Ces allégeances de certains à l'économie de marché, ne doivent pas cacher des résistances, voire des avancées sociales importantes. La préférence du mode processus à celui du mode projet, malgré les contraintes budgétaires qui lui sont liées, assure la pérennité à ce groupement d'acteurs. D'une part, son homogénéité générationnelle et professionnelle peut être considérée comme source d'innovation constitutive et de souplesse fonctionnelle, et, grâce à ces atouts, il prend l'avantage dans le rapport de force avec l'État et les partenaires sociaux pour la reconnaissance du statut d'acteur. D'autre part, le concept de collectif est aussi porteur d'avancées sociales telles l'égalité des salaires, la visibilité des femmes artistes et le rejet du vedettariat. Par ailleurs, certains collectifs sont perçus comme des éléments dynamiques dans la démarche de démocratisation de la culture et de l'accession à la pratique de l'art par le plus grand nombre.

4 Un refus ostensible d'une situation de projet

Selon Alain Asquin, Christophe Falcoz et Thierry Picq, une situation de projet se définit par son « unicité et sa singularité »[102] ; il est « une organisation temporaire tendue vers un but ponctuel et précis délimité dans le temps » :

> Le mode projet est naturel et connu depuis longtemps dans des secteurs à l'activité unitaire et non reproductible, comme les grands travaux (Tunnel sous la Manche,...), l'organisation d'événements (Jeux Olympiques, spectacles...) ou encore les activités artistiques (tournage d'un film). Le projet crée sa propre structure, qui disparaît lorsque la réalisation est terminée. On parle parfois « d'entreprise-projet », dotée d'une identité organisationnelle et juridique qui lui est propre.[103]

Originaire de l'entreprise – mais déjà présent dans le secteur du cinéma – il est désormais le fonctionnement dominant dans le spectacle vivant.[104] C'est le metteur en scène, nouvelle figure de l'entrepreneur, qui généralement porte un projet de création artistique. Pour le mener à bien, il s'entoure d'une équipe de techniciens et d'artistes, afin de le produire dans un délai fixé, et dans les limites d'une enveloppe budgétaire allouée.

Le collectif lui préfère un fonctionnement qui inscrit ses membres dans une présence permanente, et leurs activités dans la durée, même si ce choix a un coût financier ; l'appartenance à un groupe pérenne a pour avantage de pouvoir mettre à profit les savoirs et compétences générées par les expériences vécues en commun, et autorise la reprise des œuvres. Elle rend possible la création collective, dont la gestation est plus longue que celle portée par le seul metteur en scène qui impose généralement son orientation artistique et son univers. Seul d'ores et déjà/Le Singe opte pour une forme bâtarde conciliant l'inscription dans un temps de création très long, tout en pratiquant un *turn over* important au sein du collectif, correspondant davantage à une situation de projet. En outre, le changement de nom semble indiquer un tournant dans sa vie ; on y perçoit un nouveau départ et le signe d'une évolution esthétique notable, surtout dans l'œuvre présentée en 2016.

Cette conception du travail, choisie par onze collectifs sur douze, est confortable mais elle demande de leur part d'être vigilant au temps qu'ils donnent à leur activité créative, pour s'adapter malgré tout à l'économie marchande garante de leur avenir.

---

102 Alain Asquin, Christophe Falcoz et Thierry Picq, *Ce que manager par projet veut dire*, site librairie Eyrolles, http://www.eyrolles.com/Chapitres/9782708132610/chap1_Falcoz.pdf, p. 5.

103 *Ibid*., p. 7.

104 *A contrario*, on peut citer le Teatro Malandro d'Omar Porras, qui adopte un travail de troupe s'installant dans la durée pour chaque spectacle.

5 Une homogénéité générationnelle et professionnelle porteuse d'innovation et favorable aux revendications sectorielles

Les groupements en collectif ont tendance à se constituer par tranches d'âge : les acteurs nés dans les années soixante pour les plus âgés, dans les années soixante-dix – les plus nombreux – et dans les années quatre-vingt pour les plus jeunes.

La répartition des collectifs selon les tranches d'âge

Les années 1960	*Les années 1970*	*Les années 1980*
tg STAN	Les Chiens de Navarre	OS'O
	Collectif In Vitro	Raoul Collectif
	d'ores et déjà/Le Singe	L'Avantage du Doute, sauf S. Bakhouche
	DRAO	
	MXM	
	Les Possédés	
	Rimini Protokoll	
	Théâtre des Lucioles	

Les groupes intergénérationnels sont rares, à l'exception de l'Avantage du doute : Simon Bakhouche, cofondateur du collectif, a l'âge d'être le père de ses partenaires. Si, pour la conception de *Catherine et Christian*, Julie Deliquet a fait appel à des acteurs à la retraite incarnant la génération des soixante-huitards, ceux-ci ne jouaient pas ensuite dans le spectacle. Le Théâtre des Lucioles et Les Possédés s'ouvrent ponctuellement à des comédiens plus âgés, alors que MxM, tg STAN et d'ores et déjà/Le Singe s'associent parfois à des plus jeunes, mus par des raisons différentes : MxM et tg STAN sont portés par une volonté de transmission et d'aide à la création, alors que d'ores et déjà/Le Singe est surtout préoccupé par des nécessités de distribution.

Les comédiens plus âgés sont rarement issus d'écoles, de cours ou de conservatoires, s'étant formés en accumulant des expériences dans diverses troupes de théâtre ; aujourd'hui, force est de constater que le mythe de l'autodidaxie tend à péricliter. La grande majorité des acteurs des nouvelles générations, qu'ils appartiennent à des collectifs français ou étrangers, a suivi au moins une formation dramatique. Les cours privés arrivent en tête (École du Studio d'Asnières, Cours Florent, Lecoq), suivis par les conservatoires nationaux de région, les conservatoires municipaux, les filières d'études théâtrales à l'université, et les ateliers des Centres Dramatiques Nationaux. Certains comédiens sont sortis des formations les plus prestigieuses – le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, l'École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de

Strasbourg et l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre –, gage de leur professionnalisme. Bien souvent, ils cumulent les formations, arrivant à six années d'études, avant de s'engager véritablement dans l'activité professionnelle. Mais le premier contrat se fait parfois attendre, malgré les réseaux entretenus par les lieux de formation et les rencontres aménagées avec les professionnels. C'est une des raisons qui les encouragent à se constituer en collectif, entre membres d'une même promotion ou sortant du même cursus ; l'avantage est qu'ils se connaissent bien, ayant déjà joué ensemble dans les spectacles proposés chaque année au sein de leur parcours. Malgré les atouts qu'ils tirent de cette parfaite connaissance qu'ils ont les uns et des autres, ne risquent-ils pas d'être catalogués « cours Florent » ou bien « École Supérieure de Théâtre de Bordeaux », parce que l'on décèle dans leurs créations des esthétiques trop proches ? Des regroupements d'acteurs émanant de cursus différents sont-ils préférables ? L'Avantage du doute, Les Chiens de Navarre et DRAO sont des groupes plus hétéroclites ; or ils ne se différencient pas par une originalité de style plus grande. Ceci s'explique par la variété des contenus proposés dans les formations : aux fondamentaux du métier de comédien, s'ajoutent, entre autres, des cours de danse, de musique, de doublage, de création, cours d'interprétation et d'enseignement du cinéma. Si l'on prend l'exemple du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, deux *master class* intitulées « cinéma/théâtre – théâtre/cinéma » proposent un travail d'exploration de la matière théâtrale avec une caméra ; cet enseignement est justifié ainsi :

> Le théâtre a été un modèle pour le cinéma. Dès que les moyens techniques ont permis au cinéma de raconter des histoires et de les mettre en scène, il s'est inspiré du théâtre en s'appropriant ses diverses composantes : le jeu des acteurs, le décor, la scénographie, les dialogues, la dramaturgie… et en les adaptant à ses propres moyens d'expression. Théâtre et cinéma sont deux langages qui se croisent, s'influencent et s'enrichissent, chacun dans ses particularités et ses techniques mais également dans ses emprunts réciproques.[105]

D'ailleurs, l'artiste qui fait du théâtre et joue sur scène est désormais désigné par le terme générique d'acteur, auparavant réservé au cinéma ; ce glissement sémantique se justifie dans le fait que les formations précitées conduisent à ces deux métiers et, comme la majorité des artistes d'aujourd'hui, ceux qui composent les collectifs d'acteurs alternent des rôles à l'écran et des prestations sur scène, et maîtrisent les techniques performatives. Si l'on peut voir dans ces bouleversements un délitement terminologique et une atténuation des caractéristiques afférentes au comédien, le fait que les collectifs placent l'acteur au cœur du processus de création tend au contraire à lui donner une dimension plus grande ; de fait, sa polyvalence l'autorise à diversifier les formes théâtrales qu'il crée.

105 CNSAD-Enseignement, « Formation du comédien, 2e année », site du CNSAD, http://www.cnsad.fr/3.aspx?sr=3.

Les trois collectifs étrangers du corpus – tg STAN, Rimini Protokoll et Le Raoul Collectif – de même que les trois collectifs étrangers néerlandais déjà évoqués dans ce chapitre (l'étude du fonctionnement de tg STAN) – De Koe, Dood Paard et Discordia – se différencient de la plupart des collectifs français du corpus par leur plus petite taille (entre trois et cinq acteurs). On peut considérer cet aspect comme un avantage parce que le consensus entre tous les membres, nécessaire à la bonne marche du collectif, est plus facile à atteindre, et que les charges et les problématiques administratives sont moins lourdes (propriété intellectuelle, droits d'auteur et statut). En outre, ce petit nombre est mieux adapté aux pièces du répertoire, répondant à une distribution très souvent limitée ; quand l'œuvre propose un plus grand nombre de rôles, les collectifs font alors appel à d'autres comédiens.

A contrario, dans la lutte pour la reconnaissance du statut d'acteur, il est indéniable que ces collectifs de grande taille, regroupant des acteurs diplômés de la même génération, représentent une force de contestation, d'autant que la majorité d'entre eux porte sur scène un discours critique sur la société et les institutions. Les Chiens de Navarre a réussi à obtenir une subvention de la DRAC, hostile dans un premier temps parce que jugeant les spectacles du collectif irrévérencieux et non instructifs ; en outre, certains collectifs attestent, sur les réseaux sociaux, de leur participation aux manifestations revendiquant le maintien du régime de l'intermittence, une plus grande place de l'art et de la culture dans les médias et leur solidarité avec les précaires.

Cette notion de taille pose aussi des questions qui trouveront leur réponse dans l'étude des esthétiques de ces collectifs : le nombre important de comédiens sur scène apporte-il davantage de compétences artistiques autres que théâtrales, et participe-t-il ainsi à une conception plus hybride du théâtre ? Quel est l'effet produit par un groupe d'une dizaine d'acteurs sur le plateau ? Comment la scénographie l'accueille-t-elle ? Ces distributions larges sont-elles un gage d'une approche plus réaliste de la société, ou bien sont-elles la manifestation d'un rejet de l'individualisme, en attestant que, comme sur scène, la vie est d'abord une affaire de collectivité ?

Par ailleurs, quelle que soit sa taille, le collectif offre une souplesse fonctionnelle séduisante. Ainsi, à l'image d'Eric Charon, Nadir Legrand et Simon Bakhouche, acteurs dans deux collectifs différents (d'ores et déjà/Le Singe et In Vitro pour le premier et, pour les deux autres, Les Possédés et L'Avantage du doute), d'autres acteurs partagent aussi des projets en dehors des collectifs. Ces exemples illustrent que l'appartenance à un groupe n'est plus aujourd'hui une entrave à la liberté de s'engager par ailleurs, ce qui semblait illusoire quand les communautés

d'acteurs étaient aussi des communautés de vie (aux XIX^e^ et XX^e^ siècles) et que les troupes étaient sédimentées par les liens familiaux (pour exemple la troupe de Molière).

Cette souplesse contribue aussi à favoriser la présence de femmes actrices ; plus nombreuses que dans les autres troupes, le collectif sait aussi les reconnaître professionnellement.

6 Une quête de la parité

Contrairement à la plupart des métiers exercés dans notre société, la profession d'artiste-interprète intègre les deux genres depuis plusieurs centaines d'années ; or, Julie Deliquet justifiait sa volonté d'être metteure en scène d'une troupe par le trop petit nombre de rôles qu'on lui offrait, comme à beaucoup d'actrices, tandis que Sylvain Creuzevault expliquait l'absence d'une mère dans *Le Père tralalère* par le fait que le collectif n'avait pas d'actrice pour l'interpréter. Ces deux arguments se contredisent et sont pourtant l'expression d'une réalité du monde artistique, les femmes ayant toujours du mal à trouver leur place dans un secteur à domination masculine, comme le confirme la publication des rapports de Reine Prat[106] sur les inégalités homme-femme dans le spectacle vivant. Certains chiffres sont effectivement très éloquents :

- 84 % des théâtres sont dirigés par des hommes.

- 85 % des textes que nous entendons, sur nos scènes, sont écrits par des hommes.

- 78% des spectacles que nous voyons sont créés par des hommes.

- dans les CDN, les femmes créent 15 % des spectacles avec 8% des moyens de production.

Par ailleurs, si la part des femmes programmées par des femmes est plus importante que celle programmée par des hommes, c'est un constat à nuancer puisque ces programmatrices sont surtout présentes dans les structures intermédiaires, là où les femmes artistes sont aussi plus nombreuses. Pour plus d'égalité, le rapport de Brigitte Gonthier-Maurin demande que l'État suive les recommandations de Reine Prat en nommant à la tête des institutions culturelles au moins un tiers de femmes. Cécile Hamon insiste sur le fait qu'il faut les solliciter pour candidater à des postes

106 Reine Prat, dans le cadre de « La Mission Égalités », a été chargée par le Ministère de la Culture et de la Communication, de réaliser deux rapports, en 2006, puis en 2009. Les chiffres donnés ici proviennent de ces deux rapports : celui de 2006 dans le cadre de « La Mission Égalités » (site Ministère de la Culture et de la Communication, http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/prat/egalites.pdf) et celui de 2009 dans le cadre de « La MissionÉgalités », (site La Documentation Française, http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/094000235.pdf).

> […] auxquels elles n'auraient pas forcément pensé postuler, mais cette démarche nécessite un important travail préalable sur la question de l'autorisation que ces femmes se donnent à elles-mêmes, et parfois sur l'affirmation de la prise de parole en public et une plus grande maîtrise de la rhétorique politique à laquelle les hommes, et en particulier les artistes, sont particulièrement rompus, et pour laquelle ils bénéficient d'un rapport d'antériorité.[107]

L'accès des femmes à la direction des lieux passe aussi par la capacité du système éducatif à faire que les filles développent une confiance en elles-mêmes. Or, si elles sont, pour l'année universitaire 2012-2013, 60 % à suivre ces cursus,[108]Brigitte Gonthier-Maurin souligne que l'encadrement et la formation des écoles d'art sont assurés très majoritairement par des hommes dont les pratiques relèvent d'abus de pouvoir :

> La proximité entre l'enseignant et l'étudiant peut déboucher sur une relation asymétrique dans laquelle l'étudiant est confronté à l'arbitraire de la part de l'enseignant. Les étudiantes témoignent ainsi devoir constamment se battre contre des propos déplacés, des sous-entendus sexuels ou de comportements ambigus […] quant aux relations sexuelles entre professeurs et étudiantes, elles sont banalisées et tolérées par l'institution quelle que soit la nature de cette relation […] : recours au sexe comme monnaie d'échange, relation occasionnelle consentie ou relations d'ordre sentimental, celles-ci existant aussi... [109]

Ces pratiques, comme d'autres, telle l'existence de « protecteurs » ou de « mentors », faisant la loi sur des générations de « lolitas », ont pour conséquence de pérenniser des clichés de la représentation de la femme.

La lecture des génériques des spectacles montre que la fonction de metteur en scène reste peu ouverte à la mixité au sein des collectifs du corpus :

Le rapport homme/femme dans la fonction de metteur en scène

	Femme		**Homme**	
Les Chiens de Navarre			1	(100%)
In Vitro	1	100 %		
d'ores et déjà/Le Singe			1	(100%)
MxM			1	(100%)
OS'O			1	(100%)
Les Possédés	1	(50 %)	1	(50%)
Rimini ProtoKoll	1	(33 %)	2	(66%)
Théâtre des Lucioles	3	(43 %)	4	(57%)
TOTAL	**6**	**(35 %)**	**11**	**(65%)**

107 Cécile Hamon, « Mission sur l'égalité femmes-hommes dans le spectacle vivant », rapport présenté à Madame Azoulay, Ministre de la culture et de la Communication, site *SlideShare*, https://www.slideshare.net/AurelienGuillois/mission-sur-legalite-femmes-hommes-dans-le-spectacle-vivant, 19/10/2016, p. 7.

108 Marie Gouyon et Frédérique Patureau, « Tendance de l'emploi dans le spectacle vivant », site du Ministère de la Culture et de la Communication, http://intercommunication/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-chiffres-2007-2017/Tendances-de-l-emploi-dans-le-spectacle-CC-2014-2, 30/06/2014.

109 Brigitte Gonthier-Maurin, « La place des femmes dans l'art et la culture : le temps est venu de passer aux actes », rapport d'information n°704 (2012-2013), site du Sénat, https://www.senat.fr/rap/r12-704/r12-7041.pdf, 27/06/2013.

Quatre collectifs sur les six, qui revendiquent la présence d'un metteur en scène, font assumer cette fonction uniquement par un homme, un seul par une femme, et deux par l'un et/ou l'autre. Si la question de la présence des metteures en scène dans les programmations est posée, il faut aussi s'interroger sur celle des auteurs féminins, et l'impact de leur insuffisance sur la proposition de rôles féminins ; leur pénurie est visible aussi bien dans les pièces du répertoire que dans le théâtre contemporain ; pour le premier on compte un rapport de une femme pour dix hommes, et pour le second de un pour trois.

Quand les collectifs du corpus mettent en scène un théâtre d'auteur, force est de constater que seul Le Théâtre des Lucioles fait une place aux œuvre d'une femme, Leslie Kaplan (2014 : *Mathias et la révolution* ; 2007 : *Duetto-Toute ma vie j'ai été une femme* ; 2002 : *L'excès-L'usine* ; 1997 : *Depuis maintenant*), de Bernadette Appert (2011 : *Abattoir*), de Lucy Caldwell (2009 : *Leaves*), de Kathleen Reynolds, coauteur David Jeanne-Comello, (2005 : *Leather*). A l'exception de L'*Excès-L'Usine*, mis en scène par Marcial di Fonzo Bo, ce sont des metteures en scène qui créent les spectacles (Elise Vigier, Frédérique Loliée, Mélanie Leray, Bernadette Appert, Kathleen Reynolds). Ainsi, le choix de mettre en scène une « autrice » (appellation recommandée par le Ministère de la Culture et de la Communication[110]) est un fait de femme. Est-ce par affinité sensitive, ou révèle-t-il une perception partagée du monde ? Ou bien est-ce une attitude revendicatrice ? Dans la mesure où notre sélection ne comporte pas ce cas de figure, ce qui participe à montrer sa rareté, nous ne pourrons tenter de répondre à cette question.

De plus, selon le rapport de Cécile Hamon, « les femmes déplorent de ne pas avoir accès aux grands plateaux, faute de moyens initiaux suffisamment importants pour faire levier sur la production »[111] ; cet état contribue à réduire la scénographie, au risque de développer une esthétique que certains qualifient de « pauvre ». Si l'on prend l'exemple de Julie Deliquet, peut-on considérer que sa mise en scène dépouillée et une technicité de plateau limitée, soient un véritable choix ?[112] Ou n'est-ce pas plutôt, comme dans la fable *Le Renard et les raisins*, une déception non assumée et sa pirouette pour en sortir dignement ?

Le tableau suivant donne un éclairage sur la distribution femmes/hommes dans le dernier spectacle sélectionné de chaque collectif du corpus (à l'exception du collectif Les Possédés pour qui j'ai choisi *Platonov* créé en 2014, seul spectacle vu, dans lequel jouait l'ensemble de ses membres) :

110 Cécile Hamon, « Pour une féminisation systématique des titres des fonctions quand elles sont exercées par les femmes » ; cette recommandation, émise par Yvette Roudy en 1981, a pour objet de lutter contre « l'invisibilité linguistique des femmes », *op. cit*., p. 13.

111 Cécile Hamon, *op. cit*., p. 18.

112 Cet argument de Julie Deliquet sera étayé dans le chapitre afférant à l'esthétique.

Le rapport homme/femme dans la distribution

	Femme		Homme	
L'Avantage du doute : *Le bruit court que nous sommes en direct*	3	(60 %)	2	(40 %)
Les Chiens de Navarre : *Les Armoires normandes*	5	(50 %)	5	(50 %)
In Vitro : *Catherine et Christian*	6	(50 %)	6	(50 %)
d'ores et déjà/Le Singe : *Angelus novus Antis-Faust*	5	(45 %)	6	(55 %)
DRAO : *Quatre images de l'amour*	2	(40 %)	3	(60 %)
MxM : *Nobody*	8	(57 %)	6	(43 %)
OS'O : *Timon/Titus*	4	(57 %)	3	(43 %)
Les Possédés : *Platonov*	5	(45 %)	6	(55 %)
Le Raoul Collectif (sur leurs deux créations)	0	(0 %)	5	(100 %)
Rimini Protokoll (sur l'ensemble des créations)	0	(0 %)	0	(0 %)
tg STAN : *La Cerisaie*	6	(55 %)	5	(45 %)
Théâtre des Lucioles : *Little Joe 72*	3	(43 %)	4	(57 %)
TOTAL	**47**	**(48%)**	**51**	**(52%)**

Comme on peut le constater, le concept collectif, au contraire des autres types de troupe, permet davantage aux femmes d'exercer leur métier ; les chiffres montrent des distributions équilibrées entre rôles féminins et masculins, même dans les œuvres de répertoire (les deux pièces de Tchekhov). Seul le Raoul Collectif est un collectif d'hommes, mais l'équivalent féminin existe tel Le Liv Collectif composé uniquement de femmes.

En 2013, selon l'« Observatoire : métiers du spectacle vivant », la moitié des femmes en activité professionnelle a moins de 34 ans, et la majorité a entre 25 et 35 ans (la moitié des hommes a moins de 38 ans et la majorité a entre 30 et 40 ans) ; l'âge moyen des femmes est de 36,5 ans et celui des hommes 39,6 ans, le nombre de femmes diminuant plus fortement et plus rapidement avec l'avancée en âge que celui des hommes. Dans tous les secteurs d'activité, on constate que l'activité professionnelle est, pour une femme, un frein à la fondation d'une famille ; c'est d'autant plus vrai

pour les actrices, car la grossesse et le temps consenti à l'éducation des enfants sont difficilement compatibles avec le fait de jouer, mais aussi de partir en tournée et de se mettre en lien et en réseau, pratique nécessaire au travail artistique. Pour les femmes, la mise entre parenthèses de l'activité professionnelle signifie bien souvent une sortie définitive du métier. Il semble que l'État en ait pris conscience puisque, le gouvernement de Manuel Valls propose des aides à la garde d'enfants et au retour à l'emploi après une maternité, pour les femmes – actrices et techniciennes – en activité dans le spectacle vivant. Si l'on considère que le tournant décisif dans la carrière se situe autour de l'âge de trente ans, il sera intéressant de voir comment L'Avantage du doute et OS'O sauront protéger l'avenir professionnel des actrices lorsqu'elles souhaiteront fonder une famille. En ce qui concerne Julie Deliquet, sa carrière de metteure en scène n'a pas entravé ses responsabilités de mère de famille.

Travailler en collectif pour une femme c'est, comme on l'a vu, la certitude d'avoir un salaire égal à ses partenaires masculins ; en outre, la présence d'un metteur en scène n'entrave pas sa capacité créatrice, puisqu'en grande majorité, les collectifs du corpus pratiquent la création collective du plateau, voire parfois de l'écriture. Dans ce dernier cas de figure, on lui reconnaît à la fois la conception scénique de son rôle et son inscription dans la fable, ce qui fait d'elle une metteure en scène/autrice/actrice ; de plus, cette prise en charge de l'image de la femme par une artiste polyvalente répond aux regrets émis par les actrices de devoir interpréter des figures féminines trop souvent « négatives ou unidimensionnelles ».[113]

Le concept de collectif sied davantage aux femmes qui ont rarement des ambitions personnelles. Comme on le voit, le groupe est, pour elles, d'abord un facteur d'émancipation et répond aussi à une nécessité sociétale comme le souligne Myriam Marzouki : « La question de l'égalité se pose avec des enjeux spécifiques dans le spectacle vivant car les auteurs et les metteurs en scène donnent à voir une représentation du monde et de la société.[114] Il participe ainsi à la féminisation de la profession encore trop timide aujourd'hui. En effet, si la nomination, en 2014, de Claire Lasne-Darcueil comme Directrice du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris après avoir été directrice du CDR de Poitiers, et jusqu'à récemment, la présence de Julie Brochen à la tête du TNS, rendent visible la femme artiste, elles doivent encourager les candidatures féminines à des postes réservés jusque-là aux hommes dans l'administration et la formation artistique et culturelle. La création doit aussi se féminiser, les autrices et metteures en

113 Cécile Hamon, *op. cit*., p. 17.
114 Myriam Marzouki, « J'ai toujours senti que j'étais beaucoup de choses en même temps, c'est cela la France ! », site journal *Libération*, http://egalites.blogs.liberation.fr/2016/03/07/legalite-les-femmes-et-le-voile/, 07/03/2016.

scène n'étant pas encore assez nombreuses. Mais, comme le pensaient Josyane Chanel, Antoinette Fouque et Monique Wittig au moment de la création du Mouvement des Femmes en France en 1970 :

> Il nous faut, dans un monde où nous n'existons que passées sous silence, au propre dans la réalité sociale, au figuré dans les livres, il nous faut donc, que cela nous plaise ou non, nous constituer nous-mêmes, sortir comme de nulle part, être nos propres légendes dans notre vie même, nous faire nous-mêmes êtres de chair aussi abstraites que des caractères de livres ou des images peintes.[115]

Quel va être l'impact des femmes dans la création collective, à ses différentes étapes que sont l'écriture, la distribution et la mise en scène ? Sont-elles, en tant que femmes artistes, porteuses d'une nouvelle esthétique théâtrale, et peut-on la circonscrire ?

La mixité sur scène et la reconnaissance de la femme autrice participent à représenter un monde moins inégalitaire entre les deux sexes ; cette revendication de l'égalité entre tous et l'effet nombre ont pour conséquence un rejet du vedettariat.

7 Un rejet du vedettariat

D'une part, le vedettariat a connu ses heures de gloire au XIX^e^ siècle, pour reculer ensuite sous la pression dramaturgique représentée par l'avènement de la mise en scène ; d'autre part, la démocratisation de la culture (avec ses mesures d'accompagnement des troupes de théâtre) et la politique de la subvention par projet ont participé à valoriser le groupe plutôt que l'individu.

Cependant, le déploiement des industries audiovisuelles a donné une nouvelle vigueur à un théâtre préoccupé davantage par l'attraction des masses que par ses qualités intrinsèques. Comme l'analyse Françoise Benhamou,

> La star […] est la plus sûre manière de fidéliser la clientèle, elle est un standard. Elle émerveille, mais elle rassure aussi. Par un double processus d'identification et de rejet, elle est tout à tour miroir déformé, objet de rêve, promesse d'ailleurs, et référent incertain, peu fiable, infiniment déformant.[116]

Si le collectif Les Possédés fait appel à Emmanuelle Devos pour incarner le premier rôle féminin dans *Platonov*, d'une part cette pratique reste exceptionnelle parmi les collectifs du corpus, et d'autre part le professionnalisme de cette actrice l'écarte de la définition de la star proposée par Françoise Benhamou. Cependant, sa présence a sans doute participé grandement au succès de la

115 Catherine Gonnard et Elizabeth Lebovici citent Monique Wittig, (« Le point de vue universel », Avant-notes dans Djuna Barnes, *La Passion*, Paris, Flammarion, 1982, p. 12), in *Femmes artistes, Artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Éditions Hazan, 2007, p. 7.

116 Françoise Benhamou, *L'économie du star-system*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p. 239.

pièce parce qu'elle a stimulé les autres acteurs et qu'elle a aussi été, même à son corps défendant, un « produit d'appel » dans une politique marketing.

Malgré une reconnaissance médiatique (Sylvain Creuzevault) et institutionnelle (Marcial Di Fonzo Bo et Rodolphe Dana), le nom du metteur en scène reste généralement associé à celui du collectif avec lequel il travaille.

8 Un devoir de transmission

La démocratisation de la culture est-elle entre les mains des collectifs d'acteurs ? Si les artistes en résidence ont bien souvent dans leur contrat un devoir de sensibiliser la population environnante à la création théâtrale, le fait de ne pas appartenir à une troupe pérenne augmente la difficulté de sa mise en œuvre. Or, on constate que la moitié des collectifs du corpus s'en font un devoir ; OS'O et DRAO animent ou participent à des ateliers interactifs, au risque pour ce dernier de perdre de vue ses objectifs de création. tg STAN, Pierre Maillet du Théâtre des Lucioles, In Vitro et MxM privilégient, quant à eux, une immersion théâtrale, en proposant à des acteurs en formation, de jeunes professionnels ou des amateurs de théâtre, de créer des spectacles sous leur direction ou avec leur participation. Par ailleurs, depuis la nomination de Marcial di Fonzo Bo à la direction de la Comédie de Caen et de Rodolphe Dana à celle du CDN de Lorient, les collectifs qui leur sont associés partagent avec eux la responsabilité de dynamiser la création artistique et la culture sur ces territoires.

La conception collective du fonctionnement laisse envisager une plus grande compétence dans cette approche du public ; rejetant la hiérarchisation des tâches comme celles des individus, les collectifs ont appris à travailler ensemble, ce qui demande d'être à l'écoute les uns des autres, de ne pas imposer son point de vue, mais d'accepter de le croiser avec celui des autres. Ces attitudes respectueuses autorisent la prise de confiance en soi et la participation active, et débouchent sur une mise en œuvre des savoirs de chacun, dans l'intérêt de l'art et de sa démocratisation.

9 La permanence du collectif sans l'enfermement

Rodés à l'intermittence et à l'éphémérité des troupes contemporaines, les acteurs de théâtre français, et plus spécifiquement les jeunes, sont en quête de permanence d'où cette appétence pour l'organisation en collectif. Leur situation n'a rien de comparable, en effet, avec celle de leurs

homologues allemands, belges, suisses et néerlandais qui bénéficient d'une décentralisation très réelle – chaque ville ayant son théâtre et sa troupe permanente – de la place et du rôle social qu'occupe le théâtre dans la manière de vivre de leurs populations et de son lien fort avec le monde de l'éducation. Or, si la pérennité de ces troupes en général, et du collectif en particulier, est un moyen d'assurer un travail aux acteurs, on peut envisager qu'elle peut limiter la créativité et l'excitation de l'imaginaire. Ainsi Georges Banu dénonce-t-il « l'habitude, la sclérose, une excessive transparence réciproque »[117] qui sont associées à la notion de permanence, un point de vue partagé par Jacques Lassalle et rapporté par Angéla De Lorenzis :

> La troupe, par son caractère tribal, prédéterminé, son mixte d'obligations, de dépendances et de compromis, m'a toujours effrayé. Je lui préfère une famille d'acteurs disparates, que l'on quitte et que l'on retrouve avec d'autant plus de bonheur. La seule choralité, les seuls consensus qui m'importent au théâtre sont les fruits d'une conquête et non d'un préalable.[118]

Quel que soit le groupement d'acteurs, celui-ci peut être vécu comme un cadre trop contraignant ; cela peut expliquer la porosité des collectifs du corpus. On remarque, en effet, que certains acteurs travaillent dans plusieurs structures (on peut citer Eric Charon membre de In Vitro et de d'ores et déjà/le Singe, Simon Bakhouche et Nadir Legrand jouant avec Les Possédés et l'Avantage du doute), d'autres s'engageant avec des compagnies amies le temps d'un spectacle (tg STAN avec De Koe). Mais le changement de partenaires dans la création artistique peut aussi être le fait des metteurs en scène. Ainsi, Julie Deliquet a proposé aux acteurs de La Comédie-Française une mise en scène de *Oncle Vania* sur le mode de la création collective élaborée avec In Vitro ; cette expérience singulière lui a permis de vérifier ses qualités de metteure en scène et de confronter avec d'autres partenaires ses convictions esthétiques. Si les trois concepteurs de spectacles de Rimini Protokoll restent soudés dans leur vision théâtrale, ils se donnent la liberté de porter à leur gré les projets, soit individuellement, à deux ou ensemble ; en outre, l'absence d'acteurs, auxquels ils ont substitué des spectateurs volontaires dans la participation, efface les contraintes professionnelles qu'elles soient administratives, relationnelles ou directement liées à la direction d'acteurs et à la mise en scène. Le Théâtre des Lucioles évite l'enfermement dans une théâtralité unique liée au concept de permanence par la mobilité de fonction ; comme on a pu le voir, ils sont tour à tour acteurs et metteurs en scène. Les Chiens de Navarre après avoir ouvert le collectif à trois nouveaux acteurs, a quitté par deux fois la scène théâtrale pour se consacrer au cinéma.

117 Luc Bondy, Georges Banu et Ruth Walz, *La Fête de l'instant (Ne revisitée). Dialogue avec Georges Banu*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2012, p. 77.

118 Angéla De Lorenzis cite Jacques Lassalle, (« Répétitions en acte », in *Alternatives Théâtrales* n°52-53-54, 1996, p. 58), in « Les répétitions. Essai d'identification d'un artiste », thèse, Université de Paris III, soutenue en 1999.

Par contre, Sylvain Creuzevault et d'ores et déjà/Le Singe admettent un renouvellement des membres du collectif, peu d'acteurs étant en effet reconduits d'un spectacle à l'autre. Est-ce un fonctionnement choisi ou bien sont-ce les aléas liés à un rythme de création trop lent obligeant les artistes à s'investir ailleurs et parfois, pour ne plus revenir en raison d'agendas incompatibles ?

10 Conclusion

Alors que les *baby-boomers* ont bénéficié d'une situation de plein emploi, et de ce fait se sont attachés à un cadre professionnel prévisible, la génération suivante, identifiée comme génération X – celle qui constitue la majorité des collectifs – a dû renoncer au confort du plan de carrière. En réaction aux incertitudes, elle a développé le sens de la compétition, l'audace et le chacun pour soi. C'est, dans ce contexte des années 1990 et 2000 que le collectif d'acteurs se multiplie en France, à contre-courant d'un état d'esprit général.

Il se reconnaît par ses spécificités de fonctionnement en tant que groupe social attaché à des valeurs d'équité. Même lorsque le collectif d'acteurs admet la présence d'un metteur en scène, le rôle de celui-ci se définit différemment. Au lieu d'être le porteur d'un projet personnel il se veut à l'écoute du groupe, recueillant ses propositions. Souvent ses interventions ne sont admises que dans le cadre de la création, et les décisions concernant le groupe sont généralement prises collégialement.

De plus, agir sur l'élasticité de la structure du groupe en acceptant – comme le font la plupart des collectifs – la pluriactivité de l'acteur, évite le sentiment d'enfermement. Cette souplesse organisationnelle explique son attractivité auprès des jeunes artistes de la génération Y, soucieux de conserver leur liberté. Trois collectifs du corpus – OS'O, Le Raoul Collectif et l'Avantage du doute – sont composés d'artistes de cette génération. Maîtrisant l'outil informatique, ils ont conçu des sites en ligne attractifs et parfois ludiques (L'Avantage du doute). Ils savent aussi tirer partie de l'instantanéité du monde numérique pour s'informer, échanger, collaborer et se mobiliser, et sont très actifs sur les réseaux sociaux. Connectés en permanence, ils ont une large ouverture sur le monde, sont porteurs de valeurs écologiques (Le Raoul Collectif) ; plus dans l'être que dans l'avoir, ils attachent de l'importance à l'humain comme en témoignent leurs engagements perceptibles dans le choix des thèmes développés dans leurs créations. Le collectif d'acteurs semble devenir un groupement pérenne puisqu'il est investi par une troisième génération d'acteurs.

Si ce fonctionnement séduit ses membres, les productions qui en résultent sont-elles différentes de celles proposées par les autres troupes ? Ou peut-on dire qu'il induit une esthétique théâtrale spécifique ? Si oui, peut-elle être plurielle ? Quelle serait la nature de ces différences ? Se situent-t-elles dans la prise en compte ou non d'un texte ? Relèvent-elles de bouleversements des conventions théâtrales ? Comment se situent-elles par rapport au postdramatique tel qu'a pu le définir Hans-Thies Lehmann ?

III Comment Les collectifs du corpus s'inscrivent-ils dans les nouvelles esthétiques dramatiques ?

Définir l'esthétique théâtrale au XXIe siècle, c'est essayer de saisir sa double dimension, diachronique et synchronique, ainsi que son rapport avec les autres sciences de l'art ou de la littérature. Pour Catherine Naugrette, le XXe siècle est le début d'une période de mutation technologique qui touche les arts visuels – photographie, cinéma, vidéo –, et qui a pour effet de transformer « les manières d'être, de percevoir et de créer ».[1] « [Elle] a fait éclater les normes préexistantes, pour les pratiques artistiques comme pour les autres domaines de l'activité humaine.[2] Ce point de vue est partagé par Hans-Thies Lehmann[3]. En présentant une série de réflexions et d'approches analytiques à propos des pratiques scéniques, l'auteur tente d'en circonscrire la diversité afin de « faciliter l'orientation dans le champ bigarré du nouveau théâtre ».[4] Son travail, sur la base d'un recensement de spectacles depuis les années soixante-dix, fait apparaître que le théâtre s'est affranchi de certaines notions liées à sa conception de la représentation en démantelant ses constituants, soit pour les agencer d'une autre manière, soit pour en éliminer certains de la scénographie. Ainsi, l'illusion, l'action, les personnages et le conflit sont des notions reléguées au second plan voire parfois absentes. Leur sont substituées

> la qualité événementielle de la présence, la sémiotique propre aux corps, à la gestuelle et aux mouvements des acteurs, les composantes structurelles et formelles de la langue comme champ de sonorité, les qualités iconographiques du visuel au-delà de l'illustration, le déroulement musical et rythmique avec sa temporalité propre […].[5]

Selon lui, ces réalités théâtrales proposent un nouveau rapport entre la mise en scène et le texte et relève aussi la fragmentation de la trame narrative du drame, qui favorise l'hybridation des arts et l'interpénétration des cultures. De surcroît, ces créations théâtrales s'intéressent à leurs propres esthétiques, s'autorisant à inclure les réflexions qu'elles suscitent en leur sein, devenant en même temps un objet esthétique et un manifeste méta-théâtral.

Lehmann observe, par ailleurs, que les emprunts de ce théâtre à l'art de la performance, ont pour conséquence une nouvelle présence de l'acteur ; il peut ne plus incarner de rôle et ne plus

1 Catherine Naugrette, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010, Chapitre I : « Qu'est-ce que l'esthétique », paragraphe 1 : « Une notion controversée », [consultation partielle en ligne], https://books.google.fr.
2 *Ibid.*
3 Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique* (*Postdramatisches Theater*, 1999), trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
4 *Ibid*., p. 24.
5 *Ibid*., p. 47.

assurer la relation avec le public. Cependant, celle-ci n'est pas délaissée pour autant puisque le travail du metteur en scène tente de prendre en compte la perception des signes par le spectateur dans sa démarche créative. D'autres aspects du théâtre postdramatique sont présentés dans cet ouvrage d'une grande richesse ; mais ils ne sont pas mentionnés ici dans la mesure où ils ne sont pas convoqués dans cette étude de l'esthétique des collectifs du corpus.

Les optiques proposées par Lehmann méritent d'être réinterrogées afin de signifier où se situent les points de rupture entre le passé et le présent dans la pratique théâtrale des douze collectifs du corpus ; ainsi, l'observation des génériques de leurs créations fait apparaît très nettement la présence du texte comme élément inhérent à leur théâtralité. Ce constat amène à s'interroger sur la nature de celui-ci : les collectifs ont-ils une prédilection pour un genre particulier ou au contraire sont-ils très éclectiques dans leurs choix ? S'adonnent-ils eux-mêmes à l'écriture et dans quelles conditions ? Quelle importance réservent-ils ensuite à la fable dans la mise en scène ? Est-elle considérée comme centrale ou comme un élément scénographique au même titre que la technicité de plateau ? Y-a-t-il d'autres formes artistiques qui interfèrent et quel est l'équilibre entre celles-ci, le texte ou le discours?

La présence du texte d'auteurs (théâtre, roman, film) et de l'écriture collective de plateau

1 Les œuvres d'auteurs

Sept collectifs sur douze mettent en scène des œuvres d'auteurs :

In Vitro	**DRAO**	**MxM**	**OS'O**	**Les Possédés**	**tg STAN**	**Théâtre des Lucioles**
Derniers remords avant l'oubli de Jean-Luc Lagarce	*Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc. Lagarce	*Alice underground* *« Alice au pays des merveilles »* de Lewis Carroll	*L'Assommoir* de Émile Zola	*Tout mon amour* de Laurent Mauvignier	*Trahisons* de Harold Pinter	*Dans la République du Bonheur* de Martin Crimp

In Vitro	DRAO	MxM	OS'O	Les Possédés	tg STAN	Théâtre des Lucioles
La Noce « *La Noce chez les petits bourgeois* » de Bertolt Brecht	*Pushup* de Roland Schimmelpfennig	*Nobody* d'après des textes de Falk Richter	*Timon/Titus* de William Shakespeare	*Platonov* de Anton Tchekhov	*La Cerisaie* de Anton Tchekhov	*Little Joe 68/72* d'après les films « Flesh », « Trash », « Heat » de Paul Morrissey
	Nature morte dans un fossé de Fausto Paravidino			*Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline		
	Petites histoires de la folie ordinaire de Petr Zelenka			*Le coup droit lifté de Marcel Proust* *« Du côté de chez Swann »* de Marcel Proust		
	Shut your mouth d'après les textes de Jon Fosse Lars Norén et les films de Ingmar Bergamn Maurice Pialat					
	Quatre images de l'amour « *L'amour en quatre tableaux* » de Lukas Bärfuss					

Quand il s'agit des œuvres du répertoire théâtral, leurs choix se portent plus volontiers sur le théâtre contemporain.

XVI^e^	**XIX^e^**	**XX^e^/XXI^e^**
William Shakespeare	Lewis Carroll	Bertolt Brecht
	Emile Zola	Louis Ferdinand Céline
	Anton Tchekhov	Martin Crimp
		Jon Fosse
		Jean-Luc Lagarce
		Laurent Mauvignier
		Lars Norén
		Fausto Paravidino
		Marcel Proust
		Falk Richter
		Roland Schimmelpfennig
		Petr Zelenka

Ces œuvres sont majoritairement mises en scène dans un respect scrupuleux du texte.

Respect scrupuleux du texte	**Adaptation**
Quatre images de l'amour Lukas Bärfuss « *L'amour en quatre tableaux* » DRAO	*Timon/Titus* OS'O *Timon d'Athènes* et *Titus Andronicus* William Shakespeare
La Noce chez les petits bourgeois Bertolt Brecht Collectif In Vitro	
Dans la République du Bonheur Martin Crimp Théâtre des Lucioles	
Derniers remords avant l'oubli Jean-Luc Lagarce In Vitro et DRAO	
Tout mon amour Laurent Mauvignier Les Possédés	
Trahisons Harold Pinter tg STAN	
Push up Roland Schimmelpfennig DRAO	
La Cerisaie Anton Tchekhov tg STAN	

Respect scrupuleux du texte	Adaptation
Platonov Anton Tchekhov Les Possédés	

Les créations des collectifs émanent aussi d'œuvres romanesques ou filmiques qu'ils adaptent à la scène.

Roman	Film
Alice au pays des merveilles de Lewis Carroll *Alice underground* MxM	*Flesh*, *Trash*, *Heat* de Paul Morrissey *Little Joe 68/72* Théâtre des Lucioles
Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline Les Possédés	*My dinner with André* de Louis Malle tg STAN
Du côté de chez Swann de Marcel Proust *Le coup droit lifté de Marcel Proust* Les Possédés	
Petites histoires de la folie ordinaire de Petr Zelenka DRAO	
L'Assommoir d'Émile Zola OS'O	

Bien que nées d'un travail d'écriture, deux œuvres trouvent leur originalité dans leur conception :

- *Shut Your Mouth*, créée par DRAO, est une adaptation d'œuvres de multiples natures : théâtrale – Lars Norén – romanesque – Jon Fosse – et filmique – Ingmar Bergman et Maurice Pialat.
- *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...*, née d'un partenariat entre La Grande Mêlée et le Théâtre des Lucioles, cette pièce a été écrite par Bruno Geslin à partir d'enregistrements audio d'entretiens donnés par Pierre Molinier, de ses textes et œuvres photographiques et mis en scène par Bruno Geslin et Pierre Maillet.
- A l'inverse de la pratique habituelle, Pierre Maillet du Théâtre des Lucioles et tg STAN adaptent le cinéma au théâtre, dans le diptyque *Little Joe* pour le premier et *My dinner with André* pour le second.

2 L'écriture collective de plateau

Processus de création unique pour certains ou exclu pour d'autres, il peut être aussi pratiqué au même titre que la mise en scène de textes d'auteurs.

Pratique de l'écriture collective seule	Mise en scène de textes d'auteurs seule	Mise en scène de textes d'auteurs et pratique de l'écriture collective
L'Avantage du doute	DRAO	Collectif In Vitro
d'ores et déjà/Le Singe	OS'O	tg STAN
Le Raoul Collectif	MxM	
	Les Possédés	
	Le Théâtre des Lucioles	

Deux collectifs assument un fonctionnement spécifique.

- L'originalité de Rimini Protokoll, par rapport aux autres collectifs, se situe dans une écriture de concepts/scénarii ; certains sont générés par les témoignages des « experts du quotidiens », d'autres relèvent davantage de règles de jeu proposées à des spectateurs qui acceptent de participer à l'expérience.

• Seul Les Chiens de Navarre déroge à toute forme d'écriture, sans pour autant supprimer le récit ; à partir d'un thème, ces acteurs créent collectivement un canevas construit à partir du jeu. Les situations scéniques génèrent alors des échanges verbaux jamais tout à fait fixés, qui évoluent au fil des représentations et laissent la place à l'improvisation.

Si le texte, quel qu'il soit, est généralement présent, il ne tient pas la même place dans l'ensemble de la création des collectifs de ce corpus. Certaines œuvres sont texto-centrées ; à la fois pour les textes d'auteurs comme pour l'écriture de plateau, Les Possédés, In Vitro, tg STAN, L'Avantage du doute, Le Raoul Collectif et OS'O privilégient la mise en valeur du récit par une sobriété de la scénographie. A l'opposé, Le Théâtre des Lucioles, DRAO et Les Chiens de Navarre – ce dernier soumettant les dialogues au hasard de chaque représentation – considèrent que le texte/discours intervient au même titre que la musique, l'éclairage, les techniques cinématographiques, les procédés photographiques et le jeu actorial/performatif. Si les créations de d'ores et déjà/Le Singe pouvaient jusque alors relever d'une esthétique centrée sur la parole, son dernier opus appartient davantage à une conception hybride du théâtre avec une première partie proposant une succession de tableaux et une seconde chantée. MxM met en œuvre les technologies numériques pour se réapproprier l'image, le son et les mouvements de façon critique et esthétique et

les générer en temps réel à partir de régies informatisées. L'usage que fait Rimini Protokoll de la technicité contemporaine lui permet d'inventer des univers scéniques avec une participation active du spectateur dans la construction du sens. L'un et l'autre utilisent cette forme théâtrale pour rendre compte du réel de la société hypermédiatisée ; intégrer les médias au théâtre, c'est une façon de mieux les interroger pour appréhender comment ils structurent jusqu'à nos imaginaires et nos comportements intimes.

De ces observations naît le sentiment que l'esthétique des collectifs du corpus n'est pas homogène ; elle varie de l'un à l'autre et parfois à l'intérieur même de la création d'un collectif.

L'étude porte sur douze collectifs et il est nécessaire d'envisager son organisation en les regroupant par affinités esthétiques. Or à l'évidence, selon la place réservée au texte, il est ainsi possible de distinguer trois esthétiques donnant ainsi lieu à trois regroupements de collectifs : – le théâtre texto-centré – le théâtre hybride – le théâtre performatif.

Le théâtre texto-centré

Sept collectifs placent le texte au centre de leurs créations ; cependant, leur divergence de traitement du texte donne naissance à des esthétiques contrastées. Pour organiser cette partie, il a fallu définir des critères simples sur lesquels il était possible de s'appuyer et trois se sont imposés : la nature des textes (d'auteurs de théâtre, de philosophes ou d'acteurs/auteurs), les sujets (humanistes, sociétaux, politiques et méta-théâtraux) et la mise en scène (conventionnelle ou innovante) ; puis il a été nécessaire de décider lequel des trois permettait d'appliquer une dynamique progressive à cette étude. De la confrontation des collectifs entre eux est née l'idée d'engager ce travail sous l'angle de la mise en scène, un point de vue corroboré par Patrice Pavis : « Notre hypothèse théorique, en tout cas, est que la mise en scène est la notion la plus utile et centrale pour évaluer un spectacle, non seulement l'analyser, mais aussi le juger en termes esthétiques ».[6] Il est aussi nécessaire de penser la mise en scène en amont, à partir du travail préparatoire, celui désigné par « la lecture à la table » et la direction d'acteurs, mais aussi, en aval, en y intégrant la description des réactions du public.

Cette analyse repose donc sur les écarts consentis avec ce que l'on admet d'une mise en scène considérée comme conventionnelle, qu'il est néanmoins nécessaire de définir. Elle est celle, semble-t-il, qui organise dans un espace donné un échange reposant sur un pacte tacite unissant

6 Patrice Pavis, « Nouvelles théâtralités et critiques », Congrès de l'AICT à Séoul le 22/10/2006.

regardés et regardants ; le théâtre étant avant tout une pratique sociale, cette dernière repose sur une grammaire partagée du donné à voir, un système de signes qui va permettre au spectateur d'identifier un genre et un code de jeu. Ce sont des conventions qui organisent le rapport de ce qui est présenté au réel, le spectateur occidental de théâtre occidental s'attendant à un théâtre de la représentation. La représentation aristotélicienne propose la continuité temporelle, une durée qui est une histoire racontée dans l'« ici et maintenant » de l'action. Cette conception théâtrale repose avant tout sur la mise en scène d'un texte préalable, la parole de l'acteur se trouvant au bout de la chaîne *langue-langage-littérature-texte.* Elle est un objet esthétique stable, saisissable et descriptible ; le texte en est l'élément essentiel et la mise en scène est à son service pour l'éclairer, mettre en exergue son originalité et l'interpréter sans scénographie exubérante ou décalée.

Dans son organisation, cette étude tente de prendre en compte les thématiques développées par les collectifs ainsi que le rapport de ces créations avec les conventions théâtrales. Les Possédés, tg STAN et In Vitro ont en commun d'avoir mis en scène Tchekhov. Par ailleurs, ils respectent les textes d'auteurs qu'ils produisent soit *in extenso* soit dans une adaptation très limitée. Cependant, si les deux premiers cités s'adonnent aussi à la création collective de plateau, celui de Rodolphe Dana se montre le plus attaché à une théâtralité traditionnelle. A ces trois groupes, succèdent ensuite L'Avantage du doute, Le Raoul Collectif, OS'O et d'ores et déjà/Le Singe qui partagent tous les quatre le même intérêt pour le politique.

1 Les Possédés

L'approche du texte et des personnages proposée par ce collectif est de nature psychologisante ; c'est une conception idéaliste et anthropocentrique qui s'impose sur scène mais qui naît de la nature de la relation instaurée entre Rodolphe Dana[7] et Les Possédés. Le cheminement, depuis quinze ans, du metteur en scène avec le collectif est une aventure artistique et humaine ; ils forment, selon ses dires, une « famille de théâtre », dont la complicité est « au service des personnages ». Son souhait est « la recherche de l'empathie du spectateur pour le personnage » et pour ce faire, le collectif

> suit la voie d'un théâtre qui s'intéresse profondément à l'humain : ses travers, ses espoirs, ses échecs, ses réalisations, sa société… Prospecter, creuser, interroger ce que nos familles, ce que nos vies font et défont, ce qui rend si complexe et riche le tissu des relations humaines qui enveloppent nos existences.[8]

7 Savannah Macé, « Entretien avec Rodolphe Dana : Stimuler l'imaginaire du roman par le théâtre », *Des Mots de Minuit*, site *FranceTVinfo*, http://culturebox.francetvinfo.fr/des-mots-de-minuit/sortir/rodolphe-dana-stimuler-l-imaginaire-du-roman-par-le-theatre-235145, 13/02/2016.

8 Site Les Possédés, http://www.lespossedes.fr.

Illustration 15 : © Les Possédés.

La question de l'humain au centre du travail du collectif

En 2002, le premier spectacle est une adaptation de *Oncle Vania* de Tchekhov, dont la mise en scène est signée par Rodolphe Dana et Katja Hunsinger, et qui fait le choix d'être « au plus près des spectateurs » :

> Au centre de l'espace, une table, autour de la table, les comédiens. A proximité des comédiens, les spectateurs. Le dispositif est tri-frontal. Pour ce vaudeville tragique, nous voulons que les spectateurs se sentent inclus dans l'espace du jeu, l'objectif étant de démythifier le rapport des spectateurs à l'espace théâtral […] les rapports entre fiction et réalité, entre les acteurs et les spectateurs, devront disparaître... [9]

Néanmoins, si la table réunit les personnages, sa dimension fait qu'elle les isole. Cet effet est accentué par le choix d'un éclairage fourni uniquement par des dizaines de bougies posées sur cette table, un procédé inhabituel au théâtre aujourd'hui.

Cet usage scénographique de l'ombre et de la lumière souligne la promiscuité insupportable des personnages abandonnés à eux-mêmes, les spectateurs devenant les témoins invisibles d'un drame intime. Il rappelle d'une part la lumière du Caravage, qui illumine le personnage et d'autre part la démarche picturale de Rembrandt : l'ombre alentour attire l'attention sur le centre de la composition, la lumière douce dégageant une chaleur et donnant à la carnation une couleur orangée. Comme dans la peinture baroque, le clair-obscur est destiné à susciter l'émotion et la passion et à dramatiser la scène. Ce premier spectacle, fondateur du collectif, exprime l'intérêt porté par celui-ci sur les relations humaines – sur le plateau – par la mise en valeur picturale des personnages et, – avec le public – dans la recherche d'une communion émotionnelle.

9 Dossier artistique *Oncle Vania*, site Les Possédés.

Illustration 16 : Katja Hunsinger interprète le rôle d'Eléna Andréevna. © Christophe Paou.

Illustration 17 : David Clavel interprète Vania et Marie-Hélène Roig est Sonia. © Christophe Paou.

Illustration 18 : *Garçon avec un panier de fruits*. Le Caravage (1593).

Illustration 19 : *L'Adoration des bergers.* Rembrandt (1646).

Par ailleurs, le travail sur la pièce *Oncle Vania* a été un moment fort dans l'organisation à l'intérieur du groupe. Si le metteur en scène définit ainsi son rôle par rapport au collectif :

> Je choisis les pièces et distribue les rôles… et après, à partir de là, comme je joue avec eux souvent, la parole est vraiment collective… chacun peut intervenir sur le parcours de l'autre, son interprétation… même les lumières peuvent se mêler du jeu.[10]

il insiste aussi sur l'aspect collectif de la construction des spectacles et sur l'absence de hiérarchie entre les membres du groupe. Ensemble, « le collectif creuse l'écriture » :

10 Rodolphe Dana, « *Platonov* d'Anton Tchekhov, Collectif Les Possédés. Création collective dirigée par Rodolphe Dana. Entretiens », site *TheaTRe-VIDeo.neT*, https://www.theatre-video.net/video/Platonov-5976, 15/05/2014.

> C'est d'abord l'approche par une vue d'ensemble qui s'affine en fonction de la richesse des regards de chaque acteur, du degré d'intimité créé avec la matière en question, et de la singularité des perceptions de chacun. Une aventure intérieure collective, vers les enjeux cachés d'un texte, ses secrets et ses mystères.[11]

C'est un travail qui débute par de nombreuses lectures à la table :

> Travail de défrichage, de décryptage, de traduction […] : traduire les mots de l'auteur en pensées, pour nous aider à comprendre son œuvre […] pour mieux la faire entendre. Ce travail est, pour moi, peut-être le plus passionnant.[12]

Il évoque, à cette étape de la création, « un aspect mystique » qu'il explique ainsi :

> J'ai toujours cette même impression d'avoir entre les mains une de ces vieilles reliques trouvées au fin fond d'un océan, des morceaux d'une bible dont on doit s'efforcer de trouver du sens […]. Trouver le sens caché des mots et des phrases d'un auteur, leurs secrets indispensables pour pouvoir les jouer, les interpréter.[13]

Mais cette connaissance de l'auteur et de son œuvre ne constitue qu'un temps du processus créatif car il faut ensuite « s'en détacher, se délivrer de sa force et de son emprise afin de faire apparaître sa propre lecture, son propre théâtre ».[14] La prise de distance nécessaire avec le texte et de son écrivain s'opère dans le second temps du passage au plateau : « Nous avons besoin du plateau pour essayer, confirmer et infirmer des intuitions ».[15] C'est aussi le lieu des improvisations : « Nous partons de nous-mêmes, de ce que nous sommes, et nous utilisons notre complicité de comédiens pour construire nos personnages ». Il définit leur manière de travailler comme « artisanale » ; « nous ne sommes pas, ni l'équipe, ni moi-même, très conceptuels ».[16] Ainsi, l'acteur est-il mis au centre de la création, chacun étant responsable de son rôle et par là même du spectacle en entier. A la question « qu'est-ce qui se passe en particulier chez le Possédé ? » posée à Emmanuelle Devos, celle-ci, qui les a vus travailler sur le spectacle *Tout mon amour*, pour ensuite jouer avec eux *Platonov*, répond :

> Chacun a sa part de création du spectacle. C'est vraiment un travail en commun. Un vrai Kibboutz. Cela change notre rapport classique au théâtre. Et c'est d'autant plus remarquable que personne ne part en claquant la porte.[17]

La dernière étape nécessaire à l'achèvement du spectacle a une durée variable – entre un et trois mois – et aboutit à la première représentation.

Comme David Clavel l'avait déjà signalé, travailler en collectif n'a pas, pour Les Possédés et le metteur en scène, une dimension politique ; Rodolphe Dana souhaite revenir sur ce point pour

11 *Ibid.*
12 Myrto Reiss, « Le retour du collectif au théâtre, entretien avec le collectif Les Possédés (David Clavel et Rodolphe Dana du collectif Les Possédés) », site *Au Poulailler*, http://www.aupoulailler.com/eclairages/, 2014.
13 *Ibid.*
14 *Ibid.*
15 *Ibid.*
16 *Ibid.*
17 Emmanuelle Devos citée par Hélène Chevrier, « Emmanuelle Devos en vrai(e) », *Théâtral Magazine* n°49, consultation en ligne sur le site *Viapresse*, http://pressenumerique.viapresse.com/samples/MP2N5Tf2Id51-3, 09-10/2014, p. 8-10.

l'évacuer totalement, en expliquant que ce terme ne « recouvre plus grand-chose aujourd'hui » ; à ses yeux, l'artiste a une autre mission :

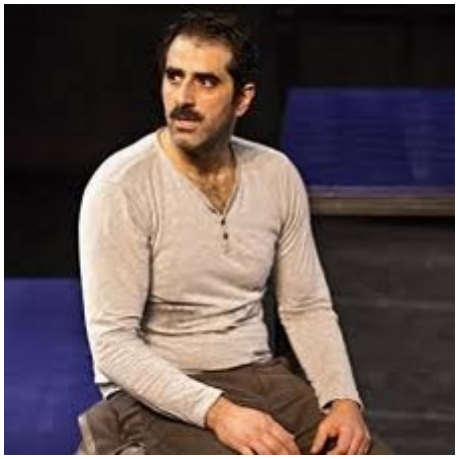


Illustration 20 : Portrait de Rodolphe Dana. © Jean-Louis Fernandez.

> Je crois que les artistes s'occupent de creuser et de tenter de trouver un sens, une vérité, la leur […]. C'est l'affaire de ceux et celles qui voient le fruit de leurs recherches, de savoir si oui ou non, il y a quelque chose d'avant-gardiste ou pas, politique ou non, nouveau ou pas. […] la seule question véritable, à mon sens, est celle du style. La seule chose vraie, la seule quête pour l'artiste, c'est de trouver un style, le sien.[18]

Pour lui, le style est un « savant dosage d'instinct et d'intellect », et il est forcément multiple au sein d'un collectif, puisque « le fruit du travail est l'addition de plusieurs personnalités, de plusieurs vérités, de plusieurs styles ».[19]

Quatre spectacles ont été présentés par Les Possédés au cours des années 2014-2015 et 2015-2016. Tout d'abord, ils ont repris *Tout mon amour* de Laurent Mauvignier (création de 2012). Ensuite, ils ont créé une adaptation du roman *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline (2014), *Platonov* d'Anton Tchekhov (2015) et *Le coup droit lifté de Marcel Proust*, une adaptation de *Du côté de chez Swann*, premier volume du roman *A la recherche du temps perdu* (2016).

Dans cette étude, chacune de ces créations est traitée individuellement parce qu'elles ne sont pas homogènes dans leur distribution et dans l'expérience théâtrale qu'elles représentent. *Tout mon amour* est une rencontre artistique entre – Laurent Mauvignier – romancier avant d'être auteur de théâtre, et – le collectif – qui s'est privé, pour cette création, de Rodolphe Dana en tant qu'acteur. Pour *Platonov*, la troupe s'est élargie à d'autres comédiens et, en particulier, a offert le rôle féminin principal à Emmanuelle Devos ; ses qualités de jeu, résultats d'une expérience théâtrale et

18 Myrto Reiss, art. cit.
19 *Ibid.*

cinématographique riches, et ses interventions dans l'élaboration de la mise en scène ont contribué à donner plus de profondeur à l'interprétation du texte de Tchekhov. *Voyage au bout de la nuit* et *Le coup droit lifté de Marcel Proust*, sont des adaptations des œuvres de Céline et Proust interprétées, l'une par un unique comédien – Rodolphe Dana – et l'autre par trois, Katja Hunsinger, Antoine Kahan et Marie-Hélène Roig.

Tout mon amour

Rodolphe Dana introduit ainsi sa rencontre artistique avec Laurent Mauvignier : « J'ai découvert Laurent Mauvignier en 1999 au moment de la parution de son premier roman *Loin d'eux*. [...] J'ai « reconnu » son écriture, comme j'aurais « reconnu » un ami oublié depuis longtemps ».[20] Une fois encore, il privilégie les auteurs chez lesquels il retrouve le goût de la phrase et la musicalité poétique de la langue : « J'ai obéi à cette nécessité imprévisible et enivrante qu'exercent parfois sur vous les mots.[…] En refermant le livre, j'étais certain d'avoir découvert une nouvelle langue, puissante, âpre et poétique ».[21] Cette affinité artistique l'a conduit, dans un premier temps, à adapter à la scène *Loin d'eux*, lui-même interprétant seul sur le plateau tous les personnages, puis ensuite à rencontrer l'auteur, pour écrire avec le collectif une pièce de théâtre.

De son côté, Laurent Mauvignier fait part de son aventure avec Les Possédés et insiste sur son cheminement personnel. Il se considère d'abord comme un romancier et estime que le roman « procède de l'intérieur » et que « l'écriture prend toute la place ».[22] C'est une démarche qu'il différencie de celle du dramaturge qui doit aussi penser « que sur le plateau les mots résonnent et qu'il faut laisser la place au jeu de l'acteur et au metteur en scène ».[23] Une autre différence importante à ses yeux, est le rapport au temps : le montage d'un roman permet de « résumer mille ans en une phrase et inversement faire trois cents pages sur une journée ».[24] En guise de synthèse, il donne ainsi sa perception de la dramaturgie : « En fait, l'écriture théâtrale pourrait s'apparenter à un mélange de littérature et de cinéma », et il considère *Tout mon amour* « comme très cinématographique ».[25]

20 Dossier de presse, cahier-programme et cahier pédagogique *Tout mon amour*, site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/fr/spectacle/tout-mon-amour, 2012.
21 *Ibid.*
22 Nicole Clodi, « Mauvignier : voici *Tout Mon Amour*... », site journal *La Dépêche*, http://www.ladepeche.fr/article/2012/10/24/1472527-mauvignier-voici-tout-mon-amour.html, 24/10/2012.
23 *Ibid.*
24 *Ibid.*
25 *Ibid.*

Illustration 21 : Portrait de Laurent Mauvignier. © Xavier de Fenoyls.

Le pari d'une écriture à plusieurs mains

Avec *Tout mon amour*, chacun, Laurent Mauvignier d'une part et Rodolphe Dana de l'autre, franchit le pas d'un nouveau risque : si le romancier se lance pour la première fois dans l'écriture dramatique, Rodolphe Dana et Les Possédés se saisissent d'un texte qui se réinvente au cours des répétitions, le plateau dialoguant avec l'écriture. D'après Simon Bakhouche,[26] le travail engagé est d'abord pensé pour le cinéma, induisant de ce fait une adaptation complexe du synopsis au théâtre ; de leur côté, Marie-Hélène Roig et Émilie Lafarge gardent de cette aventure leur plaisir de trouver chaque matin un texte remanié par l'auteur tenant compte de leurs propositions. Cette collaboration étroite entre écrivain et acteurs pourrait être assimilée à une écriture de plateau ; les différences avec celle-ci sont d'abord que le thème de la pièce – la disparition d'une enfant – est l'idée de Mauvignier, et ensuite qu'un premier jet existait avant l'intervention du collectif. De l'expérience collaborative avec l'auteur, les cinq comédiens retiennent un enrichissement personnel, parce qu'ils ont eu l'opportunité de participer à la construction de leurs personnages respectifs, ce qui, à leurs yeux, vaut comme reconnaissance de leurs qualités artistiques et professionnelles ; ainsi, Marie-Hélène Roig dit-elle retrouver sa propre personnalité dans le personnage qu'elle incarne, ce qui l'amène à rendre hommage à l'auteur pour sa capacité d'écoute et d'observation.

26 Propos tenus à l'occasion d'une rencontre des comédiens avec le public après le spectacle *Tout mon Amour*, le 05/04/2016 au Théâtre de Châtellerault.

Pour l'auteur, c'est plutôt l'inverse qui s'est passé :

> Cette semaine, où chaque personnage a trouvé son acteur, a été décisive pour dégager une version très proche de la définitive. Nous avons essayé de comprendre les personnages, leurs motivations, leurs relations, jusqu'à la logique et (j'espère) implacable du texte. Pendant les semaines qui ont suivi, revenant sur la pièce, j'ai précisé, corrigé, déplacé, jusqu'à la version sur laquelle nous allons travailler à la mise en scène.[27]

Ces ressentis divergents ne laissent poindre aucun sentiment de frustration bien au contraire. Cependant, Rodolphe Dana considère comme indispensable la poursuite du travail de plateau en l'absence de l'auteur :

> Une fois établie une version satisfaisante du texte, nous sommes entrés en répétition. Mais sans l'auteur. J'ai compris que cette phase de recherches, d'erreurs et de doutes, ne pouvait se faire en sa présence. Cette période d'appropriation de l'œuvre par les acteurs est, à l'égard de l'auteur, une injuste mais nécessaire dépossession.[28]

Le metteur en scène reconnaît qu'il s'appuie très largement sur les indications scéniques données à la fin de la pièce par l'auteur dramatique,[29] celui-ci laissant au demeurant toute latitude au collectif :

> Mes indications ne sont pas là pour dire exactement ce qu'il faut faire, mais pour comprendre dans quel sens il faut aller. Avec le désir que le metteur en scène et ses comédiens puissent s'emparer de la pièce, se l'approprier et y mettre leur univers.[30]

Collectif, metteur en scène et auteur de la pièce appréhendent cette expérience de manière différente, chacun semblant revendiquer, sinon la paternité, du moins une influence très grande dans cette création. Cet aspect, certes intéressant du point de vue de la propriété intellectuelle, est secondaire par rapport à la genèse de la fable, un fait divers qui devient, par la créativité conjointe d'acteurs et d'un auteur, une pièce de théâtre.

Le fait divers journalistique théâtralisé

La dramaturgie de *Tout mon amour* repose sur le dévoilement d'un secret qui va libérer une parole monstrueuse. Le silence s'impose pour cette famille dont l'enfant a disparu. Pendant dix ans, ils se sont efforcés de survivre. Ne pouvant oublier, et incapables d'en faire le deuil, ils ont évité de revenir chez le grand-père, le lieu du drame, et se sont enfermés dans le non-dit. Selon les comédiens, Laurent Mauvignier a souvent fait référence à l'enlèvement, la séquestration, et le retour à la liberté de Natascha Kampusch,[31] propos nuancé par l'auteur :

27 Dossier *Tout mon amour* de Laurent Mauvignier, site de Laurent Mauvignier, http://www.laurent-mauvignier.net/assets/tout-mon-amour-collectifs-les-possedes-2012.pdf, 2012.
28 Dossier de presse, cahier-programme et cahier pédagogique *Tout mon amour*, *op. cit.*
29 Laurent Mauvignier, « Quelques indications », in *Tout mon amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 121.
30 Nicole Clodi, « Mauvignier : voici *Tout Mon Amour...* », site journal *La Dépêche*, art. cit.
31 Natascha Kampusch (née le 17 février 1988 à Vienne), est une jeune femme autrichienne qui a été enlevée par Wolfgang Přiklopil et séquestrée du 2 mars 1998 au 23 août 2006, jour où elle s'est échappée. Elle a écrit un livre, *3096 jours*, dans lequel

> J'avais ce thème avant que cette histoire soit connue. Des disparitions d'enfant, il y en a énormément. De toute façon, ce n'était pas le fait divers qui m'intéressait : il rend l'écriture impossible car on s'accroche aux faits et on ne peut créer des personnages.[32]

Malgré tout, on peut se poser la question de la transposition du fait divers au théâtre, ou comment une telle réalité peut devenir une œuvre artistique. Le retour prétendu de cette enfant, devenue une jeune fille, est une péripétie dans la trajectoire de vie de sa famille, et devient un ressort psychologique du théâtre. En fait, ce sont deux rendez-vous que Le Père, La Mère et Le Fils – c'est ainsi qu'ils sont appelés dans la pièce – auront avec ceux qu'ils considèrent comme disparus. C'est d'abord le père du Père, enterré ce jour-même qui réapparaît devant son fils pour régler ses comptes, et c'est ensuite une jeune fille qui prétend être leur fille perdue il y a dix ans. *Tout mon amour* explore les liens qui unissent cette famille de trois personnes, qui n'a pu se reconstruire dans le deuil de l'enfant disparue, sans doute enlevée :

> Tout mon amour est une variation sur les bouleversements causés par la disparition d'un enfant et son hypothétique retour. Trop longtemps noyée dans la mélasse silencieuse des secrets et des non-dits, la parole se révélera d'une cruauté inouïe. L'amour n'exclut rien, ose tout, parfois jusqu'à devenir atroce.[33]

La pièce laisse en suspens l'identité réelle de cette jeune fille, car l'important n'est pas de savoir si elle est vraiment Élisa ; nul ne sait s'il faut en avoir peur ou non, la rejeter ou l'accueillir. Existe-t-elle ou bien n'est-elle que fantasme ? La famille se trouve-t-elle confrontée à une adolescente hystérique et mythomane ? Ou bien alors, si elle est sincère, on peut considérer que son retour est miraculeux. Tout demeure en suspens car l'auteur préfère les questions aux réponses :

> Ce qui m'intéressait, c'est comment on fait quand l'impensable arrive ? Comment fait-on le deuil d'un enfant disparu, volatilisé ? Comment on fait quand on ne sait pas ? Comment vit-on l'absence ? Et ce, suivant sa place dans la famille : parents, fratrie, grands parents… [34]

L'important est de savoir s'il est possible de croire à l'impossible ou de refuser de croire au possible. Est-il envisageable de faire le deuil de l'enfant et de son enfance ? Quelle place cette absence réserve-t-elle au Fils, celui des deux qui reste auprès des parents. Peut-on lui reprocher de prendre plus que sa part et de combler le vide ? Se trouve-t-il lui aussi noyé dans le chagrin familial ? La Mère incarne le déni alors que le Père est prêt à accueillir l'idée d'une retrouvaille ; la souffrance ferme-t-elle la porte à l'espoir ? Comment, terrés pendant des années à bonne distance de leur douleur à vif, les personnages peuvent-ils la surmonter ?

elle raconte cette épreuve.

32 Nicole Clodi, art. cit.

33 Dossier de presse, cahier-programme et cahier pédagogique *Tout mon amour*, *op. cit.*

34 Nicole Clodi, art. cit.

Illustration 22 : Le jeu se veut tout à fait au service du drame et de la psychologie des personnages.
© Jean-Louis Fernandez.

La pièce s'achève sur la révélation de cette douleur générée par un amour fou, et le retour de la fille libère la parole de la mère ; c'est une parole atroce, celle d'un amour absolu et égoïste, né de l'entretien jaloux de la blessure qui la tue, au lieu de la laisser cicatriser.

La violence des sentiments et les ressorts dramatiques inhérents à la fable rendent nécessaire une scénographie *a minima*, valorisant la parole.

La sectorisation du jeu actorial au profit du texte

> Les gestes des uns et des autres sont tout en retenue : comme les paroles, le personnage les cherche, les esquisse, ne les trouve pas toujours, pas tout de suite – ou alors les regrette, les réprime, voudrait les annuler. Il les minimise.[35]

La narration elliptique de Mauvignier – les secrets et les mots enfouis des personnages – autorise Les Possédés à jouer des hésitations et des silences. Les acteurs produisent l'effet d'une parole constamment en train de naître, jouant du schéma répétition-variation, usant, pour émerger, des appuis et des élans physiques, et laissant le champ ouvert à l'imprévu :

> La scène est frontale : on commence dans la sécurité d'une forme convenue. Le mystère, la folie, la violence, l'irréalité surgissent, envahissent, gangrènent le monde connu par les récits qui minent la temporalité, par le jeu des acteurs.[36]

Selon Émilie Lafarge et Marie-Hélène Roig, la façon d'envisager l'identité de cette jeune fille a influencé leur jeu. Elles auraient pu aussi choisir de changer de point de vue au fil des représentations, mais cela n'a pas été le cas, elles ont préféré s'en tenir à leur intime conviction.

35 Laurent Mauvignier, *op. cit*., p. 124.
36 *Ibid.*, p. 121.

Illustration 23 : Le Père, La Mère et Le fils se trouvent enfin confrontés les uns aux autres pour libérer la parole.
© Jean-Louis Fernandez.

« Aucun drame, aussi émouvant soit-il, n'échappe à l'ordinaire et à l'absurde quotidien ».[37] Si la tonalité de cette pièce est grave, il est vrai que l'on retrouve, ici aussi, de façon fugitive, quelques situations propices au déclenchement de sourires, notamment dans les comportements têtus de La Mère :

> Quoi qu'est-ce qui se passe ici ? Il se passe quelque chose, tu crois ? Tu crois vraiment ? […].
>
> Je n'ai rien dit.[…].
>
> Je ne vois pas de quoi tu parles, je n'ai absolument rien dit alors, je ne vois pas, je ne vois vraiment pas. Je n'ai rien dit.[38]

Sa non-participation, en parole et en acte, à la résolution du mystère posé par la jeune fille, entraîne une situation incompréhensible, dans un premier temps, pour le spectateur, pour ensuite être perçue comme irrationnelle, avant de devenir pathétique :

> Tout mon amour… mais c'est elle mon amour, c'est à elle que je l'ai donné, à son absence, à son manque... Tout mon amour, c'est ce qui me déchire toutes les minutes de ma vie alors… qu'on donne tout à celui qui reste ? Mais je ne peux pas, je n'ai jamais pu.[39]

Cette parole douloureuse et violente se déverse sur Le Fils, et la forme de cette adresse s'oppose au reste du texte ; sa longueur contraste avec les dialogues constitués de phrases inachevées, en suspens. A cela s'ajoute le fait que La Mère finit par englober dans le « nous », la parole du Père, muré cependant dans le silence, et même celle du Fils : « Tous les trois, on avait honte de voir comment tu grandissais, pourquoi ça vivait si fort en toi, et comment toute la vie en toi devenait

37 Dossier de presse, cahier-programme et cahier pédagogique *Tout mon amour*, *op. cit.*
38 Dialogues de la pièce *Tout mon amour*, *op. cit*., p. 45.
39 *Ibid.*, p. 111.

plus grande que nous ».[40] Les personnages se cherchent, et les acteurs prêtent leur corps à ces tentatives de rapprochement ou de rejet :

> Et puis c'est comme une danse discrète, les corps se frôlent, se cherchent, on marche beaucoup, on se jauge, on tourne les uns autour des autres, on s'approche et on est rejeté, c'est un monde où les corps s'attirent et se repoussent comme des pôles électromagnétiques.[41]

De surcroît, l'interprétation du grand-père, donnée par Simon Bakhouche, apparaît comme le retour nécessaire de la farce, et allège le poids tragique de cette pièce. Il insiste sur la bonhomie du personnage, cantonné, ici-bas et dans l'au-delà, dans la solitude, et ajoute une pointe d'humour et de décalage qui donne son goût aigre-doux à cette histoire :

> T'as jamais voulu entendre. Jamais. Tu fais le malin, mais la vérité, c'est que tu as toujours eu peur de tout ! T'es né avec la peur, tu vis avec la peur, la peur de toi, des autres, de moi - ça oui, ça on le sait ! Et ta femme ! Ah oui ! Parlons-en aussi de ta femme et de comment tu files droit, pas vrai, fiston ?[42]

Mauvignier tend à banaliser les relations distendues, en les rapprochant des conflits que l'on peut retrouver dans chaque famille.

Les affrontements verbaux mis en exergue par la scénographie

> On passe d'une pièce à l'autre, d'un lieu à l'autre, du dedans au dehors, comme on passe des vivants aux morts, de situations aux récits, des espaces vécus aux espaces mentaux.[43]

Si la disposition des tables et des chaises, en « U » face au public, matérialise un ring de boxe et prédispose les personnages à s'affronter, comme l'explique Marie-Hélène Roig, tout commence, selon l'auteur, par des « frottements » : « l'intime se joue entre les êtres sur le plateau ».[44] Tous restent en scène, même quand leur personnage n'est pas convoqué par le texte.[45] La comédienne considère cette présence nécessaire à l'intensité émotionnelle qui, par ailleurs, répond aux didascalies de Laurent Mauvignier : pour lui, c'est la meilleure manière de proposer au regard du spectateur les « silences, dénis, non-dits, souffles entre les corps » et de le faire participer à ces « frottements ».[46]

Cependant, cette attitude est un savant équilibre entre une totale neutralité et une trop grande présence susceptible de parasiter le jeu. L'auteur revendique la plus grande simplicité scénique, n'acceptant qu'un seul « artifice », la lumière, en précisant : « mais c'est au fond qu'elle

40 *Ibid.*, p. 112.
41 Laurent Mauvignier, « Quelques indications », p. 124.
42 Dialogues de la pièce, *Tout mon amour*, p. 95.
43 Laurent Mauvignier, « Quelques indications », p. 121.
44 Dossier de presse, cahier-programme et cahier pédagogique *Tout mon amour*, *op. cit.*
45 C'est un élément de mise en scène qui montre leur filiation avec tg STAN.
46 Laurent Mauvignier, « Quelques indications », p. 121.

n'en est pas un, c'est un révélateur de l'immatériel entre les êtres et en chacun d'eux ».[47] Outre cet espace délimité du jeu, sur les tables et au-delà des chaises se trouvent des objets éclectiques, mis en scène de façon inattendue. Ainsi, des animaux empaillés traînent à même le sol : les fouines sont affublées de chapeaux de fête, la tête du sanglier porte des lunettes de soleil et le renard tient dans la gueule un jeu de mikado.

Illustration 24 : Le fantôme du grand-père, le laissé-pour-compte, tente le parler vrai avec une pointe d'humour qui allège l'atmosphère dramatique de la pièce. © Jean-Louis Fernandez.

Ce sont les témoignages d'un grand-père facétieux qui pousse la fantaisie jusqu'à revenir dans le monde des vivants. Le bric-à-brac des vieilleries qu'il possédait rappelle les étals d'Emmaüs et symbolise aussi tout ce dont il faudra se séparer : c'est l'ultime séparation, succédant à la séparation d'avec le détenteur de ces objets. Celui-ci, d'ailleurs, semble la refuser, puisque son fantôme, tout en jouant son rôle, joue le coryphée, par ses adresses au public qu'il prend à témoin. Cette forme de distanciation brechtienne annule le quatrième mur entre la scène et la salle, effet qui se trouve accentué par l'absence de rideau et par la nudité de la cage de scène. L'espace vide participe à la

47 *Ibid.*, p. 122.

mise à nu des sentiments que les comédiens dissèquent un à un jusqu'à un point de non retour, et cette scénographie minimaliste met en lumière l'action dramatique : le puzzle de l'histoire se reconstitue malgré les réticences de la mère à accepter le retour de sa fille supposée.

L'enjeu de cette pièce se situe dans « l'invisible » dont parle Mauvignier, qu'il définit entre les corps et les objets au centre du plateau ; il abolit le temps pour mettre en évidence l'aveu, cette parole de La Mère trop longtemps contenue. A travers le basculement dans l'intime et dans la douleur, Mauvignier explore l'humain dans toutes ses contradictions, ses doutes, ses forces, ses failles mais aussi l'incommunicabilité entre les êtres.[48]

Tchekhov[49] est animé par ce goût de l'introspection ; c'est pourquoi, Rodolphe Dana et Les Possédés retrouvent dix ans après la création d'*Oncle Vania*, « comme on revient dans sa maison d'enfance, sans nostalgie, avec la même colère contre la résignation, le même grand amour pour se consoler de soi ».[50]

Platonov

Leur ambition tient de la démesure, en jetant leur dévolu sur *Platonov*,[51] une pièce réputée injouable dans son état textuel le plus complet, traduit par André Markowicz et Françoise Morvan. Ils en proposent une adaptation allégée – trois heures cependant – qui met en valeur le potentiel comique de l'œuvre, tout en ayant comme objectif esthétique de s'interroger sur la façon « de mettre en scène le vide, l'échec flamboyant de la vie ».[52]

Mais, paradoxalement, ils traduisent la vacuité de l'existence et le naufrage des personnages, en imposant le bouillonnement et le trop plein, par leurs choix scénographiques. Ainsi, ils les réunissent dans un grand salon qui tient à la fois de la maison de campagne et de la remise, une option de décor justifiée ainsi par Rodolphe Dana :

> La pièce joue trop du mélange, du contraste, et même de l'incohérence pour qu'on puisse la cristalliser dans un décor « réaliste ». Le choix d'un espace plus ouvert, comme un terrain de jeu, est aussi plus fidèle au Collectif, à la façon dont il questionne « l'acteur ».[53]

48 Cette prédilection pour la communication et ses empêchements se retrouve chez In Vitro qui, comme Les Possédés, a aussi mis en scène Lagarce.
49 Anton Tchékhov, *Œuvres*, Tome I, Théâtre complet - Récits 1882-1886, trad. Madeleine Durand, Édouard Parayre, André Radiguet et Elsa Triolet, et révisé par Lily Denis, Paris, Édition de Claude Frioux, Bibliothèque de La Pléiade, 1968.
50 Dossier de presse, cahier-programme, dossier pédagogique « *Platonov* », site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/fr/spectacle/platonov, 2015.
51 Georges Banu, *Anton Tchekhov*, Lausanne, Éditions Ides de Calendes, coll. « Le Théâtre », 2016.
52 Dossier de presse, cahier-programme et cahier pédagogique *Platonov*, *op. cit.*
53 *Ibid.*

Il s'y accumule des objets disparates qui témoignent cependant d'un temps plus prestigieux : une table d'échecs, un vieux canapé, des chaises dépareillées et une armoire à tiroirs. Afin de compléter ce tableau d'un monde finissant, est mise en évidence une immense tapisserie de chasse ; mais sa vétusté et ses accrocs symbolisent l'effritement des valeurs du passé et l'incertitude sur ce qui viendra de l'avenir. Contrastant avec le reste du décor, une piscine d'enfant en plastique est là comme vestige d'une idée abandonnée – créer cette pièce en la transposant dans un camping – et sa présence est justifiée par le metteur en scène, pour qui la cohérence n'est pas une quête primordiale :

> On peut par exemple mélanger des éléments qui appartiennent à des réalités différentes. [...] La juxtaposition d'éléments opposés (esthétique, social, matières, etc.) dans un même lieu pourrait faire éprouver l'absurdité, et surtout le fait que, sur scène, tout n'est que matière à jouer. Un lieu où différents univers se mélangent, un lieu de projection pour le spectateur. Décor entre réel et imagination.[54]

Illustration 25 : Le décor hétéroclite accueille des personnages tout aussi discordants.
© Jean-Louis Fernandez.

C'est un lieu où évoluent des personnages tout aussi dépareillés : de vieux amis faussement joyeux, des banquiers au bord de la faillite, des propriétaires fonciers mal dégrossis, des dames au bord de l'hystérie, et des hommes dans la félicité financière. Ils forment une assemblée en apparence hétéroclite du fait de la diversité de leurs conditions sociales, mais qui s'est agrégée autour d'un point commun, le désespoir. Dès les premiers mots, le climat de la pièce est donné : « Rien… On s'ennuie doucement… On s'ennuie, mon cher Nicolas… Rien à faire… Le cafard… Des idées

54 *Ibid.*

noires… Je ne sais que devenir… ». Ces individus, en effet, craignent l'avenir ou regrettent le passé, et tentent de cacher leurs états d'âme derrière un jeu d'apparence, de désinvolture et de beaux discours, des comportements qui caractérisent le théâtre de Tchekhov d'une manière générale.

En désinvestissant le théâtre d'action, l'auteur russe se consacre à la création d'atmosphères et à l'analyse de l'humain dans les conditions inhérentes à son époque. Or, il est remarquable que les collectifs – tg STAN, et Les Possédés – l'ont mis en scène d'abord pour ces raisons là, ensuite, parce qu'il offre une distribution large qui correspond à la dimension de ces troupes lorsqu'elles font le choix de s'ouvrir à d'autres artistes.

En outre, quand il s'est engagé dans la création collective, In Vitro revendique s'être nourri du style de Tchekhov, prouvant ainsi combien il a la faveur des artistes du XXIe siècle, même parmi les plus jeunes et malgré la complexité d'une écriture qui rend difficile la catégorisation.

La quête d'une trame constitutive dans un texte prolixe

Platonov est aussi considérée comme une pièce inclassable parce qu'elle rappelle les grandes pièces mélodramatiques de Victor Hugo – *Angelo Tyran de Padoue* et *Ruy Blas* – et celles à la fois drôles et cruelles – *Un fil à la patte* et *Le Dindon* – de Feydeau, un auteur dramatique que Tchekhov affectionnait particulièrement.

L'auteur russe est âgé de dix-huit ans quand il écrit sa première œuvre théâtrale à laquelle on donne désormais le titre de *Platonov*, en référence au personnage principal de la pièce ; à l'origine, elle était intitulée « Bezotsovchtchina »,[55] un néologisme qui pourrait être traduit par « l'ère des sans pères ». C'est une allusion à La Russie de cette fin du XIXe siècle, un monde qui apparaît désenchanté au jeune Tchekhov, et d'où les idéaux se sont retirés. Dieu est mort, et toute autorité avec lui, depuis Dostoïevski et Nietzsche,[56] une époque résumée ainsi par Emmanuelle Devos : « C'est la fin du romantisme, de la grande époque des propriétaires terriens. On est en plein nihilisme et on glisse vers la pré-révolution. Donc les personnages de *Platonov* sont nés sur des ruines ».[57] C'est aussi une manière d'insister sur l'indigence des personnages, incapables d'incarner

55 Anton Tchekhov, *Platonov* (*Безотцовщина*, 1878-1880), trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel Poche », 2014.

56 Rodolphe Dana cite Nietzsche : « Le nihiliste est l'homme qui juge que le monde tel qu'il est ne devrait pas être, et que le monde tel qu'il devrait être n'existe pas. Alors, l'existence (agir, souffrir, vouloir...) n'a aucun sens », dossier de presse, cahier-programme et cahier pédagogique *Platonov*, *op. cit.*

57 Dossier de presse, cahier-programme et cahier pédagogique *Platonov*, *op. cit.*

une figure paternelle, afin d'imposer une conduite à cette société à la dérive, et d'inventer un nouveau modèle d'autorité à imiter et à admirer.

Œuvre démesurée, où l'on trouve déjà les fondements d'un théâtre de l'âme, elle couvre onze cahiers et ne compte pas moins de quarante personnages ; de ce fait, sa durée est estimée à dix heures. L'auteur revint plus tard sur ce premier jet, sans jamais parvenir à une version définitive ; insatisfait, il ne rendit jamais cette pièce publique, alors que la dernière version – sans date et sans titre – fait deux cent cinquante pages, soit six heures de représentation. Elle reste un projet démesuré où foisonnent des caractères qui se rencontrent et s'entrechoquent ; il est question de romantisme, de mélodrame, au travers des thèmes universels comme l'amour et la mort. Sa dernière version demeure encore trop prolixe, bavarde et débordante de dialogues, et elle déroute par l'extravagance de ses personnages qui se défont au fil du temps. Pour Rodolphe Dana : « Tchekhov se questionne sur des thèmes qui nous sont toujours, à l'heure actuelle, familiers. Comment on s'en sort quand on ne croit plus en grand-chose ? L'amour peut-il sauver l'existence ? ».[58] Le sujet en est pourtant simple : il s'agit du destin tourmenté d'un Don Juan provincial de pacotille, séducteur involontaire qui est tragiquement incapable de choix et de décision. Presque malgré lui, il fait naître des passions qui se cristallisent et ne s'apaiseront que dans la mort. Provocateur, séducteur et immoral, Platonov, le « petit Platon » en russe, l'enfant prodigue revenu parmi les siens, est un héros malgré lui. Face à l'incertitude du monde, il cultive l'amour, l'amitié et l'humour, comme seuls refuges dans une société égarée, symboliquement incarnée par les amis qu'Anna Petrovna invite chaque été dans sa maison de campagne.

C'est dans cet univers que Tchekhov pose les jalons de ce qui habitera toute son œuvre : le mal de vivre de l'*intelligentsia* russe, coincée entre son ennui lancinant et ses désirs dévorants, son aspiration à transformer le monde et son inaction dans une société médiocre. Dans sa version la plus courte, nous voyons défiler treize parcours de vie, incarnés dans treize personnages absorbés par la monotonie ennuyeuse d'un quotidien d'où ils tentent en vain de s'extraire en aspirant au changement. Pour échapper à leur condition, ils se laissent aller à leurs désirs de rêves d'amour impossibles, chacun voyant en l'autre un objet de désir et de divertissement. Les obstacles accroissent le désir, et le défi devient de plus en plus excitant ; mais quand l'attirance et la tentation prennent le pas sur la réflexion et la considération de l'autre, les dégâts sont innombrables et désastreux. Platonov est celui qui pousse son désir d'émancipation le plus loin, jusqu'à se faire happer par son besoin de vie et de découverte, et finir de façon tragique. Tous essaient de se libérer,

58 Baptiste Manzinali, « *Platonov* par le collectif Les Possédés, mise en scène R. Dana », site *Scoop.it!*, http://www.scoop.it/t/revue-de-presse-theatre/p/4029663584/2014/10/12/platonov-par-le-collectif-les-possedes-mise-en-scene-r-dana, 2014.

mais en usant de procédés contraires à l'harmonie et au respect, s'adonnant à la transgression, l'apitoiement et le complot, afin de se sentir encore vivants dans ce monde moribond. On court après l'argent, l'amour et la reconnaissance ; on s'affronte entre anciens et nouveaux riches et, comme plus tard dans *La Cerisaie*, il est déjà question de la perte foncière ainsi que de l'ennui.

Cependant, en se nourrissant de la générosité qui émane de ce monde chaotique, et de la maladresse enthousiaste de son jeune auteur bouillonnant d'idées, ce théâtre échappe au genre dramatique. C'est certes une comédie, des échecs et de ceux tout particulièrement de Platonov, homme promis à un brillant avenir d'intellectuel, mais devenu un obscur instituteur reclus à la campagne et ayant perdu sa superbe. L'association de tous ces éléments fait que cette pièce, elle aussi, oscille entre le drame et la comédie. Comme Lioubov, La Générale organise une fête qui masque l'indigence de la vie, la nostalgie et la tristesse. Mais les dissonances constantes entre les discours, et l'alternance de creux et de reliefs chez les personnages, créent une sorte d'arythmie déstabilisante pour le spectateur qui peut difficilement définir le ton de la pièce. Sa qualification pose aussi question : est-ce une satire sociale, une chronique amoureuse tour à tour burlesque ou désespérante ? Emmanuelle Devos tient à signaler que le chaos ambiant n'est qu'une apparence trompeuse, parce que cette œuvre porte en soi une ligne directive excessivement forte : « Cette pièce est incroyable parce qu'elle a une force de vie inouïe […] c'est sa première pièce et il y a quelque chose à la fois d'un peu foutraque, et en même temps la ligne de cette pièce est très très forte ».[59]

Si l'instabilité tonale perdure jusqu'au dénouement, elle est là pour cacher le tragique sous-jacent, fil conducteur d'une réalité implacable qui à la fin explose ; la mécanique dramatique est invisible mais elle avance inéluctablement. La fidélité de la mise en scène met en valeur ce texte en préservant son rôle structurant ; est-ce « une forme de complaisance à l'égard d'un public lassé d'être trop " bousculé" » s'interroge Sophie Klimis pour tenter de répondre à la question « y a-t-il un retour de la narration au théâtre ? ».[60] Reprendre ainsi une dramaturgie du XIX^e^ siècle, serait-ce tenter de redonner – comme peut le faire l'écriture contemporaine – « de la cohérence et du sens à l'incohérence à un monde globalisé de plus en plus affolé et asensé ? ». Le théâtre aurait-il désormais « une fonction consolatrice » ayant « en parallèle abandonné le projet, jugé illusoire, de transformer le monde » ?[61] L'attachement du collectif au texte de Tchekhov n'est, au demeurant, pas

59 « *Platonov* d'Anton Tchekhov, Collectif Les Possédés, création collective dirigée par Rodolphe Dana. Entretiens », site *TheaTRe-VIDeo.neT*, https://www.theatre-video.net/video/Platonov-5976, 15/05/2014.

60 Sophie Klimis, « Le drame de la narration, une intervention philosophique ? », in Arielle Meyer Macleod et Michèle Pralong (dir.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, Mêtis Presses, coll. « Voltige », 2012, p. 59.

61 *Ibid.*

exclusif d'une façon plus moderne de le porter sur scène ; parce qu'il souhaite préserver la richesse créative de chacun de ses membres, le collectif fait fi de l'harmonie dans la direction d'acteur.

La sensibilité individuelle au cœur du jeu

Cette conception artistique est génératrice d'une forte hétérogénéité du jeu et d'une grande disparité dans l'approche que chaque acteur fait de son personnage ; la scénographie, intemporelle, laisse aux acteurs le choix de leur costume, ce qui, pour Emmanuelle Devos, est une grande responsabilité « parce qu'il faut trouver des idées pour son personnage, et qu'elles se marient aussi avec celles des autres ».[62] Très modestement, la comédienne dit s'en remettre à ce qui est écrit pour trouver la justesse dans le jeu :

> Je crois que c'est lié aux grands auteurs. En faisant *Angelo tyran de Padoue* de Victor Hugo, j'ai compris qu'on ne pouvait jouer autrement que comme c'était écrit.[…] Si vous respectez les mots et la ponctuation, c'est presque facile à jouer. Ça demande juste de la santé et de la technique.[63]

Illustration 26 : Le salut final réunit des comédiens dont le jeu a été, au contraire, construit sur la différence et l'opposition. © Jean-Louis Fernandez.

Elle campe une figure d'Anna Petrovna en veuve joyeuse, criblée de dettes, en tension avec l'expression radicale de l'hystérie incarnée par Émilie Lafarge dans le rôle de l'étudiante victime des railleries et de l'entreprise de séduction de Platonov. Ce dernier, interprété par Rodolphe Dana, perd progressivement son charisme, en même temps qu'il est envahi par le doute, s'adonne au

62 Emmanuelle Devos citée par Hélène Chevrier, art. cit.
63 *Ibid.*

chantage affectif et s'enfonce dans la déchéance. David Clavel dans le rôle de Triletski, pour sa part, convient d'un jeu davantage en adéquation avec la sensibilité tchekhovienne, alors que Katja Hunsinger est une insolite Sofia.

Par ailleurs, certains acteurs n'ont pas peur du tempérament excessif de leur personnage et prennent le parti de le jouer à l'extrême, comme Françoise Gazio, qui fait de Guérassima Kouzmitchaïa Pétrine – une propriétaire au caractère paradoxal, éprouvant à la fois un sentiment d'humiliation de classe et de sexe, et aussi un profond mépris pour les autres – une femme agressive et revancharde. De même, Christophe Paou incarne le burlesque d'une manière hallucinée, et Yves Arnault interprète la vulgarité d'un père imbu de son argent, face à Antoine Kahan, fils prodigue.

Le besoin incompressible de vivre, inhérent au théâtre de Tchekhov, est présent aussi dans *Platonov*, une pièce fleuve à la fois comique, tragique, sentimentale et brutale, et Les Possédés donnent, dans leur création, du relief au chaos, et teintent le désespoir de l'humour nécessaire à la pudeur. Le dynamisme et l'énergie qui émanent de leur jeu très corporel édulcorent la mélancolie sous-jacente ; malgré cette sensation de fatalité ultime qui règne dans l'atmosphère de la Russie ébranlée, l'œuvre conserve toutes les caractéristiques du genre tragi-comique. La légèreté masque la vacuité et l'immobilisme de ces vies, et autorise à passer subrepticement du rire sarcastique aux larmes amères.

Illustration 27 : L'hétérogénéité du jeu est associée à la disparité des objets sur le plateau ; le tout ajoute de la complexité dans l'appréhension du sens de la pièce. © Jean-Louis Fernandez.

Les bouleversements de l'âme, suggérés dans un délicat rapport avec la parole, entravent l'action dans l'œuvre de Tchekhov et empêchent les personnages à s'emparer de leur destin. Or pour Céline, la capacité à changer le monde ne relève pas de l'individu ; soumis aux vicissitudes de l'Histoire et des histoires interpersonnelles, Bardamu est contraint de boire la coupe jusqu'à la lie. Selon Rodolphe Dana, la mise en scène de *Voyage au bout de la nuit* répond à « une nécessité intérieure », à ce que le collectif recherche, « une histoire, une écriture singulière, une humanité. Du grotesque, du sublime. De la mesure, de la démesure. De la simplicité et de la générosité ».[64] Il est seul sur scène dans un décor épuré.

Voyage au bout de la nuit

> J'avais 20 ans, je crois, lorsque j'ai lu pour la première fois *Le voyage*... Un choc, une révélation esthétique. On avait le droit d'écrire en faisant des fautes d'accord grammaticales et de conjugaison. On renversait une table recouverte de livres poussiéreux. On faisait place nette. On dynamitait l'histoire de la littérature. On inventait un style. Le style de ce terrible début de 20ème siècle.[65]

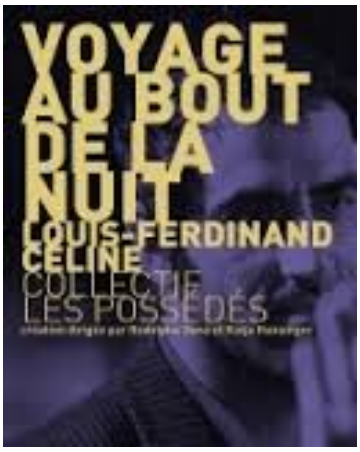


Illustration 28 : Affiche du spectacle. © Les Possédés.

Une œuvre essentielle au collectif

« Moi j'avais jamais rien dit » sont les premiers mots de l'antihéros de *Voyage au bout de la nuit,* dont la parole finit par s'imposer. C'est une prose à la fois épique et burlesque, où se

64 Julie Cadilhac, « Rodolphe Danan incarne Ferdinand Bardamu », site *BSC news,* https://bscnews.fr/201404103699/Cote-planches/rodolphe-dana.html, 10/04/2014.
65 *Ibid.*

mélangent l'argot et la poésie, tout au long du voyage picaresque de Bardamu. La trame étant connue, l'intérêt du spectateur, outre la façon de raviver le souvenir de ce roman, se porte sur la manière dont Rodolphe Dana et Katja Hunsinger décident de s'emparer de l'œuvre : quelles coupes choisissent-ils d'opérer ? Quelle sera leur lecture ? L'adaptation à la scène conserve les principaux chapitres de ce récit initiatique, tels que les passages de la Grande Guerre, l'Afrique, ou encore le voyage en Amérique avant le retour en France et à l'anonymat.

Illustration 29 : L'expression de la solitude et du repli sur soi sont soulignés par la presque absence de décor et un éclairage qui isole le personnage dans l'obscurité du plateau.
© Jean-Louis Fernandez.

Ils occultent les transitions compliquées pour aller au cœur du sujet, et ainsi créer des situations cinématographiques vécues par Bardamu et incarnées par Rodolphe ; ils tronquent ostensiblement le retour à Paris, et font verser le récit dans une forme de conte philosophique, en insistant sur la fuite perpétuelle du personnage et sa quête sans objet.

Un conte philosophique ?

Ce choix d'adaptation du texte met en valeur, comme dans *Candide ou l'Optimisme*[66] de Voltaire, des points de vue sur la guerre, sur les mœurs, et, d'une certaine manière, prône un retour chez soi pour cultiver son jardin, même si, là aussi, le monde est désenchanté et tout se vaut :

> Je vais plonger avec Ferdinand Bardamu, figure tragi-comique, dans ce début de XX^{e} siècle. Avec lui je parcourrai les horreurs de la guerre de 14, cette absurde et immonde boucherie, inventée par « la sale âme

66 *Candide ou l'optimisme*, conte philosophique de Voltaire paru à Genève en 1759.

> héroïque des hommes », et qui inscrira en lui – et à jamais – une méfiance féroce, une haine tenace vis à vis de l'humanité, et plus particulièrement des hommes, et la naissance d'un puissant pessimisme.[67]

La notion de voyage recouvre deux sens selon Franck Macé, l'un concret, qui définit le déplacement physique, l'autre, métaphorique, désignant une traversée qui repose sur l'imaginaire. A ceux-ci, il en ajoute un troisième :

> […] celui également métaphorique d'exploration du roman en tant que genre, le bout de la nuit étant alors la nuit littéraire, et la finalité du roman, celle de sonner le glas des normes qui régissaient alors ce dernier. Par conséquent, de par l'emploi polysémique que l'auteur en fait, le voyage irradie l'œuvre de Céline et se pose en tant que pierre angulaire de cette expérience littéraire.[68]

Si le voyage se décline en différentes expériences répondant à des objectifs variés, l'auteur de ce mémoire insiste sur le fait que toutes tendent à échouer, et que ce procédé nihiliste se répète tout au long du récit :

> Lentement tout se dégrade, le climat cauchemardesque transforme l'Afrique en terre de désolation, l'Amérique est dure et froide. […] Céline installe durablement l'idée que l'ailleurs est un leurre et pulvérise l'espoir de l'existence d'un lieu-refuge, d'un sanctuaire.[69]

La misère uniformise le monde, « [l]a lumière du ciel à Rancy, c'est la même qu'à Détroit, du jus de fumée qui trempe la plaine depuis Levallois ».[70] En outre, Céline rompt avec tout un pan de la littérature du voyage qui faisait la part à l'exotisme, comme les écrits de Chateaubriand et de Pierre Loti. Tout peut se lire, en effet, par le prisme de la guerre et de ses traumatismes. Ce point de vue est ainsi présenté par Dana :

> Nous voguerons avec lui vers les colonies, vers d'autres voyages, vers d'autres absurdités humaines. Des descriptions éblouissantes des cieux et paysages africains, aux accents rimbaldiens : « Des assassinats de soleil ! ». La corruption des colons, la traite des noirs... toujours revenir à la logique implacable des hommes qui sépare l'humanité en deux catégories : les exploitants et les exploités.[71]

L'adaptation du roman à la scène implique des renoncements ; le passage rapide d'un continent à l'autre ne donne guère le temps au personnage de se transformer intérieurement comme on le perçoit dans le roman. Ainsi, la tonalité picaresque, présente dans l'œuvre de Céline et prise en compte dans le spectacle, fait que la maturité grandissante de Bardamu échappe à l'acteur qui ne peut nuancer son personnage.

Mais peut-on dire de ce Bardamu qu'il est, malgré tout, moins diabolique ? La force de l'interprétation suffit-elle à suggérer la désillusion ?

---

67 Dossier de présentation *Voyage au bout de la nuit*, site Scène Nationale de Châteauvallon, http://www.chateauvallon.com/IMG/pdf/43._voyage_au_bout_de_la_nuit.pdf, 2013.

68 Franck Macé, « La métaphore du voyage, quête et subversion de la quête chez Louis-Ferdinand Céline », Université Paris Sorbonne, Master 1, site *Mémoire online*, http://www.memoireonline.com/11/10/4078/La-metaphore-du-voyage-qute-et-subversion-de-la-qute-chez-Louis-Ferdinand-Celine-.html, 2008.

69 *Ibid.*

70 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972.

71 Dossier de présentation *Voyage au bout de la nuit*, site Scène Nationale de Châteauvallon, *op. cit.*

Un jeu *a minima* comme faire valoir du langage célinien

A l'entrée des spectateurs, l'acteur est déjà sur scène, enfermé dans une solitude intenable, la barbe noire de plusieurs jours, une veste en cuir de baroudeur et le reste de ses vêtements dans la tonalité neutre du marron. Seules quelques tables de réfectoire, à la froideur métallique, de tailles et de hauteurs différentes, émergent de l'obscurité et créent dans la nudité du plateau une scénographie hostile. Traînées à bout de bras d'un bout à l'autre de l'espace scénique, empilées les unes sur les autres ou au contraire dispersées, elles donnent du relief à la pièce : elles représentent une embarcation lorsqu'il faut traverser un fleuve, ou bien redressées, elles se transforment en buildings quand on observe la ville de New York.

L'effort physique déployé par Dana pour déplacer ce mobilier, alors qu'il assume seul le jeu sur scène, contribue à donner un sentiment de pénibilité à ces voyages à travers le monde. Au cours de ce périple, il voit tout se dégrader lentement sous la chaleur excessive : « Les enfants, sorte pénible de gros asticots européens, se dissolvaient de leur côté par la chaleur, en diarrhée permanente », sont les paroles de Bardamu qui, tout naturellement, amènent l'acteur à se déshabiller. Une vision inhumaine d'une Amérique inhospitalière le pousse à se vêtir de nouveau. La sobriété du jeu de l'acteur, qui se tient toujours en retrait par rapport au texte quand il incarne Bardamu, fait place à une énergie plus grande au moment où il devient tour à tour l'un des personnages secondaires, qu'ils soient femmes ou hommes, Molly, Robinson ou le petit colon blanc accablé de fatigue. Il jongle ainsi entre récit à la troisième personne et passages dialogués et met en valeur l'humour, seule échappatoire à la bêtise :

Illustration 30 : Le jeu de l'acteur est centré autour des tables et de leur manipulation.
© Jean-Louis Fernandez.

> Courage, Ferdinand, que je me répétais à moi-même, pour me soutenir, tu finiras sûrement par le trouver, le truc qui leur fait si peur à eux tous, à tous ces salauds-là autant qu'ils sont et qui doit être au bout de la nuit. C'est pour ça qu'ils n'y vont pas, eux, au bout de la nuit ![72]

Pour Rodolphe Dana, cet humour est davantage perceptible en jouant le texte plutôt qu'en le lisant : « C'est jouissif, gourmand, généreux, baroque... »

> À la fin de sa vie, quand on demandait à Céline ce qu'il retenait des hommes, il répondait : « Mon Dieu, qu'ils étaient lourds ! Mais lourds ! ». Je tâcherai de ne jamais oublier cette phrase et de viser juste, le plus léger possible, pour pouvoir jouer avec les fantômes. Et de toujours trouver en moi suffisamment de musique pour faire danser la vie ![73]

L'absence d'un travail sur l'éclairage, prévu dans la scénographie initiale, comme celle d'une bande son qui aurait comporté les bruits de la guerre, de la ville et de la forêt africaine, recentre l'attention du spectateur sur la parole. Dana joue, sur le plateau, l'intériorité d'un homme privé irrémédiablement de l'humanité des autres et de Dieu, abandonné au beau milieu du monde dévasté du XX^{e} siècle.

Comme pour *Voyage au bout de la nuit*, cet artiste a joué seul plusieurs personnages dans le spectacle *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier. Pour Sabine Quiriconi :

> c'est sa performance de virtuose qui retient l'attention et réduit finalement son travail moins à une prise de position critique qu'à une monstration de l'empathie du comédien avec le texte, tous personnages confondus, c'est-à-dire avec la voix unique qui produit la narration.[74]

La performance actoriale est aussi mise en valeur par le choix d'une mise en scène *a minima*, la frontalité se trouvant privilégiée et servant « un théâtre de conteur qui donne à entendre avant tout une écriture ».[75]

C'est une forme théâtrale qui sert la fable et l'identification, conception surprenante aujourd'hui mais « qui connaît un regain d'intérêt ».[76] En effet, le public fait un accueil favorable à cette théâtralité qu'il considère au demeurant comme obsolète ; elle va totalement à l'encontre des esthétiques privilégiées par les autres collectifs d'acteurs du corpus, et au fil des années s'éloigne des conceptions de tg STAN dont Les Possédés revendiquent encore aujourd'hui l'héritage. Y aurait-il scission de point de vue entre le collectif et Rodolphe Dana ?

Au monologue intérieur de Bardamu personnage de Céline, succède dans cette étude celui de Marcel Proust, dans le respect de la chronologie créative des Possédés.

72 Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*
73 Dossier de présentation *Voyage au bout de la nuit*, site Scène Nationale de Châteauvallon, *op. cit.*
74 Sabine Quiriconi, « L'effet tg STAN. États de la scène actuelle : 2009-2011 », in *Théâtre public* n°203, 2012, p. 29.
75 *Ibid.*
76 *Ibid.*

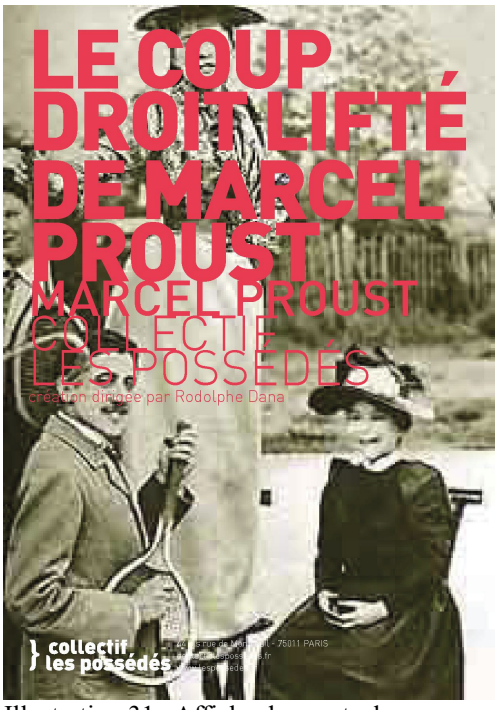


Illustration 31 : Affiche du spectacle.
© Les Possédés.

« Le coup droit lifté » fait référence à une technique tennistique : simultanément au coup droit effectué bras ouvert, du côté de la main qui tient la raquette, le joueur imprime un lift à la balle afin que sa rotation suive le sens de sa trajectoire bombée qui prend de la vitesse au moment du rebond. Est-ce une vision métaphorique de la phrase proustienne que suggèrent ainsi Rodolphe Dana et Les Possédés ?

L'immersion dans la phrase proustienne

Il s'agit avant tout, pour Les Possédés de faire ressortir la puissance évocationnelle de cette écriture comme le souligne Rodolphe Dana :

> Lorsqu'on lit Proust, on est emporté par la fluidité, mais lorsqu'on le joue, on s'aperçoit de l'effort physique, de l'énergie que sa phrase demande qui est aussi l'effort fourni pour fixer le temps, pour arracher la sensation à l'oubli.[77]

77 *Le coup droit lifté de Marcel Proust*, site France Inter, https://www.franceinter.fr/theatre/le-coup-droit-lifte-de-marcel-proust, 12/01/2016.

En effet, l'articulation et l'ordonnancement de la phrase chez Proust tendent à vouloir encore et toujours préciser le sens des choses, leurs apparences et les émotions qu'elles suggèrent. L'œuvre *A la recherche du temps perdu* peut être considérée comme une trajectoire faite de rebonds, reprises et corrections, qui amène le parallèle avec le tennis, à travers l'ensemble de ses thèmes tout comme à l'intérieur de sa phrase romanesque. Dans l'incapacité de condenser cette œuvre, ni d'en explorer la richesse thématique – amour, imaginaire, fuite du temps, arts –, le collectif s'est intéressé à l'expérience de la mémoire omniprésente dans l'œuvre. En choisissant d'adapter quelques passages de *Du côté de chez Swann*,[78] premier volet de *A la recherche du temps perdu*, Rodolphe Dana fait coïncider le premier mouvement d'une œuvre monumentale avec l'idée d'un commencement dans la mise en scène. L'un comme l'autre font appel à l'expérience de la mémoire, celle du narrateur qui se rappelle son enfance, ainsi que celle du spectateur/lecteur pour qui la réminiscence de l'œuvre proustienne est déclenchée par la prononciation de la phrase d'ouverture : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure ».

Par ce fait, ainsi que par des passages choisis et théâtralisés, le collectif fait vivre au spectateur une expérience mémorielle : l'incipit, le baiser maternel, le souvenir des madeleines trempées dans le thé de la tante à Combray, la vue de l'église de Martinville. La mise en scène est volontairement texto-centrée : dans la sobriété d'un plateau nu qui, progressivement, est plongé dans un noir total, les extraits parviennent au spectateur uniquement par le canal de l'oralité.

La théâtralisation de l'univers sensible de Proust

L'obscurité convient à une préparation physique, intellectuelle et psychique du public pour recevoir ce texte et pour en savourer la beauté, comme le fait de goûter le vin à l'aveugle. La mise en scène proposée de l'œuvre proustienne met en valeur les sensations, manière d'excéder l'espace scénique traditionnellement dédié au théâtre. Ce rêve synesthésique est atteint sans l'intervention de machines, de logiciels et d'interfaces numériques. Pour Marcel Freydefont, « la question de la place de la sensation dans le domaine de l'art est posée depuis toujours »[79] :

> Un grand nombre des réalisations engagées sous la thématique que nous définissons comme théâtre immersif engage avec évidence un mode de création et de réception fondé non plus exclusivement sur le signe – et l'importance qu'on lui accorde – mais sur la sensation, sur l'intuition, et sur ce qui prend forme au cours de ce processus ; l'expérience l'emporte sur l'interprétation.[80]

78 Marcel Proust écrit *A la recherche du temps perdu* entre 1906 et 1922. *Du côté de chez Swan* est le premier des sept tomes.
79 Marcel Freydefont, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010), Déborder les frontières », dossier n°3 : « *Utopies de la scène, scènes de l'utopie* », site *Agôn*, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1559, 2010.
80 *Ibid.*

L'enjeu d'un tel travail n'est plus communicationnel mais relationnel ; ainsi, un long monologue témoigne des derniers instants de Marcel Proust, rapportés par Céleste Albaret, sa gouvernante, après qu'il eût mis le mot fin à son œuvre. C'est un lent jaillissement qui revêt une dimension fantomatique dans la façon d'extirper le texte de la nuit de la mémoire pour le faire accéder à la pleine lumière. Ce parti pris prépare mentalement le spectateur à recevoir le récit comme le testament d'une période révolue qui ne devra sa survie qu'à un effort de mémorisation. Il s'agit bien ici de « créer les conditions d'un partage mutuel d'un univers », comme le théorise Nicolas Bourriaud, l'art étant pour lui « un état de rencontre ».[81]

Comme on peut le constater dans la suite du spectacle, l'esthétique s'intéresse uniquement à la réception et ne se confond pas avec la notion d'interactivité. Après l'annonce du décès de l'auteur par Céleste, la lumière se diffuse sur la scène, comme l'aube d'un nouveau jour, celui du retour à l'enfance. L'effet de ce *flash-back* cinématographique participe au sentiment de renaissance donné par la voix qui s'incarne progressivement en trois comédiens sortant de la pénombre pour dire le texte à tour de rôle. Le jeu minimaliste essentiellement frontal et le rapport à l'espace très épuré, renvoient à une forme de théâtre élémentaire, antique : seuls, le son et l'intensité de l'éclairage, tiennent le spectateur en suspens pendant une heure quinze, Katja Hunsinger, Antoine Kahan et Marie-Hélène Roig incarnant, tour à tour, Proust et ses intimes.

Mettre en scène une succession d'acmés littéraires, tout en échappant à une simple lecture du texte, est le pari relevé par les trois acteurs. La dramaturgie est construite sur la différence de tessiture de leur voix : la rupture provient d'abord du choix de deux femmes et d'un homme, ce qui suppose des timbres différents. A ceci s'ajoute le particularisme tonal d'Antoine Kahan, dont il joue pour interpréter la voix grinçante de la gouvernante, puis le maniéré Monsieur Legrandin. Si Katja Hunsinger et Marie-Hélène Roig optent pour une économie émotionnelle, l'acteur abuse des disparités liées aux accents différents des personnages qu'il incarne. Sa gestuelle précise et son rythme vocal accompagnent les méandres stylistiques des phrases longues et fluides de l'écrivain. Sans forcer aucun parti pris, mais grâce à la clarté de la diction, la sûreté du souffle et la scansion de la respiration, le collectif met en valeur cette prose poétique, et en pointe l'humour et l'ironie, en toute simplicité avec sobriété.

81 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, coll. « Domaine Critique, théorie et documents », Hors-série 1998, p. 9.

Illustration 32 : Une totale absence de décor et une prédilection pour le noir et blanc dans l'éclairage comme dans les costumes créent une esthétique de la photo. © Jean-Louis Fernandez.

Le corps est en retrait, dans des tenues vestimentaires à la fois atemporelles, classiques et élégantes : Antoine Kahan est en chemise et gilet blanc ; les comédiennes associent talons hauts et pantalons noirs à un petit col Claudine blanc pour Katja Hunsinger et à un chemisier de soie claire pour Marie-Hélène Roig. Seul le dire fait naître l'émotion, et l'apaisement viendra en même temps que l'obscurité qui envahira de nouveau le plateau, effaçant ainsi les trois narrateurs. Le plateau devient un lieu « pour dire » et le texte un matériau « dont l'incarnation (la mise en corps) est dans un premier temps une mise en voix, en rythme ».[82] Si l'acteur a en charge de porter la parole poétique, c'est dans une distance, non pas celle « brechtienne du monstrateur, mais celle de l'exécutant, de l'interprète ».[83] Il se met au service du texte sans prétendre à l'interpréter.

Les adaptations des romans de Proust et de Céline sont présentées au théâtre de La Bastille comme un diptyque, une audace assumée par Les Possédés, ces deux auteurs n'ayant rien en commun. Cependant, chacun à sa manière a révolutionné l'art romanesque, comme l'analyse Rodolphe Dana :

> Le lien est celui du style, même s'ils sont radicalement différents. Ce sont des inventeurs et leurs styles ont bouleversé la littérature du vingtième siècle. Céline a fait entrer l'oralité dans l'écriture et Proust, ses phrases longues et larges comme des rivières charriant la vie et veillant à ne rien oublier sur les berges.[84]

82 *Ibid.*, p. 10.
83 *Ibid.*
84 Note d'intention *Le Coup droit lifté de Marcel Proust*, site du Théâtre de Lorient, http://theatredelorient.fr/spectacle/le-coup-droit-lifte-de-marcel-proust/#presentation, 2016.

Selon le metteur en scène, l'auteur de *A la recherche du temps perdu* tente d'ouvrir des horizons en explorant des thèmes universels et atemporels, convaincu que l'art seul donne naissance à des œuvres épargnées par le temps. Rodolphe Dana place la quête de Céline ailleurs, parce qu'elle est autre, née du traumatisme de la Guerre de 1914 ; l'horreur dont l'auteur a été le témoin et les situations aberrantes qu'il a vécues lui imposent de dynamiter la littérature en s'y confrontant.

Conclusion

Identifiés originellement par un jeu flottant au-dedans et au-dehors du personnage, à la manière des tg STAN, Les Possédés sont, depuis *Tout mon amour*, à la recherche d'un geste actorial, puisant moins dans les ressorts de l'improvisation, cherchant le naturel et la sincérité ailleurs que dans l'accident et l'hésitation. Ainsi, dans leur mise en scène de *Platonov*, ils gardent leur ancrage fort dans l'ici et maintenant de la représentation, mais estompent le rapport direct et complice avec la salle. Leur attention se porte sur les aspects plus secondaires de la pièce, comme le comique, notamment en proposant un amusant défilé de costumes animaliers et de tenues de chasse, et ils n'hésitent pas à remettre en question l'harmonie dans la direction des acteurs.

Anton Tchekhov (*Oncle Vania* créé en 2004 et *Platonov* en 2015), Jean-Luc Lagarce (*Le Pays lointain* créé en 2006 et *Derniers remords avant l'oubli* en 2007), Laurent Mauvignier (*Loin d'eux* créé en 2002 et *Tout mon amour* en 2012), Louis Ferdinand Céline (*Voyage au bout de la nuit* créé en 2014) et Marcel Proust (*Le coup droit lifté de Marcel Proust* créé en 2016) sont les auteurs privilégiés par Rodolphe Dana pour le théâtre qu'il met en scène avec le collectif Les Possédés. D'après ses dires, son choix est guidé d'abord par la qualité de l'écriture. Ainsi, l'adaptation des romans *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier et *Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Céline sont des spectacles à la frontière entre théâtre et littérature, laissant avant tout la part belle au texte. Le respect de celui-ci atteint son paroxysme dans la mise en scène de morceaux choisis de l'œuvre de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu.* En effet, on ne retient que la qualité des voix des trois comédiens tant leur jeu minimaliste s'efface au profit du phrasé proustien. En toute humilité, Katja Hunsinger, Marie-Hélène Roig et Antoine Kahan se désincarnent et s'oublient en tant qu'acteurs et personnages en reproduisant le monologue intérieur d'un lecteur. Le spectateur s'identifiant à ces voix est alors convié à sa propre relecture de l'œuvre.

Cette théâtralité de l'écrit nécessite une sobriété du plateau et privilégie uniquement la lumière et ses variations ; absente au début du spectacle *Le coup droit lifté de Marcel Proust*, elle

dirige ensuite le regard du spectateur vers la source de la parole, c'est-à-dire précisément l'acteur qui se fait entendre. De la même manière, un subtil jeu d'éclairage crée des espaces symboliques, suggérant la maison familiale de Luc, le personnage du roman *Loin d'eux*. Pour Christian Biet et Christophe Triau, « le discours de nombre de praticiens, dans les années 1990-2000 redonne la place centrale aux auteurs, aux poètes »[85] ; et paradoxalement, le texte est revalorisé dans sa dimension littéraire :

> il s'agit avant tout de faire entendre le texte, sans prétendre l'illustrer ni construire à partir de lui un point de vue herméneutique privilégié, mais dans sa singularité formelle et dans la multiplicité de ses significations. La scène *a minima*, se trouve ainsi désignée comme lieu primordial d'une *profération.*[86]

Ils constatent aussi que ce retrait du metteur en scène et du jeu d'acteurs expose « le texte en tant que texte », ce qui a pour effet d'exhiber « l'oralité » : « une telle conception explique en particulier le recours fréquent dans beaucoup de pratiques à l'adresse "face-public" et à la frontalité du jeu ».[87] Quand l'artiste n'est plus dans l'« exhibition d'une maîtrise ni d'une virtuosité d'acteur », il prend « le risque d'une exposition ».[88] Cette forme d'incarnation implique de toute évidence le registre de l'intime, surtout quand il s'agit de rendre sensible de l'« humanité ». C'est alors « une fiction qui se nourrit du présent et de la mise à nu de l'acteur ».[89] Le texte devient la seule raison d'être du théâtre et participe à l'exclusion des acteurs du plateau. Gérard Mayen l'a constaté dans la constitution du spectacle *El Triunfo de la Libertad*[90] : « Seule la lecture de prompteurs est offerte aux spectateurs d'*El Triunfo de la Libertad,* pour immersion dans une expérience qui reste pourtant indubitablement théâtrale ».[91] Cette œuvre centre tout sur le texte, jusqu'à effacer l'acteur donnant à l'imaginaire des spectateurs la liberté totale de la représentation. Les trois artistes signent ici un manifeste à la fois poétique et revendicateur contre l'excès d'images et d'actions. Ils s'inscrivent dans l'esthétique duchampienne, en attestant que l'art n'a pas pour but d'offrir divertissement et beauté, mais doit aussi conduire à penser, à interroger et à imaginer.

Cependant ces formes théâtrales s'apparentent davantage à l'idée qu'a le spectateur du texte lu, plutôt que du texte joué : le geste, le phrasé et les mots sont mis en bouche par des professionnels du verbe et de l'expression. Dominique Blanc s'adonne aussi à cet exercice, imprégnant de sa présence le texte que Marguerite Duras écrit en avril 1945 dans son *Journal de l'absence*, celle de son mari Robert Antelme, déporté dans un camp allemand. La mise en scène par

85 Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, p. 794.
86 *Ibid.*
87 *Ibid.*, p. 797.
88 *Ibid.*, p. 805.
89 *Ibid.*, p. 806.
90 *El Triunfo de la Libertad*, La Ribot, Juan Dominguez et Juan Loriente, 2014.
91 Gérard Mayen, « Enfin un théâtre sans acteurs », site *Mouvement.net*, http://www.mouvement.net/critiques/critiques/enfin-un-theatre-sans-acteurs, 17/12/2014.

Patrice Chéreau de ce témoignage lu, se résume à conseiller une comédienne expérimentée et, pour cette dernière :

> La lecture est un exercice qui s'apparente au travail de la terre. On laboure le verbe, on le retourne, on le malaxe, on le mord. C'est très physique. Il y a quelque chose de sauvage dans le fait d'apprivoiser un texte pour que l'autre le comprenne au mieux et le découvre dans son excellence. En fait, lire, c'est un travail de passeurs. Nous sommes des instrumentistes, non des solistes… C'est très concret et physique : il faut être attentif à la respiration du texte, au tempo, à son ampleur.[92]

La littérature orale n'est certes pas un exercice nouveau, mais elle renaît en France grâce en particulier à des acteurs comme Fabrice Luchini qui institue, depuis 1986, des « one-man-show littéraires », et déclare son appétence pour cette forme particulière du théâtre, née d'une commande de Jean-Louis Barrault qui lui avait proposé de lire *Voyage au bout de la nuit* en public. Suivant les recommandations de Louis Jouvet, selon qui il n'y a « pas de texte assis », il analyse ainsi cette expérience : « J'ai voulu tenter autre chose. Je me suis levé et j'ai quitté le texte pour l'apprendre par cœur, l'intégrer à mon corps ».[93] Sonia Pavlik définit la lecture comme un exercice difficile qui, à la fois demande du temps et de l'énergie, mais aussi de la recherche et un travail de compréhension équivalent à celui que l'on fournit pour se préparer à jouer un texte :

> Et lire est un acte périlleux. Le vertige qu'il entraîne est différent de celui qu'on éprouve en jouant. En lecture, […] il est rare qu'un décor nous accompagne et nous plonge dans le monde fictionnel de la scène. On est le plus généralement en lien direct, immédiat, avec le public, dépouillé du moindre artifice. On est obligé d'être dans l'instant du texte, […] qu'on ne maîtrise pas encore totalement. On se sent, avec évidence, un simple vecteur, passeur entre l'auteur, son texte et le public.[94]

Si elle défend la lecture parce qu'elle « rend le savoir gai », et qu'elle est un moment de partage privilégié avec le public lui permettant de découvrir des textes, elle lui reconnaît « un aspect monstrueux » :

> Elle est une forme hybride entre le travail préparatoire de répétition que l'on cache d'habitude au public, et le spectacle dans sa forme achevée, ou du moins représentée. Cette forme, peu répétée, peu fixée, donne parfois au comédien le sentiment de ne pas maîtriser entièrement ce qu'il présente au public.[95]

Même si elle contribue à mieux faire connaître le travail des acteurs, la lecture, selon Sonia Pavlik, entre « dans la logique de l'ère du zapping : profusion de textes à parcourir, de comédiens à découvrir, de spectacles à voir ». Elle est aussi « pratique » car souvent de format court, et propose une culture à moindre coût.

92 Nicole Clodi, entretien, « Dominique Blanc : "Lire, c'est comme travailler la terre" », site *La Dépêche*, http://www.ladepeche.fr/article/2014/06/26/1907688-dominique-blanc-lire-c-est-comme-travailler-la-terre.html, 26/06/2014.

93 Laurent Malka, « Le boom des acteurs-lecteurs », site journal *Le Figaro*, http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/03/05/03003-20110305ARTFIG00003-le-boom-des-acteurs-lecteurs.php, 05/03/2011.

94 Sonia Pavlik, « La lecture face à l'acteur, une forme monstre ? », in *Enquêtes, des lectures pourquoi faire ? Un espace à inventer*, site *Agôn*, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1872, 25/10/2011.

95 *Ibid.*

Cependant Sonia Pavlik met en garde contre un effet pervers de cet exercice au détriment du théâtre :

> Il serait dangereux qu'à trop financer et encourager les lectures, on en vienne à perdre de vue ce qui constitue leur aboutissement. Lire ne remplace pas jouer, mettre en lecture ne remplace pas mettre en scène. La beauté des lectures ne doit pas se retourner contre le travail des artisans du théâtre.[96]

Les Possédés s'intéressent aux textes, qu'ils soient contemporains ou non, dramatiques ou non, qui convient « le spectateur à explorer les rivages sombres de la Psyché »,[97] selon Sabine Quiriconi. Ils s'inspirent de la peinture baroque pour la composition des scènes de groupe et pour le rôle primordial accordé aux jeux d'ombre et de lumière. L'ensemble suscite une forte puissance émotionnelle et marque un retour au naturalisme, une conception théâtrale partagée avec In Vitro. Cependant, ce dernier comme d'autres collectifs de ce corpus atteste la cohabitation du théâtre de texte avec des formes expérimentales nées de la création collective de plateau.

2 In Vitro

Illustration 33 : Les acteurs du collectif autour de la table, symbole de leur mode de travail et élément de décor essentiel. © Sabine Bouffelle.

Le partage d'une culture commune

Si Julie Deliquet initie les projets comme la mise en de scène de *Derniers remords avant l'oubli*, *La Noce* et, plus récemment, la décision de créer des spectacles totalement improvisés, elle partage avec le collectif In Vitro le rapport à la dramaturgie dans la recherche du sens à donner. La

96 *Ibid.*
97 Sabine Quiriconi, « L'effet tg STAN », art. cit., p. 29.

position de Vitez, « l'acteur n'est pas un intellectuel » est aujourd'hui obsolète car, dans leur grande majorité, les acteurs de la nouvelle génération du XXI[e] siècle, ont fait des études supérieures – souvent dans les domaines littéraires, philosophiques et en Arts du spectacle –, et il est donc désormais admis qu'ils ont la culture nécessaire pour concilier la *praxis* scénique et la réflexivité sur l'acte artistique. Julie Deliquet est en accord avec d'autres metteurs en scène contemporains, et plus spécifiquement Robert Lepage, pour penser que l'activité artistique requiert un nécessaire appétit de savoir :

> Une des qualités de l'acteur doit être son intelligence. Non seulement son érudition et sa culture, mais aussi sa soif de savoir. Il faut qu'il ait envie de savoir non seulement qui est le personnage, mais ce que vient raconter le personnage, et pourquoi il est le personnage. Il faut que l'acteur ait une soif de savoir.[98]

Culturellement solide, tant sur les aspects esthétiques que dans la connaissance des auteurs dramatiques et des pièces du répertoire ou contemporaines, la metteure en scène confie qu'elle a pu guider le collectif vers des lectures formatrices, et tout particulièrement vers les œuvres de Tchekhov, un auteur qu'elle admire, trait qu'elle partage avec tg STAN et Les Possédés. L'objectif affiché est que le groupe se familiarise avec une écriture choisissant de se centrer sur des personnages empêchés dans la communication et la décision, et qui, de ce fait, vivent dans un monologue perpétuel, au détriment de l'action. Comme elle l'a expliqué lors d'un échange avec le public,[99] elle admire cet auteur russe pour sa capacité à explorer de façon systématique les rapports familiaux, procédé remarquable dans *Les Trois sœurs* : il dissèque le fonctionnement de cette fratrie pour toucher du doigt l'indicible lien qui l'unit dans un même destin commun. Pour la metteure en scène, les angoisses, les sentiments d'impuissance comme le caractère désespéré du présent de ces personnages, peuvent trouver une résonance chez nos contemporains. Le personnage tchékhovien est dans la situation de devoir survivre, quand tout ce qui faisait le sens de sa vie a disparu ; il annonce le citoyen français d'après les Trente Glorieuses. On pense à l'immense espoir européen, aux institutions créées dans un élan de solidarité et de partage par le Conseil National de la Résistance, et au développement économique comme promesse d'un recul général de la pauvreté, à l'utopie de Mai 68 – des espoirs de construction d'un monde meilleur et pacifié, qui s'effritent au fil des crises financières et politiques. Il en résulte une mélancolie nourrie par la prise de conscience que le bonheur est impossible. Nulle espérance dans *Les Trois sœurs* comme dans *Derniers remords avant l'oubli* de Lagarce qui racontent un monde condamné par l'inertie de son contexte social. Le point commun des auteurs de ces deux pièces est d'avoir construit leurs œuvres sur la dramatisation

98 Josette Féral cite Robert Lepage, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Tome 2 *Le corps en scène*, Montréal, Éditeur Québec Amérique, 1998, p. 173.

99 Julie Deliquet, réponses aux questions du public à l'issue du spectacle *Catherine et Christian* donné au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, 11/10/2015.

de la vie, en lieu et place du traditionnel conflit entre les personnages. En cela, ils s'inscrivent dans le drame moderne qui n'est plus « le drame *de* la vie » mais « le drame *dans* la vie »[100] selon Jean-Pierre Sarrazac, sa spécificité étant de s'étendre jusqu'aux limites d'une vie complète, pour montrer comment le milieu, l'histoire et la société interagissent sur le personnage. C'est véritablement cet état d'esprit que prône Émile Zola quand il recommande *Le Naturalisme au théâtre* : faire en sorte que la convention « cède un peu chaque jour sous les coups de la vérité » :

> La véritable grandeur n'est pas dans un étalage de dissertations morales, mais dans l'action même de la vie. Rêver ce qui pourrait être devient un jeu enfantin, quand on peut peindre ce qui est ; et, je le dis encore, le réel ne saurait être ni vulgaire ni honteux, car c'est le réel qui a fait le monde. Derrière les rudesses de nos analyses, derrière nos peintures qui choquent et qui épouvantent aujourd'hui, on verra se lever la grande figure de l'Humanité, saignante et splendide, dans sa création incessante.[101]

C'est bien ainsi que Tchekhov considère les sentiments amoureux, la jalousie et les activités sociales ; pour lui, ce ne sont pas des ingrédients essentiels au drame, dans le sens où ils pourraient être moteurs d'une action, mais ils sont à prendre comme un matériau d'investigation pour tenter d'approcher une substance impalpable de l'ordre de la psyché, et cette quête passe par le personnage lui-même qui s'interroge par le truchement de sa propre parole. Celle-ci s'auto-analyse dans la redite et le ressassement, deux formes expressives récurrentes chez Tchekhov, que l'on retrouve aussi chez Lagarce. S'enrichir d'une exploration de la matière humaine – émotions, douleurs et sentiments – est l'objet du travail de Julie Deliquet ; elle l'entreprend avec le collectif, au sein d'un huis-clos, un choix scénographique constant dans les quatre créations à son actif, pour éviter l'éparpillement et privilégier le recentrement sur la famille.

Elle admire aussi Dostoïevski qui, dans *Les Frères Karamazov* – une autre fratrie –, mène une bataille idéologique et existentielle à travers ses protagonistes, questionnant notre liberté de choix, notre conscience et notre spiritualité. A sa manière, la metteure en scène s'interroge sur les liens générationnels et la façon dont ils peuvent brider les aspirations des plus jeunes se demandant comment chacun peut s'autoriser à passer outre pour se projeter dans un parcours de vie plus individuel et authentique. S'imprégner de Tchekhov et de Dostoïevski avant d'amorcer le travail collectif de création artistique, c'est l'assurance de partager une sensibilité commune qui sera investie dans la démarche créative.

100 Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 2012, p. 83.

101 Emile Zola, *Le Naturalisme au théâtre : les théories et les exemples* (1881), chapitre : Les deux morales, site *Observatoire de la vie littéraire*, http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/zola_naturalisme/, 2014.

L'intime esthétisé

En outre, les acteurs d'In Vitro, pour la plupart, enrichissent leur expérience théâtrale de celle du cinéma et, de ce fait, s'interrogent de façon multidirectionnelle sur leur rapport à l'espace et au public ou à la caméra, s'essayant de surcroît à la pratique de l'intériorité et de l'extériorité. Et, comme les frontières entre ces deux arts sont de moins en moins étanches, ils mettent leurs expériences et la souplesse artistique qui en résulte à la disposition de la metteure en scène. En l'occurrence, celle-ci tend à privilégier une esthétique de l'intime qui interroge la relation intrafamiliale et essaie de faire émerger les affects les plus enfouis. Sa recommandation est de partir de l'intérieur de soi pour habiter ensuite le personnage. L'introspection n'est pas sans risque, comme le note Robert Lepage, elle convient à certains acteurs mais elle peut générer de la souffrance psychique chez d'autres.[102] Cette démarche met en lien la mémoire émotionnelle et sensorielle avec la compréhension profonde du texte à transmettre, un travail de création conscient où l'intelligence est au service de la sensibilité.

Le collectif doit répondre à cette injonction d'« être » qui passe par une quête consciente du « moi » de l'acteur, alors que le « faire », qui requiert une exploitation purement technique d'une esthétique, est minoré. La qualité de participation demandée aux acteurs est de l'ordre de l'intime, d'ordre personnel et émotif ; Julie Deliquet et In Vitro font un authentique travail d'introspection pour être vrai dans la théâtralité qu'ils proposent, car, pour la metteure en scène, « l'acteur est responsable et identitaire »[103] dans sa captation du vivant ; ainsi, « l'acteur et le personnage, le texte et l'improvisation cherchent à se ressembler, à se rassembler pour ne faire qu'un ».[104] L'acteur se meut dans le temps et le lieu de l'action symbolique, hors représentation de soi, hors image constituée du moi et du monde, dans ce registre intermédiaire où opère l'inconscient. Mais, paradoxalement, il est dans la volonté aiguisée d'être soi, d'être vrai, d'être réel, tout en réussissant à n'être plus soi en se faisant autre ; cela demande une maîtrise du jeu dans toutes ses dimensions et, simultanément, un abandon dans sa relation à son personnage.

A ce potentiel actorial acquis dans les écoles, les conservatoires et la *praxis* scénique, s'ajoute une formation nécessaire aux nouvelles technologies qui envahissent le plateau. Même si leurs commandes ne sont pas dévolues à l'acteur, celui-ci devra tenir compte des effets recherchés et s'y adapter, ce qui est primordial dans la conception collective d'un spectacle : « J'aime l'idée

102 Josette Féral cite Robert Lepage, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, *op. cit.*, p. 173.
103 Julie Deliquet, dossier de présentation *Des années 70 à nos jours…*, site du Théâtre de la Ville Paris, http://www.theatredelaville-paris.com/Publish/media/2815/IN_VITRO_dossier.pdf, 2014.
104 *Ibid.*

que les trois pièces puissent être en « autogestion » par tous les membres du collectif. Comédiens, costumier, assistant, accessoiriste sont tous acteurs et techniciens de cette aventure ».[105]

Cette déclaration conforte le lien avec tg STAN dont le souci premier est la reconnaissance de toutes les compétences sans hiérarchisation ; chaque professionnel répond aux besoins du spectacle sans qu'il y ait de la part de l'un ou l'autre une volonté de se mettre en avant.

La notion de théâtre pauvre

Ainsi, le collectif s'intéresse à la mise en lumière du spectacle, une partition qui s'écrit conjointement avec le concepteur d'éclairage pour répondre non seulement aux besoins d'éclairer le plateau, mais aussi à la création des atmosphères, des émotions, et pour orienter le regard du spectateur, tout en tenant compte du choix chromatique du travail scénographique. Pour *Derniers remords avant l'oubli*, les lumières de Richard Fischler recréent l'éclairage naturel d'une maison de campagne qui ne sublime pas les comédiens mais simplement les révèle, sans effets superflus, dans la modestie qui sied à une quête de l'intime ; c'est dans le même souci d'économie des moyens techniques, qu'il a été décidé de l'absence d'effets sonores et musicaux pour les quatre créations :

> Pour nous, l'essentiel est de s'approprier un espace le plus rapidement possible sans devoir dépendre de longs montages techniques dont notre travail peut tout à fait se passer. Aller à l'essentiel, glisser doucement de la salle de répétition réelle à l'espace théâtral.[106]

Aller à l'essentiel c'est privilégier avant tout la parole dans le *continuum* de la répétition afin de ne rien perdre de l'authenticité du jeu et de l'acteur. Dans un entretien accordé à Manuel Piolat Soleymat, Julie Deliquet déclare : « Nous avons mis du temps avant de mettre des mots sur notre identité : un théâtre pauvre, des acteurs, des textes et des séances d'improvisations ».[107] En considérant le théâtre comme une expérimentation pure – jusque dans le choix du nom du collectif – et en postulant la pauvreté du théâtre, la metteure en scène se crée une filiation avec Jerzy Grotowski. Le collectif est amené aussi à explorer pleinement ce que le jeu actorial met à sa disposition, son esprit n'étant pas encombré par des artifices de décor comme pour *Derniers remords avant l'oubli* :

> Un espace réel, celui d'une maison. J'enlève les meubles et ne laisse que les murs et quelques signes que Pierre vit toujours ici. Un lit, une porte, une tapisserie années 70 projetée sur un cyclo en fond de scène, un sol bâché.

105 Dossier de présentation *Nous sommes seuls maintenant*, site du Théâtre Dijon Bourgogne, http://www.tdb cdn.com/sites/default/files/upload/theatre-en-mai/TEM15/DS_Spectacles/13_-_nous_sommes_seuls.pdf, 2014.

106 *Ibid.*

107 Manuel Piolat Soleymat, « Julie Deliquet, des années 70 à nos jours », site journal *La Terrasse*, http://www.journal-laterrasse.fr/julie-deliquet-des-annees-70-a%CC%80-nos-jours/, 01/09/2014.

> L'acteur n'aura d'appui que la situation, les mots…[108]

Il n'est pas question ici d'accessoires mais de quelques objets du quotidien que l'on pourrait qualifier de pauvres dans le sens où ils sont dépourvus des traits qui pourraient les hisser à hauteur d'art. Comme chez Kantor, le collectif utilise les objets « arraché(s) à la réalité »[109] de la vie. Ces objets « vrais » sont aussi des objets « pauvres », en raison de leur appartenance à « la réalité du rang le plus bas »[110] ; nés du bricolage ou de la récupération, ils participent dans leur assemblage, avec plus ou moins de solidité et de bonheur, à l'élaboration d'un décor qui, par son imperfection, s'avoue nettement d'origine humaine. Ce constat rejoint celui fait par Jean-Luc Mattéoli :

> Objets, costumes et lumières affirment la scène comme un lieu de réalité. Le corps réel de l'acteur, le poids ou le bruit réels de l'objet, la source réelle de lumière, le tout dans la réalité d'un espace partagé de plain pied par les spectateurs : c'est une certaine « magie » de l'événement théâtral qui est de la sorte rejetée. […] La quotidienneté y domine en outre la gestuelle des acteurs, dans leur relation aux objets de ce théâtre soucieux de faire parler à la scène « son langage », comme le proposait Antonin Artaud dès 1933.[111]

Une porte décrochée en guise de table, un lit et des livres sont les seuls éléments. Le parti pris d'un décor minimaliste pour ce spectacle est reconduit dans *La Noce*, pièce de Brecht, avec la table comme dénominateur commun à toutes les créations, et dont la présence est expliquée en ces termes :

> La table, c'est comme une scène de théâtre mais en version miniature. […] En fait, la table est un élément tellement central pour nous que je n'imagine pas créer des pièces qui se passent ailleurs qu'autour d'un repas ! […] La table est tellement référente de vie que le théâtre s'efface peu à peu. J'aime que les gens aient l'impression qu'ils sont à table avec les personnages.[112]

Aussi, les invités de la noce sont déjà attablés, fumant, parlant fort et buvant quand le public entre, comme s'il était attendu pour partager ce moment de convivialité : « J'ai envie d'ancrer le travail de *La Noce* dans une prise de pouvoir de la table et du groupe où le mariage est désacralisé ».[113] L'universalité de la table est ici revendiquée : c'est le lieu du partage de la nourriture et des retrouvailles quotidiennes. Elle résiste au temps tout comme le groupe : l'espèce humaine vit en communauté. Qu'en est-il du mariage et de la vie à deux ? Le travail de In Vitro tente d'y répondre. De surcroît, une réflexion collective sur les possibles d'une scénographie en dehors du temps brechtien conduit Charlotte Maurel à transposer la pièce dans l'univers des années soixante-quatorze. La mariée est en minirobe, les hommes portent des pantalons à « pattes d'eph » et

108 Julie Deliquet in « *Derniers remords avant l'oubli*, Scénographie et vidéo », site de Jean-Luc Lagarce, http://www.lagarce.net/scene/ensavoirplus/idspectacle/4075/idcontent/15596/from/, 2009.
109 Tadeusz Kantor, *Leçons de Milan*, trad. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Arles, Actes Sud-Papiers, 1990, p. 18.
110 *Ibid.*
111 Jean-Luc Mattéoli, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », site *IMAGES re-VUES*, https://imagesrevues.revues.org/125, 2007.
112 *Ibid.*
113 Julie Deliquet, propos recueillis par Eve Beauvallet, dossier de Presse Festival d'Automne à Paris, http://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Deliquet.pdf, 03/05/2011.

cheveux longs. On danse le boogie et on chante sur des airs d'Aznavour. Au sol est posé un lino imitation parquet à chevrons de chêne ; un tourne-disque et une banquette en plastique coincée entre les meubles retapés par le marié sont les seuls accessoires. L'assemblage de ce matériel de récupération crée un décor d'une laideur repoussante qui préfigure celle des personnages dans la débâcle de cette festivité moribonde.

Illustration 34 : *La Noce*, dans un décor fleuri des années soixante-dix. © Sabine Bouffelle.

Cependant, dans la mesure où Julie Deliquet atteste que la création théâtrale est une aventure collective, elle prend ainsi ses distances avec Grotowski : l'acteur n'est pas le tout du théâtre. Elle ne remet pas en question aussi radicalement que lui l'utilité de la lumière, du costume et du maquillage. Mais le choix du « théâtre pauvre » lui permet aussi de répondre à une nécessité de prudence budgétaire puisqu'il l'amène à refuser l'utilisation des développements techniques, forts onéreux, générés par le cinéma et qui envahissent souvent les plateaux du théâtre, ce qui ne l'empêche pas, au demeurant, d'utiliser la vidéo à des fins particulières au cours des répétitions et des représentations.

La place de la vidéo dans la création collective et dans le spectacle

Julie Deliquet utilise la vidéo, avec parcimonie cependant. D'abord, dans le temps de la répétition, elle en fait un outil d'aide à la création, puisque les acteurs sont filmés afin d'être confrontés à leurs productions et, ainsi, d'une manière réflexive, d'être amenés à affiner leur jeu et à proposer d'autres interprétations ; cet usage des images pour interpeller l'acteur sur son travail remplace la traditionnelle prise de notes faite par le metteur en scène afin d'argumenter son point de vue sur le travail des comédiens. D'ailleurs comme on a pu le dire plus haut, Ariane Mnouchkine opère désormais de la même manière. Dénué du jugement en surplomb, le retour par l'image rééquilibre le rapport acteur/metteure en scène, le regard de cette dernière n'étant plus unique. De surcroît, non seulement, il fixe les propositions de jeu retenues, mais il sert de tremplin à d'autres ouvertures créatives comme l'explique Julie Deliquet :

> J'ai d'ailleurs demandé aux comédiens de réaliser des films très courts dans lesquels ils devaient se mettre en scène face à Christian ou à Catherine. Au long d'une conversation, ils devaient jouer le fils, puis le beau-fils, puis un autre personnage, ou encore se parler comme s'ils partageaient un dernier moment de vie. Les rôles bougeaient au fil de la discussion. Le film a été une bonne règle du jeu pour les aider à se resserrer et à concentrer leurs improvisations.[114]

La vidéo ici considérée comme un outil de travail, une aide à la création, peut aussi s'inviter dans le spectacle lui-même. C'est le cas pour *Nous sommes seuls maintenant* et *Catherine et Christian* où elle intervient sous la forme documentaire ; dans ces deux pièces, il s'agit de témoignages projetés comme prologue au spectacle. Pour le premier, des enfants, Achille et Anna, sont interviewés sur la notion d'héritage, et offrent la spontanéité, la simplicité et la fraîcheur de leurs réponses en contrepoint aux difficultés des adultes à communiquer sur ce sujet. Dans le second, il s'agit des deux personnages éponymes qui, interrogés sur le même thème mais de façon plus directe – puisque c'est leur propre mort qui est envisagée –, tentent d'exprimer l'héritage « immatériel » qu'ils pensent transmettre ou peut-être avoir déjà transmis de leur vivant, à leurs enfants. Il leur est demandé aussi quel souvenir ils souhaitent que l'on garde d'eux. Ces deux questions sont le centre de la création collective qui suit, mais demeurent le lien essentiel entre les quatre créations qui constituent la saga *Des années 1970 jusqu'à aujourd'hui*.

Par ailleurs, Julie Deliquet s'est servie aussi de la vidéo pour camper le décor de la pièce de Lagarce, avec une tapisserie des années soixante-dix projetée en fond de scène sur un vélo suspendu, dans l'intention de symboliser les trois temps de l'histoire :

114 Dossier de presse *Catherine et Christian* (*fin de partie*), site du Festival d'Automne à Paris, http://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Julie_Deliquet.pdf, 2015.

> La scéno, avec l'écran vidéo doit mettre en abyme cette frontière entre passé, présent et futur. […] Confrontation de ceux qui sont partis vivre ailleurs avec celui qui est resté. L'espace d'une maison sans meubles fait appel au passé, au lieu vide, neutre encore. […] Nous nous projetons aussi dans le futur, à savoir ce que cette maison va devenir si elle est vendue : elle se videra.[115]

La vidéo crée du lien entre personnages de générations différentes et contribue donc à rapprocher les temporalités – passé, présent et futur – pour permettre le dialogue. Elle inscrit aussi les personnages dans l'espace : « Pendant l'entrée du public, nous avons le voyage en voiture d'Hélène et Paul sur le cyclo, en fenêtre ouverte sur l'extérieur, l'ailleurs. Passage du dehors au dedans ».[116] Même si tous les membres du collectif n'interviennent pas en tant qu'acteurs dans ces vidéos, leur participation se retrouve dans le choix du concept et son élaboration, comme le travail sur les questionnaires, la pertinence des interventions, les voix off et le montage.

La quête de l'intime se fait au plus près des mouvements de l'âme et, pour éviter le surjeu et la déclamation, la metteure en scène prône l'idée de ne pas s'écarter de la réalité.

La quête du réel pour mieux bousculer la dramaturgie

Illustration 35 : D'abord travailler dans de « vrais lieux » avant de s'exercer sur un plateau de théâtre. © Sabine Bouffelle.

Selon Victor Hugo :

> Le théâtre n'est pas le pays du réel : il y a des arbres en carton, des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre, de l'or de clinquant, du fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de

115 Julie Deliquet, *op. cit*.
116 *Ibid.*

> dessous la terre. C'est le pays du vrai : il y a des cœurs humains dans les coulisses, des cœurs humains dans la salle, des cœurs humains sur la scène.[117]

Julie Deliquet recommande l'investigation du réel comme moyen de bousculer la dramaturgie, et la réussite de cette démarche tient à l'improvisation, mais aussi à l'intervention impromptue de non-acteurs dans le temps des répétitions, lesquels jouent leurs propres rôles. Au commencement d'une création, le collectif déserte le plateau du théâtre pour travailler dans des lieux quotidiens comme des maisons, des appartements ou des garages, et cette captation du vivant aide à réduire la frontière avec le spectateur. L'authenticité des lieux est aussi une nécessité pour étudier celle des liens entre les individus. Très focalisé sur ce qui se passe à l'intérieur des familles – un point commun de l'ensemble de ses créations –, le collectif entreprend une étude des non-dits dans les relations familiales, dans un parcours du temps pour traquer, sur plusieurs décennies, le réel des enjeux intergénérationnels :

> Nous ne cherchons pas la performance, l'acteur accepte de regarder en lui pour regarder les autres, oser chercher les traces de la vie comme un engagement […]. Nous travaillons sur le plan séquence, unique dans sa constitution d'énergie du moment, fondateur d'un acte théâtral qui s'inscrit dans le lieu unique, la proximité scène-salle, le temps réel, avec très peu de décors, très peu de costumes, chassant le théâtre classique découpé en scènes.[118]

C'est ce désir d'élucider l'origine des affrontements ou des incompréhensions qui a commandé le choix des textes. Ainsi, décider de créer *Derniers remords avant l'oubli* s'inscrit dans la volonté de comprendre la génération de 1968 qui, pour ces trentenaires, est celle de leurs parents, et de se mettre en quête de leurs rêves et de leurs motivations, « ce que dans ces années d'utopie, ils cherchaient à conquérir, ce qu'ils nous ont légué, et que nous voudrions maintenir ».[119]

Ils se sont laissé séduire par la pièce de Lagarce, d'abord parce qu'elle est construite sur la mise en exergue de la difficulté à dire quand l'impératif est la sincérité, mais aussi parce qu'elle joue de l'inconfort du spectateur confronté à un dialogue hermétique voire abscons, se demandant qui parle à qui, quelle est l'identité de chacun et que signifie cette réunion. Dans ce contexte, on peut s'interroger sur l'existence de la fable, d'autant que la pièce en elle-même repose sur une donnée universelle : le drame des retrouvailles. Or, dans la durée de cette confrontation, la trace narrative est faible, en raison de l'immobilisme – tout du moins en apparence – des personnages. Malgré tout, on peut parler d'une potentialité d'histoire, que l'on serait tenté de condenser ainsi : quand ils ont fui Paris pour s'installer à la campagne dans les années soixante-dix, Pierre, Paul et Hélène portaient un projet politique et amoureux en commun, ils voulaient inventer une façon de

117 Victor Hugo, *Tas de Pierres III* (1830-1833), in *Œuvres complètes* de Victor Hugo [18 vol], édition chronologique publiée sous la dir. de Jean Massin, Paris, Club Français du Livre, 1967-1970.

118 Dossier de présentation *Nous sommes seuls maintenant*, site du Théâtre Dijon Bourgogne, *op. cit.*

119 Colette Godard, « Collectif In Vitro, Julie Deliquet », site du Théâtre de la Ville Paris, http://www.theatredelaville-paris.com/Publish/media/2814/INVITRO_com_14-15.pdf, 2014.

vivre et de s'aimer. Quinze ans après leur séparation, le retour de Paul et Hélène pour dresser l'acte de vente de la maison signe l'acte de décès de l'utopie. Aspect semble-t-il resté dans l'inconscient, tant ces deux-là sont accaparés par la réalité du présent. C'est le lieu et le personnage de Pierre, fossiles d'un autre temps, qui brutalement font émerger ce qu'ils sont effectivement venus liquider. Or les trois propriétaires ne sont pas les seules parties prenantes dans un contexte qui a évolué : deux ont un conjoint et l'un des couples est accompagné de sa fille. Celle-ci d'ailleurs tient à préciser son rang dans la fratrie et qui sont ses parents : Lise : « je suis leur fille, la seconde fille, leur fille, eux deux, là ».[120] L'insistance avec laquelle elle verbalise son propos laisse planer le doute quant à l'identité du père biologique de sa sœur aînée, même si la question reste allusivement posée ; elle aborde, dès les échanges de présentation, une des thématiques principales de la pièce : celle des non-dits. D'ailleurs, Lise, si tant est qu'elle comptait être éclairée à l'occasion de ces retrouvailles, repartira avec son doute.

Cependant, le rajout de trois personnages à la situation initiale n'étoffe quasiment pas l'histoire, mais complexifie la situation. Du fait de leur condition de témoins dans le présent, mais presque ignorants du passé, ils n'ont pas les moyens de faire rebondir l'action, sans pour autant que l'on puisse considérer leur présence dramatique comme non efficiente ; ils font partie, presque à leur corps défendant, des enjeux de la rencontre, comme principes de la réalité d'Hélène et de Paul.

La parole, une entrave à l'action

Envahis par l'histoire qu'ils ont partagée, Pierre, Paul et Hélène ont du mal à affronter le présent, et c'est encore plus vrai pour ces deux derniers, qui, bien qu'à l'initiative de ces retrouvailles, sont figés dans le passé. Le drame lagarcien se construit sur l'entrave de l'action par la parole qui fait remonter le passé dans le présent, et, comme l'affirme Jean-Pierre Sarrazac, « choralise »[121] le personnage moderne car il est le témoin de l'action ; en situation de surplomb par rapport à l'action, il ressasse, s'interroge et se met en question. La fable, de ce fait, se trouve très vite en second plan dépassée par une situation relationnelle hypertrophiée dans sa charge sentimentale et émotionnelle labyrinthique. Le langage devient l'enjeu des dramaturgies actuelles[122] au détriment de l'action. *Derniers remords avant l'oubli* est une pièce sans action, diserte, parce qu'elle interroge l'être au monde. C'est un théâtre qui cherche, qui doute, ce qui peut expliquer

120 Jean-Luc Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 1987, p. 9.
121 Jean-Pierre Sarrazac, « Par Jean-Pierre Sarrazac », en téléchargement sur le site SCRIBD, https://fr.scribd.com/document/237254534/Tch-Par-J-P-Sarrazac-Naturalo-Drame-Moderne.
122 Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.

l'utilisation d'une langue chaotique, faites de ratages, de reprises. La langue ne tente plus d'être nécessairement efficace, elle est moins un instrument de l'action à mener qu'une fin en soi, et les personnages contemporains semblent comme dissimulés derrière une parole plus forte qu'eux. Cependant, elle s'avère peu efficace dans la résolution des problèmes soulevés : les questions, que se posent les personnages et/ou le spectateur, ne trouvent des réponses qu'au fur et à mesure du déroulement de la pièce ; il reste des zones d'ombre, des non-dits ou des attitudes laissées à l'interprétation, même si la mise en scène apporte plus de repères qu'une lecture seule de l'œuvre en l'absence de didascalies. L'incapacité de ces êtres à communiquer entre eux, tant ils sont préoccupés par la nécessité de trouver le mot qui convient et qui ne trahit pas dans un contexte relationnel complexe, induit un trouble de leurs positionnements personnels. A son tour, il est à l'origine d'un discours obligé de se réajuster constamment, avec des silences, des retours et des précisions. Une idée de balbutiement, qui, selon Françoise Dubor, jette une lumière nouvelle sur les multiples reprises et corrections de la langue lagarcienne, qui « fait la part belle à l'épanorthose et la palinodie ».[123] Il fait aussi le choix de l'implicite, de « l'à peine dit, plutôt que de la formule définitive » précise aussi Jean-Pierre Ryngaert :

> Les entrelacs des répétitions, des variations, des hésitations feintes ou réelles travaillent la langue. Les sujets de conversation et leurs reprises, les solos et les duos, les avancées et les reculs constituent le matériau central du texte, comme dans un chœur élargi. Les enjeux apparaissent au niveau microscopique de l'échange bien plus que dans la situation dramatique ou la construction du récit.[124]

Le huis-clos amplifie cette incapacité à communiquer : elle s'affiche dans la mise en place d'une stratégie de l'évitement qui génère la digression. L'essentiel n'est plus repérable et la sémantique devient un frein à la communication. Pour Françoise Dubor,

> [l]es perpétuelles reprises et hésitations des personnages, quand ils parlent, manifestent en l'exhibant leur impossibilité à la maîtrise de la langue, qui leur demeure hétérogène, une impossibilité d'autant plus perceptible qu'ils s'acharnent à répondre correctement à toutes les règles que fixe la grammaire à la langue – à en maîtriser l'écriture, dans la parole même. Ce syndrome du balbutiement, qui est en soi un art à répétition de la chute, tous les personnages en font l'épreuve perpétuelle.[125]

Ils savent ou pressentent qu'une parole peut être définitive, qu'un mot peut faire avorter le rapprochement mais, paradoxalement, cette vigilance est contre-productive puisqu'elle empêche la mise en place d'un réel dialogue : « Au chœur de ce système énonciatif, prendre la parole est un risque qui oblige le locuteur à s'exposer »,[126] selon Jean-Pierre Ryngaert, ce que les uns et les autres, bien évidemment, rejettent. L'originalité de cette pièce tient à cette continuité-discontinuité ; en

123 Françoise Dubor (dir.), « Le point de vue de la joie », in *Le théâtre de Lagarce du point de vue de la joie sur Derniers remords avant l'oubli et Juste la fin du monde*, La Licorne 97, Rennes, P.U.R., 2012, p. 95.
124 Jean-Pierre Ryngaert, « Façon de raconter », in *Théâtres du XXIe siècle : commencements*, Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. Arts du spectacle », 2013, p. 27.
125 Françoise Dubor, *op. cit.*, p. 100.
126 Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*, p. 27.

effet, la situation dramatique naît de l'évitement et du détour dans le contexte « d'une situation de langage »[127] d'après Roland Barthes. Parole itérative, tout en repentirs, rétractations et autocorrections, qui instaure un dialogue de sourd de soi à soi (parce que c'est le temps d'éclairer la part obscure des sentiments enfouis au fond de soi), mais aussi avec les autres (d'abord les personnes concernées par la maison et ensuite les conjoints et les enfants), et qui fait émerger tous les non-dits, les rancœurs accumulées au fil des ans, la peur de l'avenir, le deuil difficile de leur jeunesse.

Illustration 36 : Pierre, au premier plan comme figure du passé ; Hélène et Lise incarnent le futur, l'une dans sa prise de décision de vendre la maison, l'autre comme figure de la deuxième génération. © Sabine Bouffelle.

Avant l'oubli, c'est-à-dire la mort, s'impose un nécessaire retour en arrière pour faire l'inventaire des sentiments et de la vie, mettre des mots sur le vécu, exprimer ses derniers remords pour tirer un trait et effacer de la mémoire. Cette succession de monologues conforte l'image trompeuse d'une pensée stagnante, car à l'insu du locuteur comme du destinataire – personnage ou spectateur – la quête du mot juste chemine lentement et contredit une perception première d'enfermement. Si les mots ne disent pas, c'est au-delà d'eux, à leur insu ou malgré eux que se

127 Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* volume 8 n°1, site *Persée*, http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113, 1966, p. 4.

dévoile l'indicible. Mais si cela finit par émerger, ce n'est jamais au moment où il semble que les personnages vont enfin se voir et s'entendre, c'est entre les interstices des regards et des paroles que le sens ose s'immiscer dans la pudeur du silence.

Le respect du texte concilié avec la mise en scène collective

Les deux premiers spectacles, dans leur ordre de création *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce et *La Noce*[128] de Brecht, sont fidèles aux textes des auteurs. Voici comment Julie Deliquet présente sa démarche :

> Lorsque nous avons monté des textes, nous avons dans un premier temps uniquement travaillé les situations de la pièce en improvisation. Puis tout doucement nous glissons vers la partition écrite tout en conservant cette sensation d'improvisation.[129]

De ce fait, les acteurs ne disparaissent pas derrière le texte, ce qui requiert de s'approprier viscéralement l'œuvre, tout en s'arrogeant le droit d'exister pleinement par le jeu. Cette conception du théâtre a pour conséquence que « [l]es spectateurs pensent souvent que ce sont des adaptations, or c'est le texte pur au final (ou presque pour Brecht) ».[130] Sur le plateau, l'acteur prend toute la place :

> Je l'ai souvent dit pendant le travail, il faut désacraliser Lagarce. Ce n'est pas lui que je veux entendre, c'est la voix des acteurs. Lagarce on peut lui faire confiance, mais nous, nous devons nous imposer comme face au texte. Il faut être insolent avec la langue et prendre le pouvoir pour passer au plateau.[131]

Nous sommes bien dans une nouvelle approche textuelle parce qu'elle concilie la restitution à la lettre de la partition avec la créativité actoriale et la mise en scène. Il s'agit de « naviguer entre réalité et dramaturgie »[132] et d'« imposer le collectif »[133] : « Tous les acteurs donc les personnages seront présents sur le plateau ».[134] Cette exigence convoque une scénographie organisée dans l'esprit du plan séquence. Mais elle profite d'une adresse souvent multiple, et donc indéterminée, puisque le « qui parle à qui ? » reste en suspens : « Les adresses changent d'un soir sur l'autre, la mise en scène n'est pas fixée donc le texte résonne différemment lui aussi en fonction des représentations ».[135] A chaque représentation, selon la circonstance proposée par le jeu improvisé, un acteur se saisira de la parole :

128 *La Noce chez les petits bourgeois* est le titre initial de la pièce de Brecht.
129 Nicolas Vidal, art. cit.
130 *Ibid.*
131 Julie Deliquet, citée sur le site de Jean-Luc Lagarce, *op. cit.*
132 *Ibid.*
133 *Ibid.*
134 *Ibid.*
135 Nicolas Vidal, art. cit.

> Lorsqu'un des personnages est sur le point de révéler un secret, suivant quel acteur a choisi ce soir-là d'être présent et d'assister à table à cette scène, le drame n'est pas du tout le même. Il peut amener un fou rire et le lendemain des larmes. Au plateau, les comédiens sont dépendants du choix de leurs partenaires et même si la partition du texte est écrite, leur état va découler aussi des choix provoqués par l'improvisation des autres.[136]

La parole peut être considérée ici comme extérieure au personnage ; elle devient autonome quand Lagarce rejette l'idée d'inscrire une distribution précise des prises de parole et des rôles. Ainsi, l'atmosphère qui en résulte n'est jamais la même, puisque la réponse est portée par des personnages différents dans leur personnalité, leur approche de la situation et leur capacité à répondre, eux-mêmes incarnés par des acteurs porteurs de leurs propres histoires, leurs sentiments et leurs émotions. Il y a les taiseux et les volubiles, et selon qui prendra la parole, les mots du texte ne seront pas projetés de la même façon :

> Le travail de répétition consiste à trouver un langage commun qui rend l'acteur disponible et suffisamment souple pour se laisser colorer par l'autre et par l'imprévu. Le point de départ fut la prise de conscience de l'acteur de ce va et vient permanent entre texte, histoire, personnage et lui dans sa réalité. Le travail consiste à jouer de ces allers et retours et à ne jamais les opposer mais au contraire à les faire se rencontrer.[137]

C'est aussi une prise de risque considérable pour l'acteur : la parole n'est plus systématiquement celle d'un personnage, celui-ci se trouve ainsi effacé derrière elle. Or, dans cette nouvelle configuration, l'acteur qui s'en saisit doit-il s'effacer lui aussi ?

Le rapport renouvelé de l'acteur à la parole et au personnage

Julie Deliquet exprime ainsi son appréhension du texte : « Trouver le mot, celui qui convient et ne trahit pas. Ne pas déborder. Parler trop pour ne pas trop en dire. Savoir où les mots vont, jusqu'où ils vont ».[138] Pour tenter de scénariser ce point de vue, elle demande au collectif de s'emparer du texte frontalement :

> Il faut être insolent avec la langue et prendre le pouvoir pour passer au plateau. Il faut s'autoriser et se donner la liberté de trouver des réponses hors les mots pour s'approprier le discours et le nourrir d'une vraie sensation et non d'une idée présupposée. Nous avons abordé les non-dits et les « … » par un travail d'improvisation collective où l'acteur prend la parole et le pouvoir de ses propres choix.[139]

Si le personnage n'est plus lié à sa parole, comme cela pouvait l'être dans le théâtre traditionnel, peut-on encore conserver la notion de personnage ? Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon préfèrent lui substituer la notion de « figure » et l'expliquent ainsi : « La figure pose la question du personnage comme forme d'apparition avant de le considérer comme une entité substantielle ; elle

136 Julie Deliquet citée sur le site de Jean-Luc Lagarce, *op. cit.*
137 *Ibid.*
138 *Ibid.*
139 *Ibid*.

en fait un enjeu de figuration plutôt qu'un objet herméneutique ».[140] Il devient nécessaire alors d'envisager une conception du jeu de l'acteur autre que celle d'un travail sur la construction identitaire et gestuelle du personnage.

Illustration 37 : L'écoute de l'autre est primordiale dans ce nouveau rapport à la parole. © Sabine Bouffelle.

Elle s'inscrit dans un courant naturaliste s'attachant à prendre l'homme comme objet d'observation et d'imitation :

> Dans la mesure où la parole dit tout et, d'une certaine manière, fait tout, il est vain de chercher à tout représenter, de tout vouloir montrer : l'enjeu de la représentation est plutôt d'inventer la nature du rapport entre le dit et le visible. Le jeu figural implique une certaine économie des moyens.[141]

Un jeu minimaliste est donc privilégié parce qu'il répond aussi au désir de laisser le champ des possibles ouvert pour le spectateur ; le constat de l'omniprésence d'une parole qui anime le personnage, et non le contraire, amène à envisager prioritairement un travail sur le rythme et la musicalité du discours.

En outre, le jeu bascule entre le « je » et le « il » ; l'acteur parle à la fois en son nom – non fictionnel – et en celui de son personnage qui, lui, est fictionnel. Ce nouvel état fait naître le doute sur la réelle efficacité dramatique de ce glissement selon Anne Monfort :

> A l'heure du cinéma et de la série, il paraît de plus en plus difficile de croire que l'acteur, qui joue devant nous, est vraiment le personnage qui évolue derrière un quatrième mur et dans un monde fictionnel. Nous sommes conscients d'être face à une situation de représentation vivante, et cette conscience amène aussi celle du désamorçage possible de cette représentation : l'acteur de théâtre peut sortir du jeu, celui de cinéma ne saurait sortir de l'écran, même s'il parle face à la caméra.[142]

140 Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, *op. cit.*, p. 82.
141 *Ibid*.
142 Anne Monfort, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », site *Trajectoires*, http://trajectoires.revues.org/392, 16/12/2009.

Sommes-nous en train d'assister à la dévalorisation d'un processus de la représentation ? Comment donc évaluer la distance acteur/personnage ? Comment l'acteur investit-il le personnage et s'approprie-t-il le rôle ? Dans cette extrémité, le personnage est menacé par l'acteur comme le démontre Robert Abirached :

> Le texte est ici un terrain archéologique ouvert, où public, metteur en scène et acteur font incursions et excursions. Le personnage est un rôle, manié et remanié, construit et déconstruit, à la libre disposition du comédien qui cherche à travers lui et mêle à ses simulacres les effigies de son rêve.[143]

De façon récurrente, la question de l'identité du personnage est évoquée dans sa relation avec le récit, avec l'auteur et l'acteur. Julie Deliquet tente d'apporter des réponses à ces questions qui s'imbriquent les unes dans les autres, en instaurant une approche inductive qui se développe en réseau, un *work in progress*, qui exclut la notion d'achèvement. Pour illustrer son mode de fonctionnement, elle explique son rôle pendant une représentation : assise au milieu des spectateurs, elle fait une prise de notes qui sera ensuite travaillée avec les acteurs. Même si elle admet être sensible à la réaction du public, l'hilarité ou l'affliction ne sont pas recherchées à tout prix ; elle peut, avec l'assentiment du groupe, supprimer l'excès et proposer une improvisation dans le but de trouver une interprétation plus authentique. C'est d'abord un refus de la facilité, mais de l'avis des acteurs, c'est aussi une quête de l'émotion vraie. Cette qualité du présent du jeu toujours remis en question pour éviter la fixité, voire l'artifice et le factice, demande une exigence d'écoute, une concentration extrême et une tension que le spectateur perçoit. Les acteurs vont chercher profondément en eux-mêmes leur propre façon de ressentir les choses, et habitent, avec ce qu'ils sont, les situations données sur le plateau ou par le texte.

Cette aventure introspective, Julie Deliquet et In Vitro ont souhaité la poursuivre. Pour ce faire, ils ont envisagé de mettre en scène des œuvres historiquement en amont et en aval de celle de Lagarce pour analyser les relations interpersonnelles et intergénérationnelles.

La déclinaison d'une dramaturgie en trois actes

> J'ai voulu imaginer une genèse et m'amuser à construire une saga – un format que je trouve amusant et populaire. En me demandant quel genre de mariage avait pu faire nos parents dans les années 1970, […] j'ai atterri sur *La Noce* de Brecht. L'idée était de choisir une écriture très différente de celle de Lagarce.[144]

Julie Deliquet est, une fois encore, interpellée par la temporalité. La construction d'une saga y répond quand on la conçoit sous son adaptation moderne – la série – et qu'elle propose l'étude

143 Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1978, p. 448.
144 Julie Deliquet, dossier de Presse – Festival d'Automne à Paris, http://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Deliquet.pdf, 03/05/2011.

d'une famille dans le continuum des générations. Le texte de Brecht se prête à cette transposition temporelle en raison de sa violence dévastatrice intrinsèque qui affirme déjà l'émancipation féminine et dénonce l'intrusion familiale :

> On n'est plus vierge, les traditions, on n'en veut plus et la famille est écrasée par les amis. La femme s'affirme dans le spectacle de Brecht, je veux qu'elle fume, qu'elle soit en pantalon, moderne, porteurs d'une époque et à la fois annonciatrice d'une autre, qui se verra, elle, plus conformiste et dans l'appel d'un retour aux valeurs familiales.[145]

C'est un huis clos choral qui bouscule les valeurs bourgeoises et les codes en vigueur dans la première moitié du XX^e^ siècle dont se sert Julie Deliquet, comme l'acte qui précède *Derniers remords avant l'oubli*. La traduction de Magali Rigaill a su rendre toute la verdeur et la fougue de la langue et de l'esprit d'un Brecht jeune qui n'a pas encore entrepris son œuvre de théorisation du théâtre. Le délitement progressif du conformisme du mariage est aidé par l'ambiance « déjeuner de famille » pendant lequel on mange, on boit, on rit, et on danse ; derrière le sourire de circonstance des convives, on sent déjà se profiler le fiasco. Le plan de table est du plus mauvais augure en proposant des personnages archétypaux : la sœur impossible à marier et, qui plus est, alcoolisée ; le pique-assiette pédant ; la meilleure amie, trop délurée et affublée d'un mari dépressif ; le père insipide ; la mère cantonnée à une fonction de cuisinière. Le chaos annoncé ne se fait pas attendre, et, entre toasts et chansons salaces, la vérité finit par s'imposer crûment, sans ménagement : l'amitié affichée cède le pas à l'obscénité et à la malveillance, en même temps que s'effondrent l'un après l'autre les meubles fabriqués par le mari. La démonstration de l'inanité des conventions sociales est implacable ; celles-ci apparaissent d'autant plus inutiles qu'elles servent de corsets à des pulsions irrépressibles.

Avides de dérapages et de scandales, les personnages sont représentatifs, selon l'auteur, de la petite bourgeoisie. Ils sont aussi des rats de laboratoires soumis à une démonstration cauchemardesque : inéluctablement et méthodiquement l'auteur détruit l'institution matrimoniale, anticipant la désaffection du mariage au profit de l'union libre qui interviendra autour des années quatre-vingt et qui sera explorée dans la pièce de Lagarce :

> Mettre en scène cette génération que dépeint Lagarce, bercée par sa fougue et son insolence, à travers le couple des mariés Jacob et Maria, pour mieux les retrouver abîmés, désillusionnés dans *Derniers remords avant l'oubli*. Faire que les deux spectacles se répondent.[146]

La mise en écho de Brecht et de Lagarce s'appuie sur les convictions politiques et sociales partagées par ces deux auteurs ; appartenant à des époques différentes, c'est leur unique point commun. En outre, la lecture sociologique et politique de cet événement conventionnel qu'est le

145 Julie Deliquet, dossier de présentation *Des années 70 à nos jours…*, site du Théâtre de la Ville Paris, *op. cit.*
146 *Ibid.*

mariage se double d'une critique cinglante de la cruauté et de la jalousie qui sous-tendent tout rapport humain, et c'est bien l'ensemble de ces caractéristiques qui s'inscrivent dans la perspective deliquetienne. La force du spectacle créé par le collectif In Vitro tient à un réglage très juste des intentions de jeu, qui demande en amont que « L'acteur accepte de regarder en lui pour regarder les autres, être là au milieu du plateau et du temps, oser chercher la trace de la vie comme un engagement ».[147] A cette direction d'acteurs très nuancée s'ajoutent un dosage des silences induits par l'auteur, et une confiance totale en l'efficacité explosive du texte. En effet, il accumule les répliques assassines, le pathétique familial, le mélange de savoir-vivre et de vulgarité, les incompréhensions intergénérationnelles, intersexes, et le pouvoir de la rumeur : « Ils vont colporter ça dans toute la ville. C'est affreux ».[148] Après le départ du dernier invité, le tête à tête des mariés est un torpillage magistral des illusions ; ils sont loin du mariage idéal auquel ils aspiraient, tout est allé de travers, et ils imaginent le regard impitoyable porté par la société sur leur entrée officielle dans la communauté : « et avec ça la honte ».[149] Dans un deuxième temps, ils retournent ce regard contre eux-mêmes, dans la lucidité dévastatrice d'une remise en question de leur propre couple : « je me demande pourquoi je t'ai épousé ». Enfin, quand l'état fusionnel explose et qu'ils s'adressent l'un à l'autre frontalement, surgit le dénigrement ravageur et l'attaque *ad hominem* : « ce que tu as l'air minable avec tes pantoufles »,[150] « tu fais vieille ».[151] Pour échapper au verdict implacable qu'ils s'infligent – « c'est la plus ignoble soirée »,[152] – ils se raccrochent à l'image d'Épinal qu'ils s'efforcent de faire exister devant leurs yeux par la répétition de l'expression consacrée « c'est notre nuit de noces »,[153] mais l'incantation auto-persuasive reste inefficace. Tous les efforts sont vains et *La Noce* s'achève par un ébat amoureux supposé réconciliateur mais qui cache mal la dissonance des aspirations entre l'homme et la femme. Timidement, Maria se plaint de la bestialité des assauts de Jacob (« ce que tu es violent »)[154] et suggère un rapport plus tendre (« mon chéri »).[155] L'effondrement du lit en dernière didascalie, symbolise l'anéantissement de l'espoir, celui d'un lien amoureux construit sur une conception partagée d'un amour sublimé dans un rapport d'équité. Dans l'obscurité de la chambre, le mâle s'adonne à l'acte sexuel dans sa forme primitive, comme la preuve de l'échec patent de cette civilisation et des précédentes à l'humaniser. Les idéaux sont malmenés et le plateau s'en trouve dévasté :

147 *Ibid.*
148 Bertolt Brecht, *La Noce chez les petits bourgeois* (*Die Kleinbürgerhochzeit*, 1919), trad. Édouard Pfrimmer, Paris, L'Arche, coll. « théâtre complet » n°11, 1968, p. 106.
149 *Ibid.*, p. 107.
150 *Ibid.*, p. 108.
151 *Ibid.*
152 *Ibid.*
153 *Ibid.*, p. 109.
154 *Ibid.*, p. 110.
155 *Ibid.*

> On jette l'emballage, on abîme le décor, on vire le costume, les mots fusent et on finit par faire l'amour, presque nus, lavés d'une certaine souillure de cette noce passée. Transposition de ce que veut dire un espace qui s'écroule, qui est envahi. Tout est spectacle. Nous trichons.[156]

Julie Deliquet pousse jusqu'au bout ce jeu de massacre, pour que s'inscrive dans la théâtralité la fluidité de la parole et des corps : il naît une impression de spontanéité du jaillissement des mots comme s'ils s'inventaient dans l'instant. Les répliques se mordent parfois l'une l'autre et dynamitent le reste de lucidité pour, à la fin, déverser sur cette noce la vérité de l'échec. Le parti pris de cette énergie dans la présence scénique a pour conséquence la retombée brutale du soufflet quand, à la fin du spectacle, le silence s'installe sur le plateau et dans la salle. La metteure en scène crée, par ce biais, un sentiment partagé à la fois par l'acteur/personnage et le spectateur, celui de l'incommensurable tristesse face à cette incapacité à vivre autrement.

Dans la sobriété d'une esthétique théâtrale qui rejette l'hypertrophie des décors et de la technicité, elle recherche la communion avec le spectateur. Pour le collectif, jouer, c'est aussi exister dans le partage d'une passion commune et d'un investissement sans retenue, qui d'ailleurs irradie la scène et interpelle le spectateur : « Tout est affaire de jubilation et de qui-vive. Le collectif résume cette façon d'être (en scène) du beau mot d' « immédiateté ».[157]

La comédie brechtienne est une condamnation sans appel de cette société, née du constat que l'avenir des jeunes mariés semble, comme leur nuit de noces, déjà consommé. « Rien à sauver » serait le mot final de cette comédie dramatique, s'il n'y avait l'espoir du deuxième tableau, proposé comme un rebondissement, et une illustration de cette parole de Nietzsche : « Il faut porter en soi un chaos pour mettre au monde une étoile dansante ».[158] C'est ce que va tenter de faire la génération soixante-huit incarnée par Hélène, Paul et Pierre dans *Derniers Remords avant l'oubli.* Lagarce les présente une décennie après 68 ; s'ils viennent en écho d'Anna et Jacob, petits bourgeois sans idéal autre qu'un confort douillet, leur modèle – vivre l'amour à trois dans le retour à la terre loin de la société de consommation –, substituable au mariage, au couple et à la vie de famille, n'est pas plus satisfaisant. L'échec des aspirations de ces deux générations fait naître chez le spectateur une tension insupportable et *Nous sommes seuls maintenant*, création collective considérée comme la suite, met à nu un présent étriqué à la tonalité encore plus acide et amère.

156 Julie Deliquet, dossier de présentation *Des années 70 à nos jours…*, *op. cit.*
157 Jean-Pierre Thibaudat, dossier de présentation *Nous sommes seuls maintenant*, site du Théâtre Dijon Bourgogne, *op. cit.*
158 Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* (*Also sprach Zarathoustra*, 1885), trad. Hans Hildenbrand, Paris, Le livre de poche, 1972.

Illustration 38 : Mariée en minijupe et col de chemise pelle-à-tarte pour les hommes ; ambiance des années soixante-dix suggérée dans ce bal de mariage sur des airs de l'époque. © Sabine Bouffelle.

La saga de Julie Deliquet, *Des années 70 à nos jours*, prouve dans la vérité du jeu théâtral comment, à travers trois situations presque à l'identique, trois familles se cognent irrémédiablement à la vie sans réussir à trouver un mode d'existence épanouissant, parce qu'elles sont dans l'incapacité de répondre à cette interrogation lancinante qui finit par tout faire imploser : que sont nos idéaux devenus, que sommes-nous devenus ?

L'écriture collective de plateau après Lagarce et Brecht

Le triptyque déploie ses échos dans des répliques qui circulent d'un spectacle à l'autre. *Nous sommes seuls maintenant* s'appuie, selon Julie Deliquet, sur le retour à la normalité dans les années quatre-vingt-dix, narré d'un ton amer par Pierre dans *Derniers remords avant l'oubli* :

> La plaisanterie, c'est ainsi que j'appelle parfois ma jeunesse, la plaisanterie devait se terminer. Je suis rentré dans le rang, être comme les autres, que mon existence soit désormais semblable. Je renonçais à l'écriture prétentieuse de petits poèmes adolescents pour devenir, il était temps, professeur, enseignant auxiliaire dans le secondaire, parler dans le vide aux terrifiants héritiers des autres.[159]

Le projet ne traite pas uniquement de cet abandon des idéaux, mais garde cette perspective pour imaginer la suite construite à partir d'improvisations, et dans la substitution du plan-séquence à l'organisation scénique du théâtre traditionnel :

159 Jean-Luc Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli*, Besançon, Les solitaires Intempestifs, 2003, tirade de Pierre, p. 44.

> Revenir sur les thèmes du Lagarce et du Brecht, les unir ou les opposer, faire se rencontrer les personnages, en créer de nouveaux […]. Poursuivre l'idée du plan-séquence, d'un repas organisé, improvisé qui va vers la déconstruction. Le thème de départ sera l'héritage, ou plus précisément les héritiers.[160]

Illustration 39 : Le présent s'installe au premier plan, le passé est projeté sur le mur. © Sabine Bouffelle.

Julie Deliquet présente ainsi la genèse de cette troisième création de la saga : « Le dernier volet de notre triptyque, *Des années 70 à nos jours*. Travailler sur notre propre fantasme de mai 68 en tant qu'héritiers ».[161] C'est une matière qui avait émergé et s'était imposée au cours du travail d'improvisation mené lors de la création des deux précédents spectacles, mais elle avait été jugée comme non avenue parce qu'elle se trouvait dans une situation soit de sous-texte préhensible et, par là même, susceptible de trahir les textes, soit de surjeu en décalage avec la temporalité. Dans les deux cas, elle pouvait être perçue par le spectateur comme la vision en surplomb de ceux qui connaissent la suite de l'histoire et qui, de ce fait, trahissent. Comme le souci premier de la metteure en scène et du collectif est le respect des textes et des auteurs, il s'avérait nécessaire d'expurger ces deux créations d'un degré de lecture inutile sans pour autant en faire le deuil. Donc, l'idée leur est venue de réinvestir ce contenu propre au collectif – en tant qu'acteurs et metteure en scène, mais aussi en tant que représentants de la génération née dans les années quatre-vingt – pour en faire une création originale en le développant par le travail d'improvisation dans un regard particulier défini ainsi par Julie Deliquet :

160 Julie Deliquet, dossier de présentation *Nous sommes seuls maintenant*, site du Théâtre Dijon Bourgogne, *op. cit.*
161 *Ibid.*

> Une réplique du Brecht m'interpelle, celle du marié, à la fin de la pièce, qui regarde le public avec insolence et dit « Nous sommes seuls maintenant ». Et dans une provocation légère commence à faire l'amour avec la mariée sous nos yeux complices. Ce sera le titre. Car c'est ce regard que je veux porter sur la prochaine création : celui de 2012 sur 68. Cette complicité partagée d'une génération qui s'adresse à une autre, qui se construit dans les yeux et les idéaux d'une autre.[162]

Son cheminement intellectuel part d'un constat générationnel : « Nous avons été dans l'ombre des barricades, fascinés par l'insouciance d'une génération qui s'est imposée à l'Histoire ».[163] Il est remarquable que Julie Deliquet, dans sa verbalisation, le choralise immédiatement dans l'utilisation du « nous » qui signe l'appartenance au collectif, aux descendants des soixante-huitards. A l'évidence, ce sujet s'inscrit dans leur propre vie : « Ce n'est pas un projet politique, historique ou documentaire. C'est une introspection. Une génération incarne l'autre, la représente, lui redonne vie ».[164] Dans sa démarche explicative, elle donne l'orientation du projet en soulignant sa caractéristique avant tout artistique et fictionnelle :

> Nous serons dans l'observation, l'exploration, le souvenir, la réflexion, parfois amusés, nostalgiques, ironiques ou tendres. Comment fantasmer. Ce « joli mois de mai » tant de fois raconté et sûrement déformé.[165]

Pourrait-on parler d'un théâtre de témoignage ? Il ne s'agit pas d'une rétrospection, d'un retour sur un drame advenu – les événements de Mai 68 –, dont d'ailleurs le collectif n'aurait pu être le témoin contemporain, puisque tous ses acteurs appartiennent à la génération postérieure, mais cette création rend compte des empreintes laissées par le mouvement contestataire sur ceux qui l'ont vécu.

Le témoignage au centre de la théâtralité

Comme un entomologiste, le collectif observe les soixante-huitards de l'extérieur dans leur mode de vie :

> Nous partirons donc de rapports intergénérationnels, représentés par un couple central qui aura vécu mai 68, parents d'une fille de 20 ans. Une famille. Un arbre généalogique se ramifiera autour de la figure du couple.[166]

Le couple de personnages, Françoise et François, n'a plus le profil des révolutionnaires qu'ils furent jadis ; aujourd'hui, ils sont parisiens et propriétaires d'une résidence secondaire dans le Poitou – région d'origine de Julie Deliquet – et l'on sent poindre chez eux l'archétype du bobo parisien. De leur jeunesse explosive et contestataire, il ne leur reste que le titre honorifique – soixante-huitard –

162 *Ibid.*
163 *Ibid.*
164 *Ibid.*
165 *Ibid.*
166 *Ibid.*

et les réflexes cognitifs, à savoir l'utopie du vivre ensemble, des codes de langage, la moquerie de l'entrepreneuriat. Dans les faits, ils ont des préoccupations semblables à celles de Monsieur et de Madame Tout le monde de la tranche haute de la classe moyenne : investir dans la pierre, conserver un poste à Paris pour s'assurer de confortables revenus. Le constat est sévère : l'héritage de ces années-là leur a filé entre les doigts. Ces deux-là sont certes des personnages de fiction, mais qui représentent tous les anonymes de cette génération et, comme le confie Julie Deliquet, « les révolutionnaires d'hier sont devenus nos parents » :

> [u]ne génération d'insouciance qui au-delà des utopies envolées refuse encore aujourd'hui l'idée de vieillir et de laisser la place. La nécessité du devoir de transmission a été, elle, remise en question. Cette idée du refus de vieillir cache également une angoisse naturelle de la mort mais pose également la question du regard que cette génération pose sur la nôtre.[167]

Pour leur donner l'étoffe nécessaire de personnages vraisemblables, le collectif a mené un travail d'investigation sur le terrain par des rencontres avec la génération 68, et à partir d'archives – discours historiques, extraits d'émissions de télévision retranscrits –, dans l'objectif de consolider les connaissances et d'enrichir la problématique que Julie Deliquet synthétise de la sorte : « Est-il possible d'avoir le droit d'être jeune et révolté après la génération 68 ? »[168] Leur collecte est ensuite discutée, débattue, avant d'être mêlée à de la matière artistique, témoignages de cette époque, sous forme de textes théâtraux, littéraires et poétiques. Le travail de la mise en jeu peut alors commencer en recherchant les idées les plus pertinentes par l'improvisation, et en préservant le réel au moyen de deux garde-fous : la vigilance d'une comédienne, Pascale, et la présence d'amateurs qui viennent jouer leurs propres rôles et improviser autour d'un thème qui les concerne de près. Apparaît très fortement, de la part de Julie Deliquet, l'obsession de ne pas trahir le réel en dénonçant le faux-semblant et l'esprit partisan. Pour elle, le théâtre se doit, au contraire, d'exprimer sans point de vue surplombant, de l'intérieur, le réel composé d'une multitude d'éléments hétérogènes voire contradictoires. Bérénice Hamidi-Kim définit ainsi cette forme de théâtre documentaire :

> Il lui incombe de faire toucher du doigt au spectateur, ce que sont les choses et les gens, au plus près du réel et au plus loin de toute prise de parti, voire de toute mise en scène. Ce théâtre documentaire fantasme la neutralité du point de vue et la suspension des effets de la présence de l'artiste dans son œuvre.[169]

La metteure en scène pousse à l'extrême la quête du réel tout en admettant qu'elle s'inscrit dans l'ordre du fantasme :

---

167 *Ibid.*
168 *Ibid.*
169 Bérénice Hamidi-Kim, « Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l'opposition entre deux théâtres documentaires aujourd'hui (*Rwanda 94* et Rimini Protokoll) », in Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire résurgence ou réinvention ?*, Nancy, PUN – Éditions Universitaires de Lorraine, 2013, p. 51.

> J'aime travailler sur la maladresse de l'instant théâtral, la pauvreté scénographique, sur la fragilité qui s'en dégage. Je dis souvent à mes acteurs « n'ayez pas peur d'être médiocres » (en opposition à la figure des héros tragiques) pour moi c'est un compliment ! C'est fantasmer le réel en lui restant fidèle.[170]

D'ailleurs, la part fantasmée de *Nous sommes seuls maintenant* se trouve, elle aussi, revendiquée dans ses deux niveaux d'existence. Celui de la matière elle-même, que Julie Deliquet exprime ainsi : « Fantasmer le fantasmé ! Travailler sur le souvenir pour aborder la fiction ».[171] Mai 68 est fantasmé à la fois par ses protagonistes et par leurs descendants ; le projet étant de « dresser le portrait d'une époque, à la fois fascinante de liberté et de contradiction ».[172] Le deuxième niveau est celui de l'interprétation, puisque les acteurs du collectif seront ces soixante-huitards sur scène : « Les jouer c'est prendre de la distance avec nous-mêmes et aller au bout du fantasme que nous projetons sur eux. C'est bien évidemment aussi une manière d'en rire… ».[173] Le théâtre est pensé comme lieu d'expérimentation nécessaire à ces acteurs/auteurs : jouer sa vie sur scène permet de libérer l'expression authentique de ses sentiments et de ses émotions. Les personnages, bien que fictifs, ne sont jamais loin des acteurs et de leurs précédents rôles : « c'est un jeu de « faux-semblant/réalité ».[174] L'espace-temps du dîner s'écoule dans sa normalité. Ils sont onze à siéger à table, à se dire des banalités, à se distribuer la parole, à s'interrompre, à mener ce ballet verbal, phrases inachevées, silence ponctué d'une gestuelle – une main passée dans les cheveux – propre à chacun d'eux. Ils auscultent ces *baby-boomers*, porteurs du fantasme de l'éternelle jeunesse, qui se sont construits en refusant l'héritage de la génération précédente. Alors qu'ils ont atteint l'âge de rentrer dans le rang, ils veulent commencer une autre vie, évoquant un avenir de rêves écologiques tout en se remémorant avec délectation leur combat contre la dictature chilienne avec leur ami argentin.

Qu'y a-t-il de sincère dans ces utopies militantes et dans ces projets d'avenir, tellement conformes à l'air du temps ? Quel est leur degré de lucidité à l'égard d'eux-mêmes ? Lorsque François et les autres se racontent, il est remarquable de voir comment ils embellissent leurs souvenirs en leur donnant une cohérence qu'ils n'ont pas. Vingt ans après, ils n'ont pas la franchise nécessaire pour se rendre compte que leur liberté, ils la devaient avant tout à leurs bourgeois de parents qu'ils exècrent et à leur argent :

> Barricades. Passons. On se dit qu'on partirait bien maintenant. Sullivan nous accompagne, il sera notre partenaire de vie pour voir les glaciers du Chili… On piquera vite fait 3000 balles dans la soupière

170 Julie Deliquet, dossier de présentation *Nous sommes seuls maintenant*, site du Théâtre Dijon Bourgogne, *op. cit.*
171 *Ibid.*
172 *Ibid.*
173 *Ibid.*
174 *Ibid.*

> familiale. Et sans aucun remord, on crache un dernier coup sur Papa, Monsieur Grumillier, 26 Quai de Béthune, Île Saint-Louis, Paris, et c'est fini. Fuite non pas de la capitale mais du Capital.[175]

Ces infatigables narrateurs de leurs exploits passés conservent l'illusion d'avoir changé la société par leurs manières de vivre et leurs rapports aux autres, à la différence de leurs aînés jugés dans leur attitude de repli sur la famille et ses valeurs. Ouvrir leurs maisons, accueillir à leur table et être fidèles, ils défendent encore l'idée même de la communauté. Ainsi lancent-ils à qui veut bien l'entendre « les portes vous sont grand ouvertes »[176] : « Et si on demande un jour à François le truc qui le définit le mieux, il vous répondra (imitant Trénet) : « Fidèle, fidèle, à des lieux, et des amis très bien… ».[177]

Illustration 40 : Les soixante-huitards se remémorent leur jeunesse et confisquent la parole aux autres. © Sabine Bouffelle.

La contestation des relations intrafamiliales ne les a pas amenés pour autant à penser celles qu'ils vont instaurer avec leurs progéniture. Le ton est souvent ironique quand il s'agit d'évoquer les libertés personnelles dont a bénéficié la génération 68, mais qui n'ont pas permis à ses enfants de structurer leur identité. A la question, « quelle sorte de parents sont-ils devenus ? », c'est Bulle, incarnation de la descendance sur le plateau, qui pointe le ridicule avec un regard sans indulgence. Trop préoccupés d'eux-mêmes, ils ne réalisent pas la fragilité du modèle parental qu'ils proposent, et c'est leur fille qui tente de les ramener à la raison : « Ça n'a pas de sens, tu ne vas pas venir ici traire les vaches ».[178]

175 Julie Deliquet, dossier de présentation *Nous sommes seuls maintenant*, site du Théâtre de la Ville, *op. cit.*
176 *Ibid.*
177 *Ibid.*
178 *Ibid.*

Ce dîner catastrophe va être l'occasion pour elle d'apprendre les circonstances de sa naissance dans le jeu impitoyable de la vérité, et de comprendre quel avenir lui est paradoxalement offert. Au-delà des aspirations passées de ses parents, le présent semble étriqué, dans le constat brutal d'une révolution chilienne qui a fait naufrage et s'est échouée dans une ferme des Deux-Sèvres. Hors du déni, point de salut, et ses parents continuent de s'arc-bouter contre les évidences de l'échec ; dans cet état d'esprit, que peuvent-ils transmettre à leurs enfants ?

Car c'est bien une question d'héritage que problématise Julie Deliquet ; en explorant les années soixante-dix jusqu'aux années quatre-vingt-dix, elle interroge la transmission. Si l'héritage est l'un des premiers mots que la pièce donne à entendre, il ne peut recouvrir pour les protagonistes que des valeurs morales, puisque toute valeur marchande semble encore honnie. La première qu'ils déclinent, la tolérance, ne résiste pas aux attirances homosexuelles de Bulle, pas plus que l'écoute des autres, sabordée par les *shooters*, et, dans le jeu de la vérité, la présence du voisin agriculteur est vite oubliée car son quotidien rural ne suscite qu'une curiosité citadine. La parole se distribue essentiellement entre les hôtes, eux-mêmes égocentrés, faisant l'apologie de leur propre mode de vie, et critiquant au passage le refus de maternité de leur amie Marie-Pierre, le célibat prolongé de la sœur Catherine, et le statut d'entrepreneur de son nouvel ami Jacques.

L'héritage de 68 est-il un legs ou un fardeau ? Comment ce voyage généalogique questionne-t-il le poids des utopies à l'aune du réel ? Le spectacle *Catherine et Christian* tente de répondre, en explorant le présent d'après la mort des soixante-huitards, et en considérant leur disparition comme une libération. Catherine et Christian : deux prénoms en épitaphe et une vidéo en guise de testament.

> Avec ce quatrième volet, je souhaite ouvrir une nouvelle ère plutôt que de refermer celle d'avant. Dans ce spectacle, je mets à mort la génération du triptyque dans les années 1950, les baby boomers, pour m'interroger sur la génération héritière, la nôtre. Je souhaite enterrer la figure de nos parents afin de parler de nous.[179]

Lors du festival Notre temps collectif organisé par le Théâtre de La Bastille en juin 2015, voici comment un *work in progess* du spectacle était présenté :

> Enfants et beaux-enfants se retrouvent un jour d'enterrement. Quand ils sont enfin tous réunis, comme revenus à la vie, ils se croisent et le bruit des discussions a pris une tournure plus normale. Manger, par exemple, devient la chose la plus évidente. Mais est-ce vraiment un moment « normal » ?[180]

Catherine et Christian symbolisent les parents de la génération des années quatre-vingt. La particularité de cette pièce est le travail mené en amont avec deux acteurs, Catherine Eckerlé et

179 Julie Deliquet, dossier de presse *Catherine et Christian* (*fin de partie*), site du Festival d'Automne à Paris, 2015, *op. cit.*

180 Dossier de présentation *Catherine et Christian*, site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/media/bastille/8-dossier_collectif_in_vitro.pdf, 2015.

Christian Drillaud, de vrais comédiens. Ils ont l'âge du rôle et l'expérience pour interpréter les parents dans les répétitions ; de ce fait, leur présence et leurs interventions au cours des improvisations servent à faire émerger la teneur des relations parents-enfants. Cependant, ils ne font pas partie de la création qui est présentée, tout d'abord parce que celle-ci débute le jour des obsèques de leurs personnages, et qu'ensuite, selon Julie Deliquet, leur présence aurait encore perverti le présent de leurs enfants qui doivent enfin s'assumer et se confronter avec eux-mêmes.[181]

Illustration 41 : La vidéo est utilisée au début du spectacle pour annoncer le titre et présenter les personnages éponymes. © In Vitro.

Libérés des fixations au passé que les soixante-huitards, génération éternellement jeune et fougueuse, imposent, les comédiens sont placés par ce geste sacrificiel dans l'après coup nécessaire. L'écriture collective va ainsi s'alléger de tout surplomb idéologique ou symbolique : il ne s'agira pas de recenser ce que l'on garde ou ce que l'on jette de 68 ; de même, les questions existentielles seront absentes, jugées superflues.

Le dépassement de l'individualité pour une vision globale de la société

Aux survivants de s'interroger sur ce qui reste, et sur la façon dont le collectif prétend faire théâtre de ce deuil. En affrontant la perte du père ou de la mère, ils éprouvent une peur étrange face à l'inconnu, celle de se retrouver seuls dans la vie, et brutalement plus proches de leur propre mort – comme en premières lignes – quand la génération qui précède a disparu. Ils perdent en même temps l'illusion de leur toute puissance, de leur invulnérabilité, et font le deuil de leur jeunesse. L'absence de l'autre, du référent, celui qui endossait les décisions familiales, ouvre aussi une période de

181 Julie Deliquet, réponses aux questions du public du théâtre de la Bastille, juin 2015.

découvertes, ponctuée de « premières fois » et de changements de rôle, comme devoir représenter la famille et se hausser au premier rang pour faire le discours à la mémoire de l'être cher, parler en public en dominant son émotion. De nouvelles responsabilités leur incombent, et des choix s'imposent : respecter la parole du défunt – à propos du devenir de ses cendres – sans enfreindre la loi, ou, pour chacun d'entre eux, évaluer son degré d'attachement à la maison de l'île de Sein pour décider de s'en séparer ou pas.

Illustration 42 : Catherine Eckerlé et Christian Drillau, les deux acteurs représentant les soixante-huitards, ont participé à la création mais sont absents des représentations. © vidéo In Vitro.

La metteure en scène se tourne vers sa propre génération, et les acteurs du collectif, ayant tous l'âge du rôle, vont s'auto-incarner sur scène comme il est fréquent de le voir dans les écritures scéniques actuelles. Sont sollicités alors l'intimité et le vécu de l'acteur, non pas au service d'un personnage mais à celle d'un propos. Julie Deliquet le convoque ici pour qu'il s'interroge sur sa façon de concevoir la vie en tant qu'enfant de soixante-huitards, sur l'héritage qu'il reçoit et sur ce qu'il peut en faire. Chacun des acteurs porte alors son propre point de vue et, de ce fait, ne peut être envisagé comme une entité détachable de la création à laquelle il participe : « Quand un comédien s'en va, c'est quatre ou cinq années de travail de recherche qui partent dans la nature ».[182] Dans ce cas, le metteur en scène n'est pas le seul garant de son travail, les traces de sa démarche sont disséminées en chacun des acteurs, et la création collective de plateau se fait avec eux avant de se

182 Joël Pommerat, *Théâtre en présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2007, p. 7-8.

faire avec des personnages. Le spectacle naît alors du rassemblement des propositions portées par chaque membre du collectif.

Illustration 43 : Le programme du spectacle *Catherine et Christian.* Tourner la mort en dérision.

Il est intéressant d'observer que l'ici et maintenant prévaut dans les écritures scéniques, et que, parallèlement, le temps de création et de travail préalable est plus long. Le constat qui s'impose, c'est qu'acquérir une vraie présence au plateau nécessite une connaissance du passé de la création : « Tout au long de l'année, un travail d'atelier se mène, sans autre but que lui-même. Le spectacle à produire n'est au fond qu'un temps de condensation, le résultat né d'un long processus souterrain ».[183] Cet ici et maintenant très ancré dans le réel en proie aux tensions intérieures de l'instant et de la représentation, est le lieu d'un réinvestissement des rapports entre les personnages/acteurs nés aussi des spectacles précédents. Par exemple, Eric Charon incarnait le rôle de Pierre dans *Derniers remords avant l'oubli*, et retrouve, dans la fratrie, la place de celui qui vit en marge et bénéficie d'une sorte de privilège contesté.

Plusieurs morts des parents sont envisagées, afin que se déclinent autour d'elles les possibles démultipliés des relations familiales : c'est un panel de familles, décliné dans toutes les figures imaginables, permettant aux spectateurs d'entrer en symbiose avec ces histoires du quotidien – des divorcés, des familles recomposées, des couples fusionnels, des frères et des sœurs. Règlements de compte en sourdine, reproduction des réseaux de domination adolescente, voire enfantine, ouverture de blessures jamais vraiment refermées, composent le misérable petit tas de

183 Bruno Tackels, *Pipo Delbono*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « Écrivains de plateau », 2009, p. 90.

secrets de la fratrie qui affleure. Le préféré, le distant inconsolable, la fidèle jusqu'au sacrifice, les conjoints désunis, les nostalgiques et les affranchis : chacun souffre de voir se rejouer, à l'heure de la séparation avec le parent, la tragi-comédie intime des rapports filiaux.

Pour éphémère qu'elle soit, la société fraternelle n'est pas tout à fait morte. La présence de témoins inespérés et la mort des parents lui donnent un souffle inattendu qui sera peut-être le dernier. Entre chantage affectif et besoin de reconnaissance, les personnages font traverser aux spectateurs leur jeunesse alimentée d'anecdotes et de souvenirs d'enfance, du vélo rouge que l'aîné a « refourgué » au second, jusqu'aux amours secrètes de l'adolescente couvertes par sa sœur. Se mêle, à la fiction née de l'improvisation le propre passé des acteurs. Cependant, les acteurs/personnages n'oublient pas pour autant leur présent d'adultes, avec les soucis liés aux divorces, leurs préoccupations centrées sur les relations parents/enfants, les questions sur l'avenir, les prochaines vacances. Le tout se matérialise dans la question du devenir de la maison parentale.

Se voulant explorateur de tous les possibles, le nouveau théâtre n'entre pas dans la catégorie d'une dramaturgie portée par l'action, mais davantage dans celle qui analyse des situations ; cette perspective nie intentionnellement la possibilité de développer une fable, ou, en tous cas la relègue au second plan. Certes, une dynamique existe, mais elle ne peut pas être issue d'un drame qui a du mal à exister, elle naît alors de la scène ; or si l'on veut la préserver, il faut nécessairement que l'état créatif se prolonge le plus longtemps possible, au-delà des répétitions, jusque dans les représentations. Elle s'entend donc comme une matière créative dont la fixation est inenvisageable car elle ne permettrait plus les surprises et les « accidents » considérés comme les jaillissements du présent.

La modestie du langage scénique au service de l'universalité du propos

Ils se chamaillent, pleurent et rient parfois au cours d'un spectacle construit sur quatre longues scènes, en miroir, dans l'élaboration d'un mythe moderne, un « Œdipe collectif, cathartique et universel »[184] et parfois drôle : « *Catherine et Christian* se nourrit de nos histoires, c'est un mélange de toutes nos vies qui se côtoient dans le collectif In Vitro, mais au bout du compte, c'est un corps étranger universel ».[185] Le théâtre s'affirme encore une fois comme une quête pour ces auteurs/acteurs – de soi d'abord et puis de l'autre –, l'expérience du plateau devenant nécessaire à une lecture de notre temporalité. Ici, la scénographie admet un doublon, et le passage d'une

184 Dossier de presse *Catherine et Christian* (*fin de partie*), site du Festival d'Automne à Paris, *op. cit.*
185 *Ibid.*

configuration à l'autre se fait à vue : deux histoires de deuil familial sont créées en parallèle, et un personnage-pivot, tout d'abord en retrait puis exposé à une redistribution des rôles, est chargé de la subtile transition d'un récit à l'autre : soit quatre frères qui viennent d'enterrer leur père, soit trois sœurs qui ont retrouvé l'île de leurs souvenirs de vacances après la mort de leur mère. A chaque fois, le parent veuf n'existe que dans le hors-champ et le discours des autres, objet d'un récit qui le rend lui-même spectral. La souplesse de ces enchaînements intervient dans le rythme soutenu du spectacle, qui prend des allures de ballet.

Dans sa neutralité, le restaurant vide est le lieu de passage éphémère de retrouvailles et de rencontres, et devient aussi le lieu de retour à la vie où les discussions reprennent leur cours au retour de l'enterrement. On y parle de la cérémonie, des discours, des gens qui étaient là ou pas.

Illustration 44 : A l'opposé de la maison familiale, la salle de restaurant est un lieu neutre qui autorise les règlements de compte entre les membres de la famille.
© Sabine Bouffelle.

Puis, après le buffet/collation/réception donné dans la maison du défunt – auquel le spectateur n'est pas convié mais dont il a les échos –, là où le corps a été exposé et où ils ont tous leurs souvenirs communs, ils reviennent dîner en fratrie au même restaurant, pour décompresser, se retrouver.

Malgré l'universalité et la simplicité du postulat de départ, cette création conserve un intérêt certain, dans la mesure où le langage scénique, humble, sait retranscrire un réalisme qui bouleverse, et une finesse d'analyse qui séduit. Comme dans *La Gueule ouverte* de Pialat,[186] sa force tient dans la banalisation, et le recours au plan séquence donne une densité à ce qui tend à

186 Référence donnée par Julie Deliquet, dossier de presse *Catherine et Christian* (*fin de partie*), site du Festival d'Automne à Paris, *op. cit.*

vouloir rester prosaïque ; la mort n'est pas magnifiée, et la confrontation des vivants repose sur une mise à nu des articulations internes de ces familles, en l'absence des astuces de mises en forme.

La scénographie oblige sans ménagement le spectateur à faire face à ses propres et insurmontables contradictions, comme d'ailleurs se doivent de le faire les acteurs, car la qualité d'interprétation qui leur est demandée est de l'ordre de l'intime, du personnel et de l'émotionnel. Cependant, l'implication émotive s'est faite durant les répétitions : une fois en scène, les modes de jeu, même s'ils sont, comme on l'a dit, dans une économie de moyens, confèrent à l'ensemble une esthétique relevant de la monstration extérieure plutôt que d'une démarche introspective.

Illustration 45 : La disparition progressive de la lumière signe la fin de la représentation mais non la fin de l'histoire de ces fratries.
© Sabine Bouffelle.

Le sujet – les soixante-huitards et Mai 68 – obnubile la génération suivante, celle née dans les années quatre-vingt comme on le verra aussi dans *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon*, spectacle crée par L'Avantage du doute. Il conviendra de comparer les regards portés par les deux collectifs : l'inventaire fait par chacun est-il de même nature ? Est-il comparable ou dissonant ? Est-il salvateur pour eux ? Les autorise-t-il à tourner la page et à se projeter dans l'avenir ?

Eric Ruf admet avoir été conquis par l'écriture de plateau où les acteurs tiennent la place en tant que créateurs à part entière ; il propose à Julie Deliquet de mettre à l'épreuve cette méthode avec des acteurs « moins familiers, plus âgés »,[187] et de la mesurer « à l'aune du collectif très ancien

187 Éditorial d'Eric Ruf, dossier de presse *Vania* (d'après *Oncle Vania*), site de la Comédie-Française, http://www.comedie-francaise.fr/images/telechargements/presse_vania1617.pdf, 2016.

qu'est la Comédie-Française ».[188] Celle-ci relève le défit en mettant en scène *Oncle Vania.* Le directeur du Français salue ainsi cette création :

> Le résultat est magnifique, le texte paraissant vivifié, comme réveillé par une vie multiple au plateau, une « émulsion » de la parole semblant surgir du présent, d'accidents successifs et légers, et non d'une dramaturgie établie.[189]

Si cette expérience, encensée par tous, prouve les qualités professionnelles de Julie Deliquet, elle atteste aussi de l'efficacité de la méthode et démontre à la fois qu'elle convient à d'autres groupements d'acteurs et à la plupart des auteurs.

La création collective portée au-delà du collectif

Julie Deliquet considère *Oncle Vania* comme une pièce qui s'accorde avec la création collective sans que de réelles transformations structurelles soient à opérer ; certaines scènes ont été cependant « collectivisées » pour « privilégier la partition de groupe », les personnages étant pensés « comme des solitudes qui doivent faire ensemble ».[190] Ce point de vue est partagé par Georges Banu, pour qui Tchekhov pose « un regard à hauteur d'homme » qui explore « une assemblée dans sa diversité » et qui préserve pour chaque personnage une identité propre sans pour autant « empêcher leur choralité de s'affirmer. Ils font corps commun ».[191]

Il s'agit aussi dans cette œuvre d'entreprendre une réflexion sur un collectif plus grand – une génération – un thème privilégié par la metteure en scène dans ses spectacles avec In Vitro. En effet elle a l'âge de Tchekhov – trente-six ans – au moment où il écrit cette pièce, et les acteurs de la Comédie-Française permettent de respecter l'âge des rôles – entre trente et quarante ans –, Vania ayant « bel et bien quarante cinq ans et non pas soixante comme on le représente souvent. J'aime l'idée que ce sont des êtres au milieu de leur vie qui se sentent déjà vieux ».[192] Ce sentiment de vieillesse prématurée, ressenti par cette génération et né de la prise de conscience de son incapacité à changer la société, suscite l'intérêt de Julie Deliquet. C'est une perception de soi signant, en effet, la fin du XIX^{e} siècle, tout comme ce début de XXI^{e} siècle et partagée par beaucoup.[193] Cependant, l'impuissance est une thématique largement développée aujourd'hui, alors qu'à l'époque de Tchekhov ce n'était pas le cas. Il apparaissait ainsi très novateur dans sa vision sociétale qui se

188 *Ibid.*
189 *Ibid.*
190 Entretien avec Julie Deliquet, propos recueillis par Chantal Hurault, dossier de presse *Vania* (d'après *Oncle Vania*), site de la Comédie-Française, *op. cit.*
191 Georges Banu, (*Anton Tchekhov*, *op. cit.*), cité dans le dossier de presse *Vania* (d'après *Oncle Vania*), site de la Comédie-Française, *op. cit.*
192 *Ibid.*
193 Les acteurs de L'Avantage du doute expriment le même ressenti.

concrétise dans cette pièce par le rassemblement autour de la table d'une famille, un collectif, représentatif d'un monde moribond et d'une société en perdition. Cependant, selon Gorki, le réalisme de cette présentation prenait une dimension philosophique :

Illustration 46 : Julie Deliquet au milieu de la troupe de la Comédie-Française.
© Simon Gosselin coll. Comédie-Française.

> En écoutant votre pièce, je pensais à la vie qu'on sacrifie à une idole, à l'irruption de la beauté dans la vie miséreuse des gens, et à beaucoup d'autres choses graves, fondamentales. Les autres drames ne détournent pas l'homme de la réalité pour l'amener aux généralisations philosophiques – les vôtres, si.[194]

Si cette pièce amène le public à transcender la réalité comme le note Gorki, c'est en partie parce qu'elle est dépourvue d'intrigue, s'organisant uniquement dans une introspection des personnages. Le spectateur est introduit dans leur intimité, une démarche contribuant, d'après Elsa Triolet, à « un extraordinaire témoignage social et humain »[195] qui porte la « connaissance de l'homme en général, russe ou pas, du XIX^e^ ou d'un autre siècle ».[196] La pièce, en effet, n'est pas consacrée à un seul personnage comme pouvait le laisser entendre le titre. Elle présente plutôt, du point de vue de Patrice Pavis qui cite Meyerhold, « un groupe de personnages dépourvu de centre »[197] :

194 Lettre de Maxime Gorki à Anton Tchekhov (novembre 1898), citée dans le dossier de presse *Vania* (d'après *Oncle Vania*), site de la Comédie-Française, *op. cit.*

195 Elsa Triolet, « Les pièces sans intrigue sont passionnantes comme la vie des autres », Avant-propos à l'édition du Théâtre complet d'Anton Tchekhov, Bibliothèque de La Pléiade, 1967, cité dans le dossier de presse *Vania* (d'après *Oncle Vania*), site de la Comédie-Française, *op. cit.*

196 *Ibid.*

197 Patrice Pavis, « L'artiste ne doit être le juge ni des personnages, ni de ce qu'ils disent », cité dans le dossier de presse *Vania* (d'après *Oncle Vania*), site de la Comédie-Française, *op. cit.*

> Tchekhov s'est contenté de dessiner une constellation de personnages réunis dans la maison de Sérébriakov, une collectivité qu'il ne juge pas et dont l'agencement, bien plus que les destinées individuelles, est significatif.[198]

Le groupe social et le collectif de théâtre sont ainsi interrogés dans leur fonctionnement et leur capacité à s'émanciper des conventions de classe pour le premier, et des codes théâtraux pour le second[199] ; En adhérant à l'idée d'une conception systémique de la société, il rejette l'individualisme en cours aujourd'hui et propose d'envisager collectivement le changement. Le collectif est ainsi posé comme un microcosme dont la compréhension permet d'embrasser l'humanité.

L'universalité du propos

In Vitro élimine tout signe marquant la Russie et l'époque de Tchekhov ; ce parti pris a pour effet d'accéder à « une forme d'universalité » et, pour ce faire, Julie Deliquet prône « d'assouplir certains détails, de trouver des formulations pouvant traverser les époques ».[200] Il ne s'agit pas d'introduire pour autant des « mots modernes », mais d'élaguer « certains signes susceptibles de ne pas être d'aujourd'hui »[201] allégeant les personnages et, de ce fait, les rendant plus proches. Ils utilisent un langage de tous les jours, des expressions familières et courantes, adoptent des attitudes et des gestes de la vie moderne et regardent *Vampyr*, un film de Dreyer, en attendant le dîner. L'élimination volontaire des marques de temporalité et de territorialité dans la relecture de l'œuvre est associée à une mise en scène qui brouille les frontières entre le théâtre et le réel, entre « Tchekhov et 2016 ». Pour Julie Deliquet, il ne s'agit pas de révolutionner une esthétique mais plutôt de s'inscrire dans des problématiques qui concernent sa génération, son théâtre se voulant « en relation directe avec le monde qui l'entoure ».[202] C'est ce qui explique le choix d'un dispositif bi-frontal :

> Dès que la porte du théâtre s'ouvre et que le public commence à entrer, il est pour moi pris dans la fiction. Ici, avant que la représentation commence, une partie des gens va devoir traverser le plateau pour aller s'asseoir. Les spectateurs se font face, d'un côté de la rive comme de l'autre, chacun a dans son champ de vision Tchekhov et 2016. On est dans une confrontation littérale entre l'œuvre originelle et la société dans laquelle on vit.[203]

198 *Ibid.*
199 C'est une thématique privilégiée par Le Raoul Collectif qui lui donne, au-delà de son aspect sociologique, une envergure politique.
200 Chantal Hurault, « Entretien avec Julie Deliquet », site *Théâtre online*, http://www.theatreonline.com/Spectacle/Vania-d-apres-Oncle-Vania/54779, juin 2016.
201 *Ibid.*
202 *Ibid.*
203 *Ibid.*

Les spectateurs sont assis de part et d'autre de l'espace scénique qui, sur les recommandations de Julie Deliquet, doit être totalement exploité et même au-delà : « La scénographie ne s'arrête pas au bord du plateau, j'insiste auprès des acteurs pour qu'ils n'aient pas de limite spatiale mentale. L'espace entier du théâtre est leur pièce à vivre, une pièce commune ».[204]

Illustration 47 : Autour d'une même table, spectateurs et comédiens sont conviés, brouillant ainsi les frontières entre la réalité et la fiction.
© Simon Gosselin coll. Comédie-Française.

Englobés ainsi dans l'aire de jeu, les spectateurs sont conviés avec les personnages autour d'une grande table, élément de décor incontournable chez bien des collectifs, avec ses chaises et une desserte sur laquelle la machine à café a remplacé le samovar et où trône le flacon de vodka dont il sera fait grand usage. Ce décor, résultat d'une simplification au fur et à mesure du travail de création, s'impose par sa modestie :

> J'apporte toujours beaucoup de matières aux acteurs, plus qu'il n'en faut. De la vaisselle en tout genre, de la nourriture, de la musique… De la même façon que nous passons par l'improvisation pour ne conserver que le texte, tout élément qui s'avère uniquement décoratif est évacué. Je laisse le plateau décider de ce qui restera. Et il est rude.[205]

Cet univers est posé avec sobriété ; de la même manière, le choix des idées requiert « d'accepter d'aller vers une option moins éclatante, plus pauvre mais plus judicieusement dramatique ».[206] Bien que la mise en scène s'attache à gommer la réalité spatio-temporelle, elle n'assèche pas pour autant

204 *Ibid.*
205 *Ibid.*
206 *Ibid.*

la dimension humaine des personnages ; au contraire, elle s'enquiert de leur vérité émotionnelle et sentimentale pour en faire l'intérêt principal.

La vie est décevante, personne n'est heureux, et la plongée dans une intimité familiale n'en est que plus cruelle ; les personnages, cherchant leur bonheur dans l'amour et l'argent, passent à côté les uns des autres. Cette solitude au milieu de tous est source de souffrance, allant jusqu'au désespoir qu'ils tentent de conjurer par une absorption abondante d'alcool. Chacun est aveugle : il porte son amour sur un être qui n'y répond pas et ignore celui qui est aimant, et cette cécité est confortée par l'égocentrisme des figures masculines. Ainsi, le professeur, homme de science reconnu, n'a d'intérêt que pour son bien-être, et décide unilatéralement de vendre la propriété sans égard pour la famille. Même Vania, tour à tour joyeux, cynique et pathétique, n'arrive pas à s'extraire d'un sentiment amoureux qui le paralyse ; il n'en finit pas de se plaindre, en duo avec le docteur, de sa vie ratée et de son destin sans envergure. Le jeu actorial privilégié par Julie Deliquet concilie l'immobilisme de cette petite noblesse rurale et l'énergie avec laquelle les acteurs traversent le temps pour faire basculer leurs personnages vers le point de rupture ; cependant, ceux-ci respectent dans leur interprétation la nuance des caractères comme celle des sentiments ; ainsi, l'amour est-il vécu de façon différente par Sonia et Vania.

Cet intérêt pour le fonctionnement familial se retrouve à toutes les époques parce qu'il part du principe que l'étude de ce microcosme éclaire l'organisation de la société, quel que soit l'angle d'observation choisi par les auteurs. Il semble que le constat soit à charge, car il en résulte des œuvres qui mettent en lumière l'esprit de domination de certains, générant mésestime et souffrance.[207] Au-delà de la résignation, sentiment qui domine au sein de cette famille et qui n'encourage pas l'action, Tchekhov pressent un temps proche de changements et de révoltes. Les colères de Vania envers son beau-frère, incarnation de l'arrogance du propriétaire terrien, comme l'attachement du docteur à la nature, sont des signes d'une mutation sociale sans doute encore en filigrane dans le texte, mais que le jeu des acteurs rend sensible. *Oncle Vania*, écrit en 1887, préfigure *La Cerisaie*, dernière œuvre avant son décès en 1904, ces deux pièces ayant pour sujet la vente d'une propriété ; si, dans la première, la famille évite la dépossession, elle sera condamnée, dans la seconde, à abandonner à d'autres le bien familial. C'est un signe avant-coureur de la disparition définitive de cette classe sociale qui interviendra avec la Révolution bolchevique quatorze ans plus tard. Les prémonitions de Tchekhov interpellent Julie Deliquet dans sa sensibilité artistique ; celle-ci lui permet de relever les affinités entre cette époque et la nôtre, entre la

207 d'ores et déjà/Le Singe en fait la thématique du *Père tralalère* et démontre que la famille est trop souvent un contre-modèle démocratique.

génération de l'auteur et la sienne, et de proposer une mise en scène fidèle à la pièce tout en modernisant le propos. Pour ce faire, elle s'entend à nuancer le sentiment amoureux, la colère ou l'expression de l'égoïsme grâce à une direction d'acteur requérant l'ici et maintenant ; plutôt que la déclamation, elle recherche la spontanéité de l'émotion, celle-ci surgissant sans calcul d'un ressenti de l'instant.

In Vitro, comme Les Possédés, a trouvé des correspondances entre l'univers de *Oncle Vania* et notre époque. En outre, son travail dramaturgique se rapproche de celui pratiqué en général par tg STAN et, en particulier, quand il met en scène *La Cerisaie*. Les deux ont opté pour une absence de toute référence spatio-temporelle et pour des costumes inscrits dans notre contemporanéité dans le but de rajeunir la pièce. Par ailleurs, chez l'un et l'autre, l'acteur ne s'efface pas derrière son personnage, mais se confronte à lui en portant le texte dans le présent du plateau.

Cette expérience avec la troupe de La Comédie-Française enrichit certes la metteure en scène mais aussi In Vitro avec qui elle prolonge l'aventure en adaptant deux pièces du même auteur, *Les trois sœurs* et *Ivanov* réunies en une seule, *Mélancolie(s).*

Conclusion

Qu'est-ce que l'art du vivant pour le collectif In Vitro et Julie Deliquet ? C'est d'abord ne rien figer dans une écriture de plateau. La création collective se trouve donc soumise aux variations de l'instant de la représentation, aux nouveaux choix faits en commun pour insister, nuancer, réorienter un jeu, ou rechercher ce qui caractérise un personnage ou une situation. Cette esthétique accepte la fluctuation, et va jusqu'à rechercher l'imprévu ; le travail expérimental s'étend au-delà des répétitions pour envahir la représentation.[208] Le mot d'ordre pourrait être : ne pas entraver le hasard, accueillir une nouvelle situation et l'exploiter avec bonheur. Par ailleurs, les deux tableaux *Nous sommes seuls maintenant* et *Catherine et Christian* sont une peinture des mœurs, dans leur réalisme quotidien, d'une famille européenne après mai 68. Avec eux, se pose la question du retour du naturalisme au théâtre. En effet, tout le collectif s'est immergé dans cette saga, puisant dans son histoire personnelle pour nourrir ses personnages. C'est un théâtre vivant qui ne se démarque pas du quotidien, ce que certains spectateurs lui ont reproché. A quoi bon ce théâtre qui propose la réalité de tous les jours ? Reste-t-il nécessaire ? A la croisée de l'esthétique et de la socio-anthropologie,

208 Les Chiens de Navarre poussent l'expérience à son paroxysme dans l'organisation aléatoire des idées et des formes scéniques.

cette forme artistique se trouve amputée de sa fonction rituelle et festive, et rejoint donc une tendance du théâtre contemporain exprimée ainsi par Isabelle Barbéris : « La vie constitue le mythe majeur de la scène contemporaine ».[209]

A notre époque, les salles de théâtre ont abandonné les représentations grandioses aux stades sportifs et laissé à la télévision, à la vidéo et au cinéma, l'action dramatique par une sophistication technique pointue. Il reste, pour le spectacle vivant, à mettre en scène une réalité étriquée, sans héroïsme, dépourvue d'un second degré didactique, et à se donner comme vocation d'hypertrophier la relation acteur-spectateur dans un face à face où ils se regarderont l'un l'autre, comme dans un miroir, et partageront un moment existentiel commun. Acteurs et metteurs en scène ont également pris conscience qu'il était impossible de créer pour mille spectateurs, réunis en un lieu, un moment privilégié d'une rencontre essentielle à deux, soit un acteur et un spectateur. Or y a-t-il d'autres intérêts que celui-là ? Peu importe alors l'artifice d'un masque, d'un maquillage, ou d'une quelconque autre transformation en réponse à une théâtralité spécifique, quand le but recherché est de montrer le sens de l'existence et de révéler ce qui est dissimulé à l'intérieur de chacun. L'échange n'est garanti par aucune vérité philosophique ou politique, et ne sert pas de vision esthétique particulière ; il se pose là comme une nécessité pour entrevoir, l'espace d'un instant, une intériorité *a contrario* de ce que propose l'ère médiatique, et s'appuie sur le constat que le dévoilement de ce qu'on protège généralement du regard des autres est une relation à soi qui passe nécessairement par la relation aux autres pour accéder à qui l'on est. Pour Michaël Fœssel,

> Nouer une relation intime consiste, pour un sujet, à autoriser certains « élus » à participer à la définition de son identité […]. Paul Ricœur écrivait que « le plus court chemin de moi à moi-même passe par l'autre ». Je ne suis pas le mieux à même de répondre à la question « qui suis-je ? » parce cette réponse n'est donnée dans aucune nature.[210]

Toucher à l'essentiel des êtres dans ce qui fait leurs fragilités et leurs contradictions s'inscrit en contrepoint du divertissement de masse dans une forme théâtrale pauvre, qui rejette le spectaculaire. Pour Julie Deliquet, la recherche se concentre sur la présence, comme l'analyse Isabelle Barbéris :

> Dépassant la dichotomie simpliste entre théâtre du corps et théâtre du sens, ces nouvelles pratiques donnent toute sa place à un acteur, non pas bouffon, mais porteur d'une présence capable de produire du sens par sa confrontation avec d'autres entités – animées ou non. [211]

La focalisation sur l'être et le rapport avec l'autre fait naître une esthétique qui interroge la relation entre le théâtre et la vie. Tiphaine Karsenti constate que :

---

209 Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains Mythes et idéologies*, Paris, P.U.F., coll. « Intervention philosophique », 2010, p. 56.
210 Michaël Fœssel, « L'intime », *Études* (Tome 415), site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/revue-etudes-2011-10-page-371.htm, 10/2011.
211 Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, Mythes et idéologies*, *op. cit.*, p. 57.

> [l]e paradigme du vivant s'est donc déplacé de la forme dramatique à la présence de l'acteur, caractérisant le théâtre comme l'espace d'une dramatisation des liens entre l'art et la vie. On comprend dès lors l'appellation juridique « spectacle vivant », entrée dans la législation française le 18 mars 1999.[212]

La théâtralité d'In Vitro se prive, autant que faire se peut, de la technicité scénographique, mais aussi de l'action dramatique, dans le recentrement sur la vie en accordant une part essentielle à l'acteur. En conséquence, et afin de privilégier la relation acteur/spectateur dans le partage des émotions et des expériences remarquables dans leur banalité et leur interchangeabilité, s'est imposé le choix de lieux théâtraux modestes et intimes. L'intimité est une notion assez récente dans l'histoire, qui se développe parallèlement à celle de l'individu et à l'affirmation de la vie privée en tant que valeur, jardin secret, réservé et personnel. Cependant, les hommes et femmes de notre contemporanéité éprouvent un grand attrait pour l'épanchement sentimental, leur condition d'humains devant gérer en permanence deux tensions : celle entre la transparence et la part de mystère qui est en eux, et celle entre le regard sur eux-mêmes et le regard des autres. Or, s'il est bien question d'une quête de l'intime dans cette théâtralité comme dans la relation avec le spectateur, il faut bien reconnaître que cet objectif ne s'inscrit pas uniquement dans le spectacle vivant mais se trouve largement partagé dans les médias. En quoi Julie Deliquet et le collectif seraient-ils plus respectueux de l'individu et de la vie privée qu'une émission de téléréalité, par exemple, qui privilégie le témoignage, un mode de communication autour de la présentation d'une « tranche de vie » d'un interlocuteur choisi pour la singularité de son expérience, la beauté ou le tragique de son parcours ? Quand la société n'est plus à même de distinguer la réalité et la fiction dans ses représentations, il paraît difficile pour le théâtre de s'affirmer dans une démarche différente de l'appétence contemporaine pour le voyeurisme, mais aussi de l'introspection psychologique et de l'expérience neuroscientifique.

Si les deux dernières créations du collectif et de Julie Deliquet s'appuient sur des investigations d'archives et des témoignages, c'est le travail de médiation de la metteure en scène et des acteurs avec le public qui fait la différence, puisqu'il engage le dépassement de l'événementiel pour éveiller chacun à sa propre intériorité. La médiation théâtrale garantit la liberté d'afficher l'intime tout en respectant l'intimité individuelle. Pour cela, un jeu d'une vérité absolue est nécessaire afin de saisir toutes les manifestations extérieures des états d'âme des personnages : les acteurs doivent ressentir leurs impulsions et formuler leurs pensées. Dans ce cas seulement, ils pourront partager cette expérience avec le public, et ils le rendront sensible à leurs désarrois et à leurs joies par une clarification des mouvements, des gestes, des attitudes, des regards et des

212 Tiphaine Karsenti, « Le théâtre est-il toujours un art "vivant" ? », *Critique* n°774, site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=CRITI_774_0846, 2011.

intonations et en sélectionnant ce qui est signifiant pour ne s'attacher qu'à l'essentiel. Comme Michaël Fœssel, interrogeons-nous sur les ambivalences de la modernité libérale qui invente l'intime et l'identifie presque aussitôt avec le privé. Comment, sans le trahir, peut-on se frayer un chemin jusqu'à l'intimité de l'autre ? Envahie par les discours des communicants et du *webmarketing*, la société contemporaine ne sait plus reconnaître ce qui est de l'ordre du *storytelling* ou d'un discours très personnel.

Pour Joël Saget : « Si le théâtre est cet art du vivant que le cinéma ne peut pas produire, alors poussons-le au maximum, quitte à ce que tout soit remis en question le lendemain. C'est un acte éphémère, mais partagé ».[213] Ce point de vue reçoit l'adhésion de Julie Deliquet, mais aussi des Possédés, dont « les travaux », selon Sabine Quiriconi sont « conçus collectivement, risqués frontalement ».[214] Dans cette démarche, on reconnaît aussi l'héritage tg stannien.

Le collectif anversois est conventionnel dans la primauté qu'il donne au texte ; c'est d'abord un long travail d'appropriation qui passe souvent par la recherche de la meilleure traduction – celle qui ne trahit pas l'auteur – suivi par un travail de lecture à la table. *A contrario*, le temps imparti à la mise en scène est court. En cela il rompt avec la tradition, tout comme dans le choix d'un jeu qui remet en question à la fois le rapport de l'acteur au personnage et celui de l'acteur au public.

3 tg STAN

Illustration 48 : © tg STAN.

213 Joël Saget, « Théâtre : Julie Deliquet enterre la génération de 1968 », site journal *Le Parisien*, http://www.leparisien.fr/flash-actualite-culture/theatre-julie-deliquet-enterre-la-generation-de-1968-30-09-2015-5140987.php, 2015.

214 Sabine Quiriconi, « L'effet tg STAN », *art.cit*., p. 29.

Respect du texte et rejet des codes de représentation

Les quatre créations données à voir au cours des saisons 2014-2015 et 2015-2016 présentent chacune à leur manière, les critères saillants du fonctionnement et de la pratique en collectif de tg STAN.

Si *La Cerisaie* tout comme *Oncle Vania* expose les bouleversements sociaux de l'époque de Tchekhov fortement semblables à ceux d'aujourd'hui, elle symbolise aussi, pour le collectif, les menaces qui pèsent sur la culture en général et l'art théâtral en particulier en ce XXI^{e} siècle.

Par ailleurs, depuis quelques années, le couple fait partie des préoccupations du collectif et la mise en scène de *Trahisons*, d'Harold Pinter, revisite le drame bourgeois devenant dans le parti pris tg stannien, une tragi-comédie existentielle, un tableau d'une vie pour rien. De plus, les trois acteurs à l'œuvre ne cachent rien de l'artifice théâtral, manipulant mobilier, accessoires et appareil de sonorisation sur scène. Ainsi, dévoiler sans cesse les ficelles du métier, c'est frapper au cœur le spectateur en le poussant à admettre qu'il voit des comédiens au travail, et les mots prennent alors un poids troublant, celui de la réalité, ici et maintenant.

My dinner with André, renouant avec la vieille tradition hellénistique du banquet, relève du méta-théâtre par sa remise en question du théâtre de personnages qui autorise les acteurs à pratiquer le non-jeu et à revendiquer le cabotinage. André Gregory, metteur en scène riche, et Wallace Shawn, auteur à court d'argent, sont surtout séparés par deux visions de la vie et de l'art, et font de cette rencontre une occasion de discourir sur le théâtre.

Avec *Onomatopées*, les acteurs démantèlent les mécanismes de la conversation en mélangeant les langues sous-titrées de façon aléatoire et en mettant en exergue les incompréhensions, les quiproquos ou bien, *a contrario*, des réponses policées sur des sujets futiles et récurrents. De la remise en question du langage, on glisse vers celle de la théâtralité : les comédiens s'engouffrent dans une performance entre fumisterie et folie furieuse, faisant fi du goût du public pour crier haut et fort leur liberté d'artistes.

tg STAN se caractérise par un parti pris scénographique construit en contrepoint des codes théâtraux généralement en vigueur au XX^{e} siècle, avec, au cœur de son système, la priorité donnée à l'acteur tant dans sa capacité à jouer et à créer qu'à se renouveler personnellement. Le collectif met cette théâtralité non conventionnelle au service des grands textes et de l'écriture collective. Comme pour Les Possédés, les spectacles de tg STAN seront étudiés les uns après les autres, puisque leur distribution en appelle à des collaborations avec, soit de jeunes comédiens qui se voient ainsi

bénéficier de la notoriété du collectif pour entrer dans leur vie professionnelle, soit d'autres compagnies dans des partenariats construits sur des partages de valeurs semblables.

La Cerisaie

Illustration 49 : L'ensemble des acteurs dans *La Cerisaie*. © Johan Jacobs, Koen Broos.

La Cerisaie ou le symbole de similitudes historiques, économiques et culturelles entre le XIX^e^ siècle russe et XXI^e^ siècle européen

« Pourquoi jouer ce texte maintenant ? » est toujours une question posée chez tg STAN, même si la raison ne se révèle parfois qu'ultérieurement. C'est une préoccupation que l'on retrouve chez d'autres artistes. Ainsi, Lev Dodine déclarait, il y a dix ans, en marge de sa première mise en scène de *La Cerisaie* :

> Comme les héros de Tchekhov, nous vivons aujourd'hui un temps de cassure. Les choses sont en train de changer. Nous ne pouvons pas encore saisir distinctement ce qui s'en va. Nous nous représentons mal ce qui est en marche, mais en ces minutes fatidiques, nous commençons à entendre, si net qu'il en devient douloureux, le froissement du temps qui fuit.[215]

215 Jean-Pierre Thibaudat, « Lev Dodine, *La Cerisaie* de Tchekhov et le froissement du temps », site *Mediapart*, https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/090415/lev-dodine-la-cerisaie-de-tchekhov-et-le-froissement-du-temps, 09/04/2015.

Il relève la similitude entre la fin du XIX[e] russe et la situation de l'Europe aujourd'hui, un bouleversement social que l'on n'arrive pas encore à cerner et dont on ne connaît pas les conséquences. Or, dans cette pièce, Tchekhov s'est attaché à montrer symboliquement, à travers le sort de la Cerisaie,[216] comment inéluctablement le monde évolue quand les *moujiks* d'hier deviennent les propriétaires d'aujourd'hui. Il délivre, par touches successives à la manière impressionniste, sa vision lucide de l'histoire de son pays : l'aristocratie russe est restée aveugle aux bouleversements économiques en cours qui préfigurent une mutation libérale à laquelle mettra fin la Révolution bolchevique. Ces Russes, au demeurant cultivés, sont pourtant incapables d'ouvrir les yeux sur l'iniquité de leur modèle social de maîtres et de valets figé depuis des siècles.

De son côté, Georges Banu pointe la modernité de l'œuvre en la concevant comme une allégorie du théâtre :

> Certes, il n'y aura pas de vente du théâtre, mais son inéluctable éloignement du centre de l'actuelle civilisation des loisirs devient flagrant et sa poussée vers les marges des pratiques minoritaires, le rapprochent du destin de La Cerisaie.[217]

Ainsi, l'on se détourne aujourd'hui du théâtre qui n'est plus un art populaire ; il dépérit aussi du fait que la démocratisation de la culture n'est plus une priorité institutionnelle et, qu'à l'ère du divertissement de masse, certains arts du spectacle n'attirent qu'un public cultivé et âgé. Comment s'insurger contre le néolibéralisme qui gère la totalité de notre vie, qu'elle soit professionnelle, culturelle et affective ? Cette question est symboliquement représentée par le bal transformé par le collectif en soirée rock, sans que cela paraisse incongru : les corps dansent sans relâche, passant de l'arrière-plan au premier, en suivant une chorégraphie synchronisée qui les entraîne dans un mouvement sans fin. Ce bal devient une danse échevelée où les personnages s'épuisent comme s'il leur fallait se vider de toutes les tensions et s'aveugler face au désastre annoncé, une danse qui les anéantit mais qui diffère l'inéluctable départ de la Cerisaie. Pour nos contemporains, elle signifie tout cela mais aussi, métaphoriquement, leur résistance aux assauts du capitalisme. S'il est vrai que le tragique est palpable dans cette pièce, l'énergie qui traverse le plateau ne donne pas de cette *Cerisaie* l'image d'un monde nostalgique ; elle corrobore davantage l'idée que ce monde en pleine mutation est porteur d'espoir. La mise en scène collective tg stanienne substitue à la vision tragique traditionnellement choisie par les metteurs en scène, une comédie traversée de drames mais obstinément optimiste.

216 Il s'agit ici de la plantation et non de l'œuvre de Tchekhov.

217 Georges Banu, *Notre théâtre, La Cerisaie*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1999, [Éditions LiterNet pour la version pdf, 2004], p. 94. Voir la suite des propos de Georges Banu, annexe n°12.2.

tg STAN universalise cette problématique du bouleversement en extrayant la pièce de son contexte d'origine, à l'exception du moment où Evgenia Brendes rappelle son origine slave quand, au plus fort de l'émotion, elle s'exprime en russe. En choisissant une verrière comme décor, le collectif revendique une neutralité spatio-temporelle ; celle-ci, en effet, est une structure transparente et métallique toujours présente dans l'habitat et identifiable par tous les publics, même si sa fonction a pu se diversifier.

Illustration 50 : Un changement de décor pris en main par les acteurs eux-mêmes au cours du spectacle. © Johan Jacobs, Koen Broos.

Sur le plan scénographique, elle a pour avantage de laisser voir ce qui se passe au second plan dans la scène du bal et, rangée avec précaution sur le côté au dernier acte, elle symbolise la portée d'un départ, d'une séparation. Pour Jolente de Keersmaeker, chaque élément du décor, récupéré dans des brocantes, a une histoire :

> On ne construit rien, tout est de seconde main. D'ailleurs c'est une belle métaphore qui illustre bien notre manière de travailler : tout ce qui est sur scène a une histoire. Même une chaise. Il y a une histoire des meubles, comme il y a une histoire des personnages, mais aussi de nous, acteurs.[218]

Puisqu'il s'agit ici de montrer combien l'Histoire de notre humanité est cyclique, donnant l'impression d'un déjà vu, utiliser des objets neufs, sans vécu, apparaîtrait comme un non-sens ; même si cette manière de concevoir les espaces est récurrente chez tg STAN, elle s'impose ici

218 Lise Lenne et Marion Rhéty, « Entretien avec Jolente de Keersmaeker et Frank Vercruyssen (tg STAN) : "Tout ce qui est sur scène a une histoire". Postures et pratiques du collectif », in dossiers n°3 : *Utopies de la scène, scènes de l'utopie. Enquête : Engouffrés dans la brèche*, site *Agôn*, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1540, 01/02/2011.

naturellement dans la vision historique qu'il veut donner à *La Cerisaie.* L'atemporalité s'exprime aussi dans le choix des costumes qui laissent, au demeurant, apparaître quelques extravagances discrètes.

Le refus de contextualiser cette œuvre ouvre à toutes les interprétations possibles : le sujet en est-il l'appât du gain ou les splendeurs passées ? S'agit-il du progrès social ou de la déchéance de l'Occident ? Est-ce le tragique de l'impuissance humaine ? De la perte ? Plutôt que de faire des choix univoques, de trancher pour telle ou telle lecture dramaturgique, le collectif, adoptant une démarche qui lui est habituelle, laisse la place à toutes les nuances, envisage tous les possibles et, en cela, atteste de sa fidélité à Tchekhov.

La mise en scène de tg STAN fidèle à Tchekhov

> C'est dans sa « tétralogie »[219] que Tchekhov met fin à la toute puissance du protagoniste, celle qu'on observe par exemple chez Ibsen. Il n'y a pas de petits personnages chez lui. Il invente en somme le théâtre choral, démocratique.[220]

Cette notion de personnage, comme on l'a vu, intéresse In Vitro mais aussi des metteurs en scène singuliers tel Stéphane Braunschweig.[221] Celui-ci, après avoir opté pour une « traversée des formes théâtrales » et montré « comment elles échouent à rendre compte du réel », ce propos n'existant plus dans *La Cerisaie*, s'est attaché à la « manière dont les personnages y parlent de leur vie »[222] qui semble raconter selon lui, « l'épuisement des discours ».[223] Le personnage Tchekhovien, coupé de toute action possible, se raconte à lui-même tout comme le fera aussi le personnage Lagarcien, un lien mis en évidence par Julie Deliquet. Il naît ainsi une impression de cacophonie : cette pièce fait intervenir beaucoup de personnages, d'enjeux et de contradictions. C'est pourquoi, faisant écho à Georges Banu, tg STAN en propose une polyphonie chorale dans laquelle les rapports sociaux se mêlent aux rapports humains. L'important n'est pas le contexte, mais plutôt la façon dont les individus, devant les changements, se révèlent, se métamorphosent et se découvrent la capacité de prendre leur destin en main.

Il n'y a pas de héros dans *La Cerisaie*, comme il n'y a pas de metteur en scène chez tg STAN qui prône son absence – une garantie de l'égalité au sein du pouvoir décisionnel – et qui la

219 *La Mouette*, *Oncle Vania*, *Les Trois sœurs* et *La Cerisaie*.
220 Alexandre Demidoff, entretien avec Georges Banu, « Tchekhov, ce frère ironique et lyrique », site *Le Temps*, https://www.letemps.ch/culture/2016/02/26/tchekhov-frere-ironique-lyrique, 26/02/2016.
221 Stéphane Braunschweig a créé *La Cerisaie* en 1992.
222 Stéphane Braunschweig, *Petites portes, Grands paysages*. Écrits suivis d'entretiens avec Anne-Françoise Benhamou. Préface Georges Banu, Arles, Actes Sud, coll. « le Temps du Théâtre », 2007, p. 245.
223 *Ibid.*

considère comme un moyen de libérer la création d'un point de vue unificateur ; ce point de vue va à l'encontre de celui d'autres artistes qui considèrent le metteur en scène comme un garde fou d'interprétations aberrantes pouvant empêcher la saisie du sens d'une création. A la manière des personnages de Tchekhov, les voix des membres du collectif se croisent, s'entrechoquent et, bien loin d'être une menace pour le niveau d'exigence du spectacle, les désaccords sont, non seulement autorisés, mais proposés ; ainsi, les points de vue contradictoires, nés d'analyses dramaturgiques, de propositions techniques ou esthétiques divergentes, et les discussions qu'ils entraînent sont considérés comme un outil dramaturgique. De la sorte, ils participent à une remise en question de la fictionnalité théâtrale, de l'exigence de cohérence et de maîtrise narrative qui traditionnellement fait de la fable le centre de gravité du protocole dramatique.

Si l'auteur russe propose une dramaturgie en éclats, sans cesse recomposée et fragmentée, le collectif y répond en superposant des couches de sens, des nuances microscopiques qui interagissent ou ont un effet cumulatif. Peut être donnée comme exemplaire la façon dont tg STAN multiple les sous-textes dans *La Cerisaie* et suggère, par exemple, qu'Ania est amoureuse de l'étudiant idéaliste qui se dit au-dessus de l'amour. Cet exemple illustre aussi la façon dont la troupe dégage la pièce d'une catégorisation tragique sans cependant la faire disparaître totalement. Elle cohabite avec un comique latent, voulu et revendiqué par l'auteur, comme le prouvent les circonstances qui entourent cette œuvre : *La Cerisaie* (*Visnevyj sad*) est commandée en 1903 par Stanislavski pour le Théâtre d'Art de Moscou, et son histoire commence par un malentendu entre les deux hommes justement sur sa nature. L'auteur ne comprend pas qu'elle soit perçue comme un drame alors que lui assure avoir écrit une comédie. Les rires et les pleurs – émotions contradictoires – ne cessent, en effet, de se relayer comme au moment des retrouvailles ; le personnage le plus étonnant de ce point de vue-là est bien celui de Lioubov, qui s'exprime « d'une voix joyeuse, les larmes aux yeux ». Ces éléments font que, d'emblée, on ne sait pas quel registre domine dans la pièce. Il y a indéniablement, dans *La Cerisaie*, des jeux de scène comiques, comme le comportement incongru de Pichtchik, qui avale les pilules de Lioubov ou s'endort au milieu d'une réplique, ou bien le passage burlesque où Varia tente de frapper Épikhodov avec une canne, et touche Lopakhine par mégarde. En outre, Épikhodov, le pédant, ou Douniacha, la coquette, ont des défauts de caractère qui rappellent ceux des personnages de la comédie classique. Cependant, pour Geert Van der Speeten, cette mise en scène reste en retenue :

> […] D'habitude, la farce et le tragique se fondent l'un dans l'autre chez Stan. Mais cette fois-ci, le grossissement grotesque et la caricature mordante restent discrets. Ce qui domine, c'est l'indulgence. La

> situation désespérée est modelée avec amour, mais en teintes douces. Visages graves, conversations méditatives : dans cette *Cerisaie*, la folie est très loin. Nous devons nous contenter d'esquisses.[224]

C'est une façon de porter « l'attentisme » de cette société russe incapable de prendre une initiative mais espérant qu'il se passe quelque chose.

Force est de constater aussi une totale absence du bonheur : Lioubov et son frère Gaev savent qu'ils vont perdre leur statut de propriétaire. Or, tout prouve leur réel attachement affectif au domaine représentant symboliquement leur enfance et l'histoire d'une dynastie. Dans ce flou contextuel et pour respecter l'auteur, tg STAN a fait le choix de jouer une comédie aux accents mélancoliques : faire ses adieux est difficile, on les reporte sans arrêt, on lance des plaisanteries vaseuses, on danse pour faire disparaître la réalité : l'on veut prendre la fuite, mais on ne le peut pas.

Le collectif conserve ainsi la dualité conceptuelle de la pièce et s'attache à mettre en valeur la complexité des personnages telle qu'elle apparaît dans le texte. Lopakhine – interprété par Frank Vercruyssen – en est un exemple signifiant ; c'est un ancien fils de *moujik*, dont le père était serf du grand-père, puis du père de Lioubov, et, de ce fait, il assume totalement l'avancée d'une modernité irréversible et veut y prendre part. Cependant, il refuse de faire table rase du passé et souhaite plus subtilement négocier avec Lioubov parce qu'elle est, à ses yeux, dépositaire d'un trésor symbolique et mémoriel de nostalgie : la Cerisaie représente leur enfance à tous les deux.

Mais cette réalité sociale, donnée dans sa complexité, n'exclut pas d'autres regards tout aussi contestés : Anton Tchekhov partage avec Lioubov la conviction que l'intimité avec la nature est une nécessité vitale, et son amour pour les fleurs blanches des pommiers et des cerisiers s'exprime par la bouche de la jeune femme : « Est riche non pas celui qui a beaucoup d'argent mais celui qui a les moyens de vivre à cette époque de l'année dans le décor somptueux du début du printemps », un romantisme que Lopakhine juge suranné. Cependant, c'est une dissonance au milieu d'une vision globalement partagée : pour Lioubov comme pour l'ancien *moujik*, la Cerisaie est un microcosme auquel se rattachent leurs souvenirs. Elle est, comme le dit Gaston Bachelard

> [Leur] coin du monde, leur premier univers. Elle est vraiment un cosmos. Elle est la plus grande puissance d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. Elle est le centre d'ennui, de solitude, de rêveries qui se groupent pour mieux constituer la maison onirique plus durable que les souvenirs dispersés de la maison natale.[225]

224 Geert Van der Speeten, *De Standaard*, in « Revue de presse *La Cerisaie* », site du Théâtre Garonne, http://www.theatregaronne.com/sites/default/files/pdf/revue/tgstanlacerisaierevuedepresse.pdf, 20/05/2015.

225 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1957, p. 24.

Tous ces thèmes s'imbriquent les uns dans les autres, sans hiérarchie entre eux et dans une évocation dénuée de point de vue moral et politique. Cela explique en partie pourquoi l'atmosphère qui en résulte exclut toute violence du propos et se définit davantage comme une douce nostalgie. Ce ressenti est perceptible dans l'écriture même de Tchekhov caractérisée par une simplicité et une banalité récurrente des situations et des dialogues. Pour être en harmonie avec elle, le collectif a choisi un jeu sans emphase et une mise en retrait émotionnelle des personnages soumis aux faits venus de l'extérieur, et qui n'essaient pas d'avoir prise sur eux.

Les acteurs restent fidèles aux personnages tchekhoviens dont la vie intérieure affleure modestement dans des gestes esquissés, des comportements en retenue, et exclut de fait les discours grandiloquents, les émotions exacerbées et les vérités majeures. Dans la mise en scène comme dans l'écriture, rien n'est amplifié, mais, néanmoins, la convocation de l'imaginaire permet de pénétrer profondément dans l'étrangeté du quotidien de ces êtres incapables d'agir, ou qui voient leurs rares initiatives échouer. En outre, Tchekhov comme tg STAN choisissent de demeurer en retrait de la situation en refusant de privilégier l'un des personnages ou en les jugeant. Pour eux, c'est un moyen d'admettre en même temps tous les contraires : pourquoi les propriétaires de la Cerisaie ne feraient-ils pas la fête alors que le désastre est annoncé, si c'est pour eux un moyen de vivre, en dépit de tout ?

Illustration 51 : Les jeunes actrices posent auprès de Jolente de Keersmaeker.
© Johan Jacobs, Koen Broos.

Si abattre la merveilleuse Cerisaie pour bâtir des lotissements et éviter la ruine paraît à ces gens une faute contre la beauté, une faute contre soi, on peut aussi comprendre que, pour le fils de

moujik qui rachète le domaine, il s'agit d'un acte d'amour envers ceux qui l'ont précédé là en tant que serfs. S'il est impératif de faire entendre la vérité de chacun donnée sous forme d'apophtegmes, elle ne constitue ni la pensée de l'auteur, ni la vérité de l'œuvre. La neutralité voulue de Tchekhov envers ses personnages est renforcée par l'attitude des acteurs qui associent paradoxalement l'identification assumée à la dénonciation de la fiction. De plus, cette manière de « flouter » les codes de représentation et de promouvoir la liberté de passer du jeu au hors-jeu a pour conséquence de solliciter et de stimuler le spectateur, qui se trouve parfois tiraillé entre son envie d'intervenir et le respect du silence imposé par le pacte fictionnel.

L'effet de présence

Dégagé du poids d'un décor qui pourrait être trop envahissant tant sur le plan historique que spatial, le spectacle abolit la distance avec le public et s'ouvre au dialogue ; de surcroît, substituer à l'objectif de représentation le processus d'élaboration est une démarche qui contribue à un rapport plus proche entre acteur et spectateurs. Libérée des notions d'achèvement et de maîtrise, l'œuvre se donne à voir en évolution, se modifiant au cours des représentations pour préserver le vivant au sein d'un dispositif presque immuable.

Illustration 52 : Cette adresse de Lopakhine à Lioubov laisse cette dernière dans une indifférence feinte qui tente de cacher la douleur ressentie. tg STAN ne psychologise pas les personnages de Tchekhov et opte pour un jeu minimaliste. © Johan Jacobs, Koen Broos.

Les variantes sont admises, les innovations de jeux sont expérimentées en direct ainsi que les adresses au public, dans un processus de double énonciation. Ainsi le spectateur s'en trouve-t-il plus actif et plus perspicace, puisqu'il est invité à guetter le moindre changement, le moindre signe allant à contre-courant de ses attentes et de son propre conditionnement. Ce théâtre n'est cependant pas participatif et le spectateur n'y est pas associé en tant qu'acteur, mais le jeu, essentiellement frontal de tg STAN, s'appuie sur son regard actif.

Outre cela, à l'arrivée du public, les acteurs sont présents sur scène et s'impliquent dans son installation, une manière d'inscrire la séance dans le *continuum* temporel ; ils inversent de ce fait la relation en regardant chaque spectateur prendre place, et franchissent la séparation qui le tient conventionnellement à distance. Pour Esther Gouarné, « le spectateur, regardé par les acteurs pendant qu'il entre et s'installe, est ainsi érigé en partenaire virtuel, ou en joueur en puissance »[226] ; elle conforte son point de vue en citant Denis Guénoun :

> Le regard actif, regard de notre actualité, est un regard (de) joueur. Joueur en puissance, en puissance de jeu, qui regarde l'autre qui joue pour échanger fictivement ses conduites avec les siennes, en attendant de les croiser vraiment.[227]

Quand le bruit et les mouvements de la salle s'estompent, Frank Vercruyssen s'adresse directement à la salle pour s'assurer que tout va bien et il propose de jouer devant elle le premier acte. Cette bienveillance du comédien est surprenante, parce qu'elle place le public dans une situation inhabituelle, plus proche de l'atmosphère décontractée de la répétition que du cérémonial codifié de la représentation. Cet effet se trouve renforcé quand Jolente de Keersmaeker apostrophe la régie pour signaler le début du jeu. Sur le plateau, les acteurs donnent l'impression de se tenir comme chez eux, de façon très naturelle, très proche sans doute de leurs comportements quotidiens. Ils restent sur scène, même s'ils ne sont pas convoqués par le texte, et assument les changements à vue des décors et des costumes. Ils se chargent d'ailleurs assez souvent d'avertir le spectateur par un commentaire : « je change de chaussures… je change de veston… je change de rôle » – alertes lancées avec insistance par Stijn Van Opstal lors de la représentation. Ce dernier livre également, à plusieurs reprises, des clés de lecture de la scène qu'il joue, et c'est sur le ton de la confidence qu'il explique doctement pourquoi il enlève les gélatines bleues des projecteurs (pour simuler le passage de la nuit à l'aube) ou bien à quoi sert de faire voler des bouts de papier devant un ventilateur (pour donner l'illusion d'une pluie de pétales de fleurs de cerisier).

226 Esther Gouarné, thèse citée, p. 175.
227 Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Belval, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 1997, p. 165.

En conséquence, le théâtre s'exhibe en tant que théâtre, et l'ensemble des pratiques que l'acteur utilise pour atteindre cet objectif conduit à donner un caractère artisanal à l'esthétique du collectif ; celui-ci tient à montrer des individus dans l'exercice d'une pratique scénique soumise à l'aléatoire, et propose un acte unique à partager avec le public considéré comme le troisième partenaire. Il revendique le besoin du regard extérieur sur ses actions, ce qui détruit à chaque instant le quatrième mur et réanime par ce biais la fonction collective du théâtre au sein de la communauté d'acteurs, mais aussi dans le partage avec les spectateurs, même s'il faut en passer par les moments de vide, d'ennui et de silence. De surcroît, au lieu d'adopter une attitude neutre quand il n'est pas convoqué par le texte, l'acteur ajoute un effet de présence en observant la scène les bras croisés ou les mains dans le dos et, d'une certaine manière, il s'autorise à juger la prestation de ses pairs. Dans son jeu, il peut aussi faire en sorte que cet effet de présence interfère avec les dialogues écrits par Tchekhov, et ce parti pris introduit alors une distanciation comme a pu la définir Brecht, ainsi qu'une dimension comique. Pour illustrer ce fonctionnement totalement délibéré, on peut donner comme exemple le moment où l'oncle fait part de la ressemblance entre la mère et la fille. L'actrice, Jolente de Keersmaeker, répond à ce propos simultanément à deux niveaux différents : en tant que personnage – Lioubov en l'occurrence –, elle confirme verbalement ce point de vue, tout en exprimant en tant que comédienne son scepticisme par une moue dubitative : celle avec qui elle joue n'est pas sa fille biologique. Ce rapport au personnage, l'actrice dit le devoir à Matthias de Koning qui a amené ses élèves à s'interroger sur la notion de personnage : quel est ce moi ? Qu'est-ce qu'un personnage ? Quelle est la relation entre le moi de l'acteur, et le personnage ? De plus, il leur a fait découvrir l'importance de la réalité de l'acteur sur scène, dans l'ici et maintenant avec les partenaires et les spectateurs :

> C'est-à-dire la relation au présent qui se joue dans l'acte théâtral, l'ouverture fondamentale du jeu au public. Nous avons découvert qu'il y avait deux approches possibles du personnage, donc du jeu : la première consiste à incarner un rôle ; la deuxième me donne la possibilité d'aller vers le personnage en restant Jolente, sans chercher à ressembler le mieux possible, en me déguisant selon l'idée qu'on se fait du personnage.[228]

C'est une présence à vue et une inscription *hic et nunc* dans le présent de la représentation, la notion de rôle se voyant récusée au profit du dévoilement de l'individu ; mais cette présence selon Esther Gouarné, « reste très naturelle, sans pose de voix ou de corps très marquée […]. Le jeu reste à distance, mais par une soustraction plus que par un ajout de style ».[229] La fidélité de ces engagements scéniques permet au collectif de s'approprier la pièce de Tchekhov sans pour autant la trahir, bien au contraire, si l'on considère que les acteurs et l'auteur sont animés d'une démarche

228 Lise Lenne et Marion Rhéty, art. cit.
229 Esther Gouarné, thèse citée, p. 177.

similaire : de même que ce dernier met en avant la multiplicité des regards et la neutralité comme moyen d'échapper à une catégorisation binaire, le collectif fait coexister des approches différentes dans la mise en scène tout comme dans le rapport entre le personnage et l'acteur, ou dans la relation avec le public et la place de ce dernier dans la représentation. Ce spectacle apparaît donc comme une rencontre bienheureuse d'artistes – auteur et acteurs – ouverts à tous les possibles proposés par leurs disciplines artistiques. Pour tg STAN, Tchekhov a marqué l'histoire du théâtre « d'un sceau indélébile » comme « le grand maître du drame, du non dramatique »,[230] Parce qu'il fait partie

> […] du groupe restreint d'auteurs essentiels dans notre quête d'être humain susceptibles de nous aider, grâce à leur discernement à conserver ou à retrouver notre santé mentale individuelle et collective… Donc, à la question pourquoi créer *La Cerisaie* en 2015 ? Pour toutes ces raisons et pour tant d'autres encore.[231]

Le collectif admire chez l'auteur russe une connaissance « des mouvements de l'âme humaine »[232] qui n'engendre pas le rejet dans la mesure où il est à leurs yeux « un révolutionnaire moral » qui accepte de voir « les gens comme ils sont, petits et grands, faibles et forts, bons et méchants, corrompus et purs ».[233] Point de vue partagé aussi par Peter Brook :

> Dans une pièce d'un très grand auteur comme Tchekhov, on vit d'une manière très intense les points de vue contradictoires. De cette manière, le public lui-même n'est jamais juge, mais il participe. Alors, si par exemple le rôle de Lopakhine est joué d'une manière juste, on est comme l'auteur, on n'est ni pour ni contre, on le comprend ! Et on comprend en même temps et avec la même vigueur et la même force ce qui s'oppose à lui.[234]

Si les plus grands metteurs en scène contemporains s'intéressent encore à *La Cerisaie* et choisissent une mise en scène qui retranscrit cette polyphonie voulue par l'auteur, c'est bien parce qu'elle prouve la modernité du regard de cet homme du XIX^e^ siècle : mettre en œuvre la complexité du monde et des hommes, et s'abstenir de juger, un tel comportement convenant aux artistes du XXI^e^ siècle, héritiers des bouleversements de l'Histoire après la deuxième Guerre mondiale.

Avec *Trahisons* d'Harold Pinter, tg STAN explore une autre facette de notre contemporanéité ; si les relations affectives s'expriment dans des modèles sociaux admettant davantage de liberté, elles sont par contre entravées par l'incapacité à communiquer. Une réflexion sur le couple commence en 2014 quand Frank Vercruyssen joue et met en scène avec Ruth Vega Fernandez – comédienne hispano-suédoise rencontrée lors d'un stage – une adaptation de *Scènes de la vie conjugale* d'Ingmar Bergman.[235] Quarante ans après Liv Ullmann et Erland Josephson, ils

230 Lise Lenne et Marion Rhéty, art. cit.
231 *Ibid.*
232 *Ibid.*
233 *Ibid.*
234 Peter Brook, « A propos de La Cerisaie de Tchekhov », France Inter, Le masque et la plume, Site de l'INA, http://www.ina.fr/audio/PHD99238394/theatre-peter-brook-audio.html, 29/08/1981.
235 *Scènes de la vie conjugale* (*Scener ur ett äktenskap*) est un film suédois d'Ingmar Bergman, sorti en 1973 à la télévision, puis en 1974 au cinéma.

interprètent Marianne et Johan, dont les tourments se racontent sur vingt ans : six étapes de la vie d'un couple parfait pour l'extérieur, dont le bonheur se lézarde, jusqu'au mensonge, à l'adultère et enfin la séparation. Très vite, le souvenir cinématographique laisse la place à un objet singulier, qui prend des libertés avec l'œuvre originale ; les acteurs gomment le contexte de l'époque et osent les effets comiques dans un rythme accéléré puisque la pièce représente à peine la moitié de la durée des six épisodes télévisuels. Ils trouvent des solutions scéniques pour restituer les effets de réel propres au cinéma – comme les scènes intimes ou la violente altercation – tout en gardant intactes la puissance et la lucidité de l'auteur.

Trahisons

Illustration 53 : Le spectacle à rebours commence par les premières étreintes dans les années soixante-dix des amants séparés aujourd'hui, sous l'œil du mari pourtant non convoqué par le texte. © Paul de Malsche.

La *middle class* anglaise des *seventies* constitutive d'une réflexion élargie au couple

Dans son adaptation la pièce d'Harold Pinter[236] *Trahisons* (1978), tg STAN fait jaillir l'ironie grinçante et la cruauté désespérée et évite la dérive boulevardière grâce au choix d'une forme théâtrale distanciée. Si Pinter se consacre au thème de la trahison, il le fait, non pas de façon unilatérale, mais en explorant tout un panel de trahisons à l'échelle du couple. Or, Jolente de

236 Harold Pinter, *Trahisons* (*Betrayal*, 1978), trad. Eric H. Kahane, Paris, Gallimard, coll. « Du Monde Entier », 1987.

Keersmaeker et Frank Vercruyssen qui interprètent ce couple, ont réellement vécu ensemble comme l'atteste l'acteur dans le programme :

> Le chemin des pièces et le chemin de la distribution des rôles sont très influencés par notre vie. On l'utilise comme une épice supplémentaire, notre vie influence vraiment le travail quel que soit le choix qui est décidé dans la distribution.[237]

Cette ambiguïté productive contribue au charme de ce spectacle ; ainsi, la vie réelle, le couple que Frank et Jolente ont été dans le passé, et leur complicité d'acteurs d'une même troupe encore vivace aujourd'hui, vient nourrir le plateau. Cependant, elle n'exclut pas l'ouverture à d'autres comédiens extérieurs à la troupe :

> Avec Jolente De Keersmaeker et Robbie Cleiren, nous souhaitions monter un projet ensemble. Puis, assez naturellement, nous nous sommes distribué les rôles […]. Comme j'avais été en couple assez longtemps avec Jolente, c'était assez logique que je sois le mari, d'autant que nous faisons partie tous les deux de la même compagnie ; de son côté Robbie Cleiren étant un « visiteur » au sein de la compagnie, il serait l'amant de Jolente.[238]

Savoir mêler la richesse d'un long compagnonnage théâtral avec l'apport extérieur proposé par des acteurs venus d'ailleurs est la preuve, de la part de tg STAN, d'une humilité professionnelle et d'une curiosité généreuse. Les adaptations de *Scènes de la vie conjugale* et *Trahisons* sont aussi exemplaires du goût du collectif pour un répertoire qui se caractérise par un éclectisme assumé, un refus des classifications traditionnelles et d'une certaine posture intellectuelle, voire élitiste. Il embrasse indifféremment Cocteau, Anouilh, Tchekhov, Bernhard, Ibsen, Wilde, Shaw, Pinter, Büchner, ou des cinéastes comme Ingmar Bergman et Louis Malle.

Dans l'œuvre de Pinter, le contexte socioculturel est celui de la *middle class* anglaise, et plus spécifiquement le milieu de l'édition où des hommes cultivés dissertent doctement de littérature et tentent de découvrir les écrivains de demain. Ces occupations savantes cachent assez mal les petites lâchetés, les faiblesses des uns et des autres et les égoïsmes profonds. Cependant, l'auteur n'est pas moralisateur, ne condamnant pas le fautif en prenant parti pour la victime car, pour lui de toute évidence, chacun est la victime de l'autre. En rupture avec une certaine forme d'intellectualisme et avec les *diktats* qui l'accompagnent, se situant en dehors des idéologies aussi bien communiste que libérale, Harold Pinter appartient à la génération des *Angry Young Men* constituée d'une nouvelle élite issue des *Grammar Schools*,[239] qui se heurte à un système social où les préjugés favorisent toujours l'élite traditionnelle. Les héros de ces auteurs de romans ou de pièces sont généralement issus de milieux modestes et portent sur la société, notamment sur

237 Aude Lavigne, « Entretien avec Frank Vercruyssen », programme *Trahisons*, site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/saison-13-14/les-spectacles/trahisons, 2015.
238 *Ibid.*
239 Une *grammar school* est, dans les pays anglophones, un établissement d'enseignement secondaire.

l'*establishment*, un regard cynique et désabusé. *Trahisons* illustre bien cette méfiance à l'égard de cette classe moyenne qui véhicule les valeurs et les comportements de la bourgeoisie tout en jurant le contraire. D'abord, il s'agit ici du mari qui trompe sa femme, puis, plus subtilement, de la femme trahie, qui le sait mais ne le dit pas et qui s'engage à son tour dans une relation amoureuse en choisissant pour amant le meilleur ami de son mari, une trahison bien plus perverse encore.

tg STAN restitue la fable et l'organisation scénique du texte en les matérialisant par le déplacement de meubles disposés à chaque fois avec une précision géométrique en fonction des différents espaces évoqués. Le caractère manufacturé de la pièce est aussi mis en valeur par les gros livres empilés sur le devant de la scène, soigneusement déplacés les uns après les autres, à mesure que les différents chapitres de l'histoire sont retracés et, de cette manière, symboliquement clos. A l'opposé de la comédie de boulevard, la question de l'adultère reste anecdotique. Certes le texte et la mise en scène explorent la déliquescence d'une relation amoureuse à travers le trio traditionnel, mari-femme-amant ; mais cette thématique sert avant tout le décryptage d'instants affectifs, amoureux et amicaux. Ils se déroulent dans une succession de neuf tableaux à rebours de la chronologie.

Malgré les différentes traductions nécessaires aux représentations en Europe pour s'adapter linguistiquement au public, le collectif tente d'être fidèle au texte original en faisant entendre, en ce qui concerne cette œuvre de Pinter, la « poésie du silence et du peu »,[240] comme le souligne Frank Vercruyssen. D'ailleurs, quelle que soit la nature du texte choisi, s'il y en a un, il est soumis à un travail d'appropriation qui passe d'abord par la confrontation de diverses traductions, la réunion d'un corpus large et disparate, propre à éclairer les créateurs sur l'auteur et le contexte historique par exemple. Jolente de Keersmaeker synthétise ainsi le mode de fonctionnement de tg STAN en insistant sur un « gros travail de dramaturgie : on achète des livres que tout le monde lit, on partage nos lectures respectives » :

> […] Le partage de ces trouvailles nous permet de faire des liens, et de tisser des échos avec notre actualité. On se nourrit les uns les autres. Et pour moi, ce n'est pas la même chose lorsqu'un dramaturge vient me dire : « il faut que vous lisiez tous ce livre-là ». C'est une question de responsabilité partagée : nous sommes tous plus conscients de ce que nous faisons et de ce pourquoi nous sommes là.[241]

A ce travail autour du texte dont l'objectif est d'en connaître la nature, le contexte et la portée politique, philosophique et sociale, s'ajoute le temps de l'appropriation qui passe par la traduction et l'adaptation, comme l'explique Frank Vercruyssen, une étape nécessaire qui dure environ sept semaines pendant lesquelles « la patience joue un très grand rôle, la patience avec les autres » :

240 Aude Lavigne, art. cit.
241 Lise Lenne et Marion Rhéty, art. cit.

> Nous pouvons parfois discuter pendant une heure sur un seul mot, par exemple pour décider si nous allons traduire « hardly » par « à peine » ou par « pas vraiment ». A la fin, nous obtenons un texte qui nous satisfait, qui sert l'auteur, qui est débarrassé du superflu.[242]

Le texte qui résulte de ce travail doit être adopté par l'ensemble du collectif, et cela ne peut être que s'il reste fidèle à son auteur. Cependant, la troupe s'autorise à couper le texte original ou à le réorganiser pour en exclure les digressions et mettre en valeur le message essentiel. C'est pour toutes ces raisons que la majorité des spectacles portent les mentions « A partir de », « d'après ». La première version de ce spectacle a été donnée en néerlandais au Monty à Anvers le 19 octobre 2011, ce qui a demandé d'abord une traduction de l'anglais vers le néerlandais puis, pour sa représentation en France au Théâtre Garonne en 2014, de l'anglais vers le français.

L'incommunicabilité mise en récit

Les deux amants, Emma (Jolente De Keersmaeker) et Jerry (Robbie Cleiren) – meilleur ami de Robert (Frank Vercruyssen) le mari – sont les premiers à apparaître sur scène alors que leur liaison s'est terminée il y deux ans et qu'ils ne se sont pas vus depuis leur rupture. Ces retrouvailles sont empreintes de gêne, de difficulté à se parler mais elles sont l'occasion de révélations : Jerry, persuadé que Robert n'avait jamais rien su de la tromperie, apprend qu'Emma avait avoué à son mari leur liaison. L'histoire de cet amour va progressivement se reconstruire en remontant jusqu'à son point de départ, un soir de fête de 1970.

Cependant, l'évocation des souvenirs se faisant de façon polyphonique, les détails sont offerts dans plusieurs versions ; ainsi, l'épisode du voyage à Torcello de Robert sans Emma, après sa découverte de la relation que sa femme entretient avec son ami, est discutée par Robert et Emma, puis lui succède une seconde version racontée par Emma à Jerry, pour enfin être l'objet d'un échange entre Jerry et Robert. Ces répétitions et leurs variations intrinsèques sont présentes pour produire des effets de connivence avec le public, mais elles révèlent aussi les différents aménagements que les personnages s'autorisent avec la vérité ; celle-ci n'est jamais affrontée de face et se trouve sans cesse contournée par tous les trois.

Malgré ces circonvolutions autour des faits, le style de Pinter est caractérisé par une économie de mots, et la fable est dévoilée par des répliques d'une grande sobriété et d'une étonnante banalité. Elles suggèrent pourtant plus qu'il n'y paraît : les mots, qu'ils soient

242 Marianne Van Kerhoven, « Entretien avec Frank Vercruyssen, "Focus tg STAN" », Kaaitheater bulletin, site *Sarma*, http://sarma.be/docs/3071, 05/2003.

minutieusement choisis ou qu'ils échappent à celui qui les prononce, jouent un rôle trouble. Le récit s'opacifie au fur et à mesure et fait jaillir tout un questionnement : qui savait quoi, qui a dit quoi, qui a menti, qui a trahi ? D'autres questions, à portée plus générale, émergent sur le sens du mensonge. D'abord, ment-on quand on ne dit pas la vérité ? Puis l'interrogation porte sur le non-dit : quel est son poids ? Ne pas dire, taire un événement est-ce mentir ? Est-ce aussi nier son existence ? Les réponses sont souvent multiples et contradictoires, et engagent trop les personnages, qui préfèrent alors se réfugier dans le silence parfois plus bavard que le verbe.

Illustration 54 : Les scènes à deux sont fréquentes dans cette pièce et revisitent à chaque fois les mêmes pans de l'histoire. © Paul de Malsche.

Le silence y est tout sauf anecdotique, il n'a rien d'aisé pour les acteurs qui se doivent d'en faire une expérimentation minutieuse en jouant de toutes ses variations. Silence appuyé après une révélation afin de lui donner le poids qu'elle mérite. Silence pensif, silence nostalgique ou encore amoureux et plein d'espoir. Pour Frank Vercruyssen, c'est la langue de Pinter qui impose autant de sobriété parce qu'elle demande :

> Il ne faut pas peaufiner les phrases avec des éléments superflus. Il ne faut pas surfer autour de la phrase. Il faut être très fidèle au texte original. Pinter a d'ailleurs dit : « Si j'avais su à quel point mes pauses et mes silences seraient si mal joués, je ne les aurais pas écrits ». C'est vrai que c'est un piège énorme pour le comédien et notre défi était de ne pas mettre de la « crème fraîche » partout.[243]

L'expression « ne pas mettre de la crème fraîche partout » est une pirouette du comédien pour exprimer pudiquement la difficulté d'apporter dans le jeu les nuances de chacun des silences

243 *Ibid.*

proposés par l'auteur. La fable suit un parcours discontinu de révélations en révélations : des masques tombent alors que de nouveaux sont brandis. C'est une quête de la vérité à tâtons en outre « floutée » par le va-et-vient des comédiens entre jeu et non-jeu produisant des effets de distanciation, de prises de recul soudaines. Dans la scène des retrouvailles, pour s'opposer à l'extraversion de son amant Jerry (interprété par Robbie Cleiren), Emma (Jolente de Keersmaeker) fait jaillir les contrastes du jeu en choisissant le sous-jeu et le refus de se hisser plus haut que le texte. Dans cette pièce à rebours, il faudra attendre les scènes de l'amour faste du passé pour que la comédienne entre réellement dans son personnage, donnant enfin l'intensité dont elle est capable, mais qu'elle désamorce volontairement au début. Ceci nous amène à penser que, pour tg STAN, le travail actorial revendiqué n'est surtout pas une recherche de la vraisemblance qui aurait comme objectif d'amener le spectateur à s'identifier au personnage. Au contraire, le collectif veille à ce que cette identification ne puisse pas se faire et à ce que l'on n'oublie jamais que son travail est une proposition de lecture, susceptible d'être remise en question tant par le plateau que par la salle. La superposition des strates de jeu complexifie la compréhension d'autant plus que s'ajoute à ces effets le multilinguisme du spectacle : les comédiens à l'accent flamand disent en français un texte anglais dont l'origine est rappelée par les noms propres. A ceci s'ajoute le fait que ces personnages voyagent, qu'ils côtoient le milieu de l'édition et des galeries d'art, et qu'ils donnent à entendre une langue à part, propre à leur milieu.

Le montage de faux-semblants, la trahison de l'amitié et de l'amour, sont là pour nous faire éprouver un soupçon généralisé où tout apparaît factice ; cependant, Jerry comme Robert s'obstinent à démêler le vrai du faux, une volonté insensée qui fonde le mouvement de la pièce. Il nous est donné à comprendre que ce trio de départ n'existe plus, d'abord parce que l'histoire d'Emma et de Jerry appartient au passé, mais qu'en outre, la jeune femme a un autre amant régulier, Casey. Ce personnage est évoqué comme étant un auteur en vogue, protégé par Jerry et Robert, mais il n'apparaît jamais sur scène. Cependant, il a un rôle dans l'organisation du récit car son existence crée une ligne de fuite, et étend ainsi le soupçon au-delà de la fable, dans un territoire où le questionnement prend des allures obsessionnelles.

Se situant dans une volonté d'économie, à la fois dans les mots et les mouvements, tg STAN propose une mise en scène brute, précise et épurée, parce qu'il n'est nullement besoin de fioritures pour aspirer à la simplicité afin d'atteindre l'essentiel qu'est l'autre.

La scénographie respectueuse d'une chronologie à rebours

Le trio évolue au milieu d'un mobilier hétéroclite que l'on peut dater des années soixante-dix, dominé par un réel penchant pour l'inox, les meubles *design* et un éclairage indirect provenant de lampes disposées à divers endroits du plateau et qui prendra le relais du plein-feux du début de la pièce. En effet, la lumière se fait déclinante au fur et à mesure du *flashback* pour suggérer le secret de l'adultère. Cette simplicité scénographique s'explique, pour Frank Vercruyssen, par le fait que l'histoire est suffisamment claire et que le spectateur n'a donc pas besoin d'être assisté pour la comprendre. Pour lui, « ce qui est compliqué avec le théâtre réaliste c'est précisément son réalisme », et donc le collectif a été amené à s'en éloigner pour aboutir à une scénographie construite comme une citation de décor. « On utilise peu d'éléments, table, chaise, et une série d'objets posés en ligne mais détournés d'un usage réaliste ».[244] De fait, le lit envisagé d'abord comme l'élément central, est désormais positionné en arrière plan et détourné de son utilisation première puisqu'il sert à Emma pour étaler sa garde robe ; d'ailleurs le *tempo* du spectacle est donné par son changement de tenue et l'accumulation des verres de vin servis et laissés là ostensiblement, comme signe de l'usure des sentiments ainsi que d'une consommation excessive.

Au demeurant, ces objets du décor apparaissent comme dépersonnalisés, tant ils sont éloignés de leurs utilisateurs et du lieu de l'action, et ne sont là que pour témoigner des scènes à deux. En effet, ce décor correspond à celui du studio qui a accueilli Jerry et Emma du temps de leur liaison, mais il figure un bar, un salon ou un restaurant italien, avec en son milieu une table et deux chaises qui seront déplacés au fil des duos par les comédiens eux-mêmes. Quant au troisième acteur, même s'il ne participe pas à la scène, il est néanmoins présent selon la tradition du collectif, maintien neutre sans commentaire ni jugement, signalant simplement que l'affaire dont il est question les concerne tous les trois. Non convoqué par le texte, il offre à boire et transporte des livres d'un côté à l'autre du plateau ou s'approche d'une chaîne hi-fi pour mettre un disque. Ici, la musique remplit sa fonction mémorielle en plongeant le spectateur au cœur des années qui s'égrènent à l'envers de l'implosion du triangle amoureux jusqu'aux sources de la « *love affair* » sur les airs des années soixante-dix ; la bande-son enregistrée propose la délicatesse des sonorités de la chanson *Aguas de Março* d'Antônio Carlos Jobim et le rythme soutenu de *All Along The Watchtower* de Jimmy Hendrix.

244 *Ibid.*

Illustration 55 : Le changement de lieu – ici un restaurant – est suggéré par la présence d'une nappe sur la table. © Paul de Malsche.

Le trio bourgeois livre un exercice de tromperie bon chic bon genre, sachant manier le mensonge tout en gardant la main dans la poche et le regard mondain ; si le grand lit suggère les ébats amoureux, on en reste là, l'évocation de la chair étant à l'image des rôles sociaux, sans passion et bien éduquée. Tout reste au niveau de l'implicite ; le vaudeville, un rien misanthrope, est désamorcé. Résonne alors, sans insistance au demeurant, une satire de l'élite intellectuelle incarnée dans la complicité masculine, mais troublée par la jeune femme qui se joue des deux hommes dans sa manière désinvolte de changer de tenue ou de manipuler les accessoires ; elle égrène ainsi, tout au long du spectacle, ses notes dissonantes. Que reste-t-il de cette histoire ? Les fonds de verre accumulés, les non-dits qui rongent les personnages ou la troublante ambiguïté de déterminer qui des comédiens ou des personnages, à cet instant, se croisent sur le plateau ? « Nous espérons que notre façon de jouer va permettre de montrer au public que cette pièce est formidable et qu'elle est actuelle. On va voir si notre façon de jouer rend justice à cette pièce. »[245] Ce vœu de Frank Vercruyssen semble exaucé puisque le jeu d'acteur comme la scénographie universalisent le propos, celui de l'inanité de l'amour et du mariage bourgeois.

245 *Ibid.*

Le pessimisme à fleur de théâtralité

Nous sommes en présence d'une scénographie sobre qui fait la part belle à un jeu très équilibré entre les trois acteurs ; elle permet l'oscillation entre la fiction et la perception de la réalité théâtrale exhibée et donne lieu à une mise en scène sans *pathos*, qui sait mettre en valeur les mouvements insensibles du texte, les dialogues en creux ainsi que tous les possibles aussitôt étouffés.

Cette mise en scène joue des vacillations qui rapprochent ou éloignent les personnages et invite le spectateur à s'interroger sur la portée de la duplicité dans la relation amicale et amoureuse ; il partage aussi, avec les personnages, les problèmes de communication voire des problématiques universelles. Cependant, ces constats ne naissent pas d'une analyse froide des situations mais, de façon plus sensible, transparaissent dans les échanges entre les deux anciens amants, souvent mélancoliques et empreints de délicatesse et d'émotion. De son côté, Frank Vercruyssen donne au rôle du mari, à la fois trompé et trompeur, une colère rentrée et une dérision *so British* ; de ce fait, les comédiens proposent des incarnations en retenue qui ajoutent à la pièce subtilité, nuance et drôlerie. Encore une fois, les tg STAN démontrent leur capacité à se situer à la lisière de leurs personnages et évitent ainsi les débordements émotionnels comme la crise de nerfs, susceptibles de verser dans la vulgarité, tout en faisant exister des sentiments, même les plus violents.

Illustration 56 : L'amitié des deux hommes est mise en valeur par leur présence au premier plan ; la femme reste en scène même si elle n'est pas convoquée par le texte, un parti pris de tg STAN pour attester que tous les trois sont concernés par ce qui se dit sur scène. © Paul de Malsche.

Mais Pinter ne laisse pas de côté la misogynie, que les comédiens paraissent parfois prendre un malin plaisir à marquer par une pause. Ainsi, le mari confie-t-il à son ami Jerry, amant de sa femme, combien il peut être naturel, voire nécessaire, de corriger de façon musclée son épouse. Si la domination masculine est indéniablement exprimée dans la pièce, elle est d'une telle stupidité que le spectateur ne peut que rester pantois. En témoigne le moment où Emma se trouve exclue du tournoi de *squash* et des déjeuners entre hommes par Robert, qui admet préférer Jerry à sa femme, allant jusqu'à sous-entendre qu'une relation homosexuelle aurait pu s'envisager. L'échange entre les deux compères sur les réticences des bébés garçons à quitter le ventre maternel est tout aussi emblématique à cet égard et surprenant, quand on songe que ces deux hommes sont éminemment cultivés. Comment interpréter également les dix changements vestimentaires d'Emma alors que les deux hommes tombent seulement la veste ? Serait-ce un clin d'œil du collectif pour surjouer le sexisme ?

Les réactions du public sont tout aussi mélangées : il rit parfois ou bien se trouve étranglé par l'émotion face à la banalité des destins et à la médiocrité des personnages qui perce à travers leurs actes et leur pensée. Harold Pinter semble désabusé de ce qu'il voit de l'humanité, ce qui l'amène à douter de l'amour puisqu'il constate que tout passe, fuit et s'éteint. Ce délitement s'incarne sur scène avec une remarquable subtilité en restant fidèle au texte – critère important pour le collectif – et en s'efforçant de démontrer que la quête de la vérité est vaine, tant celle-ci est multiple et contradictoire. C'est un théâtre de conversation brillant et drôle car, même dans leurs souffrances, les personnages restent très spirituels. C'est d'ailleurs ce qui fait la difficulté à appréhender l'écriture de Pinter : elle se caractérise par cette ambivalence qui amène les personnages à devenir des équilibristes à la fois très élégants et en totale perdition.

La *Cerisaie* s'intéresse aux rapports intergénérationnels et intersociaux, convoquant pour se faire un groupe élargi de onze acteurs ; *a contrario*, les relations interpersonnelles, objets de *Trahisons* et de *My dinner with André*, s'analysent pour le premier dans l'intimité du trio amoureux et dans le second dans une relation duelle et professionnelle.

My dinner with André

My dinner with André est un *workshop* des années soixante-dix adapté par Louis Malle pour le cinéma en 1981. C'est un duo qui partage un repas, chacun racontant sa vie ; Wallace Shawn est un New-yorkais auteur de théâtre qui n'arrive pas à placer ses pièces et, par voie de

conséquence, se trouve en difficulté financière tandis que son ami André Gregory est un metteur en scène réputé.

La transcription théâtrale fidèle au script cinématographique

Ce soir-là, Wally est invité à dîner dans un restaurant très chic par André Gregory. Ce repas va durer une heure et demie et, pressé de questions, André raconte ses expériences les plus remarquables au cours des cinq années écoulées. Sa rencontre avec Grotowski a été pour lui déterminante et, notamment, l'a amené à partager un séjour mémorable dans une forêt polonaise, avec un groupe d'hommes et de femmes dont il ne comprenait pas la langue. Le dernier jour, on lui a offert une cérémonie en forme de baptême qui l'a spirituellement transformé. De retour à New York, il constate que les citadins mènent une vie de robot, certes confortable, mais totalement dénuée d'émotions. Il poursuit ses expériences avec Grotowski et dirige une transe collective avec cent personnes réunies pour des exercices théâtraux. Influencé par l'illustre metteur en scène, il est amené à repenser sa relation avec les acteurs : il doit les apprivoiser comme le Petit Prince a apprivoisé le renard dans le roman de Saint-Exupéry. Par ailleurs, sa transformation spirituelle lui fait comprendre que le sens de la vie est connecté au sens de la mort. D'autres expériences sont cependant plus douloureuses, comme celle vécue dans le désert avec Kozan, un moine asiatique.

Illustration 57 : Une des scènes du film de Louis Malle. © rogerebert.com.

Si Wally s'est d'abord contenté de questionner son ami, il intervient à son tour pour donner sa vision du monde bien plus modeste. Il est attaché à sa petite vie quotidienne et reste actif même

s'il n'obtient pas de résultats immédiats ; cet état de chose le satisfait et il ne s'embarrasse pas de questions métaphysiques. Pour André, la vie de Wally est bien trop médiocre et il essaie, mais sans succès, d'amener son ami à envisager l'avenir autrement. Après avoir quitté le restaurant, dans le taxi qui le ramène chez lui, Wally se remémore cette conversation et se trouve heureux de traverser les rues de New York dont chacune recèle un souvenir tendre.

Sous une forme plutôt classique, Louis Malle tente de mettre à nu les passions vénéneuses cachées chez les individus d'une manière psychologiquement subtile. Son personnage, Wallace Shawn, fait assez souvent penser à Woody Allen par son aspect modeste, et par le fait que le cinéaste new-yorkais a recours de façon récurrente à la voix off et même à l'autodérision. Dans la fiction du cinéaste français, le rapport entre les deux hommes évolue plusieurs fois ; d'abord, Wally craint qu'André ne soit complètement névrosé bien qu'il montre une superbe infaillible. Certes, il se demande « Qui suis-je? », « D'où je viens ? », « Où vais-je ? ». Mais il est bien assis financièrement et se dit le protégé du célèbre Grotowski. Toutefois, les expériences décrites semblent de plus en plus grotesques, ce qui fait réagir Wally qui tente d'imposer son point de vue. André le renvoie alors à son échec en tant qu'auteur et en tant qu'homme incapable d'assumer les besoins de sa famille. C'est néanmoins le point de vue de Wally qui nous apparaît comme le plus intéressant, puisqu'il sait apprécier la vie dans sa simplicité, alors qu'André finit par révéler une incroyable misanthropie.

La suprématie de la dramaturgie sur la mise en scène

Depuis sa création en 1998, le spectacle de tg STAN a fait l'objet de tournées en Flandre et aux Pays-Bas. En 1999, la pièce remporte le Grand Prix du Festival de Théâtre (organisé conjointement par la Flandre et les Pays-Bas) ; elle est aussi nominée au Prix Océ des Arts de la Scène, section néerlandophone, et la première représentation de la version française a été donnée en octobre 2005 à Toulouse (Théâtre Garonne). En mettant en scène cette œuvre, De Schrijver et Van den Eede se sont confrontés à la réécriture d'un scénario en anglais, mais aussi à son adaptation en trois langues différentes : le flamand, l'anglais et le français. Chaque version se conforme donc à la langue de l'auditoire présent lors de la représentation, les deux acteurs se mettant volontairement en danger, en assumant une performance linguistique. De surcroît, ils entraînent le spectateur dans une confrontation délibérée à la fragilité du langage et à leur accent, l'obligeant à une écoute plus grande.

Illustration 58 : Le duo interprété par De Schrijver et Van den Eede.
© Tim Wouters.

La création collaborative de De Schrijver et Van den Eede a duré trois mois et n'a nécessité que six jours de plateau. La table est non seulement à la base de leur travail – comme traditionnellement chez tg STAN – mais aussi un objet fondamentalement présent dans cette pièce. Ils y dînent, racontent leurs histoires respectives, rient, s'énervent et vivent, et ce support apparaît comme indispensable : la table symbolise les liens sociaux, les conversations déstructurées qui doivent cependant conserver certains codes de bienséance. Ainsi, « Wally », comme il est appelé durant toute la pièce, s'il laisse transparaître sa colère envers André, s'abstient de toute réflexion désagréable, pour préserver ses chances de signer un contrat avec lui.

La théâtralisation sensitive

En outre, ce théâtre est aussi un hommage aux bons vivants, puisque le parti pris a été d'aménager le plateau en salle de restaurant avec cuisine ouverte, ce que les acteurs justifient avec humour : « Avant la représentation, les restaurants n'étaient pas encore ouverts, après, ils étaient fermés ; nous avons donc décidé de manger pendant ».[246] Plus sérieusement, comme le stipule Athéna-Hélène Stourna dans l'introduction à son ouvrage *La Cuisine à la scène* :

> La cuisine, tout comme le théâtre, est un art de la transformation et du simulacre. Ce résultat de métamorphose et d'illusion sur le plateau (plat) et sur le plateau (scène) est le fruit d'un procédé de sélection, de mélange, de préparation et d'imagination.[247]

246 Dossier de presse *My Dinner with André,* site du Théâtre Garonne*,* http://www.theatregaronne.com/sites/default/files/pdf/dossier/dinner.pdf, 2014.

247 Athéna-Hélène Stourna, *La cuisine à la scène. Boire et manger au théâtre du XX^e siècle*, Rennes et Tours, P.U.R. et Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Tables des hommes », 2011, p. 11.

La nourriture et le spectacle requièrent la présence respective d'un cuisinier et, dans *My Dinner with André*, de deux acteurs/metteurs en scène. Si ces deux derniers restent des permanents du spectacle, le restaurateur change tous les soirs, ce n'est donc jamais le même menu.

Or, ce qui fait l'originalité du spectacle, c'est que son rythme est donné par le temps de préparation culinaire alors que l'on s'attendrait à ce qu'il vienne du texte. De plus, le rituel de la présentation à l'assiette est mis en valeur puisqu'il interrompt un instant la conversation. L'importance accordée au repas par les deux compères est aussi signifiée paradoxalement, mais de manière symbolique, par la présence du script sur un coin de la table ; il est là au même titre que le couvert, alors que la salle embaume des odeurs des mets préparés en direct.

Faire appel à l'odorat reste peu coutumier au théâtre et participe ici à l'installation d'une familiarité qui, à l'extrême, pousserait le spectateur à vouloir partager ce repas, et même à intervenir dans la discussion du duo. Ces objets – les plats cuisinés en direct comme le script sur scène – sont là pour rappeler sans cesse aux spectateurs qu'ils sont au théâtre et s'inscrivent dans les principes et les habitudes de ces deux comédiens et de leur collectif respectif.

Athéna-Hélène Stourna souligne que le sujet de la cuisine et de la restauration au théâtre est tenu très souvent pour « peu sérieux, mineur ou dégradant »[248] ; mais lorsque la mise en scène fait de l'élément alimentaire un sujet majeur, l'analyse du spectacle prend, comme on le voit, une nouvelle dimension.

Illustration 59 : Présence sur scène du cuisinier et du serveur pour ce dîner.
© Tim Wouters.

248 *Ibid*.

La mise en abyme du théâtre

L'utilisation de la vidéo qui suit Wally – celui-ci s'exprimant en voix off – quand il arrive devant le théâtre/restaurant est un clin d'œil au film de Louis Malle, mais, en même temps qu'elle introduit le spectacle, elle contribue à la disparition de cette démarcation entre jeu et réalité. Ces deux « individus » (puisqu'il est difficile de les définir plus précisément à ce moment de l'analyse) sur la scène, établissent une connivence avec les spectateurs, faisant en sorte que ceux-ci deviennent leur faire valoir, voire le socle du spectacle. D'une manière fort habile, ils font fonctionner ce parti pris en permanence, le théâtre étant déjà le sujet du film puisqu'il s'agissait d'un auteur et d'un metteur en scène échangeant des considérations d'ordre principalement artistique. Sur le plateau théâtral, ils s'amusent à rajouter des éléments qui s'emboîtent à la manière des poupées russes : une leçon d'art dramatique à l'intérieur d'un numéro de clowns à l'intérieur d'une pièce de théâtre à l'intérieur d'une adaptation de film. En outre, les deux acteurs/personnages mêlent les dialogues originaux du film à des improvisations suscitées par le public qu'ils interpellent comme des convives ; ou bien, pour répondre à l'envie de déstabiliser le partenaire, dans leurs répliques, ils ajoutent leurs propres biographies à celle de leur personnage. C'est une joute oratoire, un marathon qui dure trois heures trente, un temps pendant lequel Wally – le romantique – et André – le pragmatique – nourrissent leur conversation de leurs divergences flagrantes dans leur rapport à la vie, au théâtre ; leurs dissonances sont également accentuées par leur personnalité et leur morphologie. André, élégant et mince (Peter Van den Eede, de De Koe), est un metteur en scène d'avant-garde à succès, bavard impénitent et, à l'opposé, Wally est un homme replet, aux allures de bon vivant (Damiaan de Schrijver, de tg STAN), qui n'arrive pas à interrompre la logorrhée de son ami pour exprimer son point de vue ; par ailleurs, resté à New York, il gagne péniblement sa vie en écrivant pour le théâtre. Ce sont deux personnages contradictoires tentant de nouer une relation qui n'arrive même pas à s'initier, et qui renvoient en miroir la vie quotidienne au cours de laquelle le discours est omniprésent au détriment de l'écoute.

La réalité transposée sur le mode burlesque

Jean-Jacques Delfour voit dans cet attelage particulier « un duo du Clown Blanc et de l'Auguste » :

> Le contraste entre André et Wally, entre l'angoisse complaisante, stratosphérique et riche de l'un et le scepticisme rigolard, modeste, voire terre à terre, et bon vivant de l'autre, la lutte pour la maîtrise de son

corps et de son territoire sur la table du restaurant, donnent lieu à une série de micro-gags tout à fait hilarants.[249]

Illustration 60 : Wally ingurgite une quantité phénoménale de nourriture. ©Tim Wouters.

La réalité est injectée sur le plateau et se concrétise dans des attitudes qui, au fur et à mesure, deviennent caricaturales et drolatiques : ne pouvant placer un mot, Wally se réfugie dans la nourriture et, la salle restant allumée, il s'adresse au public pour s'en plaindre. Son hostilité, à l'égard de son compagnon très autocentré, se manifeste par des grognements, apartés, grimaces et froncements de sourcils, sa manière à lui de ponctuer le discours qu'on lui assène.

Quant à André, il se délecte de ses propres paroles. Est-ce par naïveté ou par diabolisme ? C'est en tout cas un jeu entre les deux comédiens auquel il convient de faire adhérer le public afin qu'il s'interroge : où est le personnage ? Où est le comédien ? Où est le clown ? Leur jeu rappelle, d'une certaine manière, le *lazzi* italien par l'introduction d'un comique verbal et gestuel, très explicite dans l'exemple suivant : André n'a de cesse de raconter ses expériences qu'il qualifie à la fois d'« humaines » et de « merveilleuses », et, dès que Wally tente de boire son vin, il lui attrape la main et repose son verre. Ainsi, ce personnage qui tient à se définir par ses actes se révèle en fait par

249 Jean-Jacques Delfour, « tg STAN et De Koe, My dinner with André : le pentagramme du plaisir théâtral », blog de Jean-Jacques Delfour, http://jean-jacques.delfour.over-blog.com/article-tg-stan-et-de-koe-my-dinner-with-andre-le-pentagramme-du-plaisir-theatral-124773790.html, 12/10/2014.

des tics de communication dignes du « *gestus* brechtien ».[250] On peut constater la même chose chez Damiaan : il n'a pas de réplique pré-écrite et donc il se trouve dans l'improvisation totale alors que son personnage tente en vain de s'exprimer. Cette situation se traduit par une suite de grognements en guise de réponses générant un comique de répétition. La première partie du spectacle est relève de la comédie parce que la conversation est extravagante ; en effet, les deux personnages s'entendent mais ne s'écoutent pas réellement, se coupent la parole l'un l'autre ou sont dans la surenchère.

Le spectateur ou le troisième partenaire

Le spectateur est associé au vécu des deux personnages sur le plateau et, comme eux, il est assailli par toutes les sensations ressenties au cours d'un repas à quatre services. Il connaît aussi leurs émotions et sentiments, telles l'attente, la faim, la lassitude, et réagit, selon la façon dont il est touché, par le rire ou le jugement silencieux : comme Wally, il respecte la bienséance et s'ennuie lorsqu'il voit ce personnage s'ennuyer ; d'ailleurs, il est probable qu'il s'identifie bien plus à lui qu'à André car, en tant que spectateur, il est conventionnellement dans une situation d'écoute et de passivité. Mais la mise en scène se joue de lui en poussant à l'extrême son sentiment de lassitude né de l'obligation d'écouter, car la représentation dure 3h30, sans entracte. De surcroît il peut ressentir de l'exaspération ou s'endormir car la qualité de la conversation est très variable : elle peut être drôle, philosophique, ou bien plate et inintéressante. Ce spectacle est donc, du point de vue du public, une performance qui exige de lui des qualités attentionnelles, de l'empathie et du respect, pour s'obliger à ne pas quitter la salle comme sans doute il s'autoriserait à le faire dans d'autres circonstances du quotidien. Il est prisonnier des rets du théâtre et les personnages/acteurs se jouent de cette situation : si Wally estime qu'il sera récompensé pour sa disponibilité par son compagnon, le spectateur n'a rien à en attendre. Quelle serait alors pour lui l'attitude véritablement adéquate ? Nous sommes dans une situation de méta-théâtre, propre à nous interroger sur les codes et les conventions théâtrales et leurs limites. D'abord, comme le fait remarquer Jean-Jacques Delfour, lorsque les comédiens s'adressent au public en tant que comédiens et non en tant que personnages,

> loin de briser l'illusion du mentir vrai théâtral, [ils] parviennent à créer d'inestimables instants de sincérité. Tout se passe comme si la puissance de la perception scénique (l'obéissance psychique du spectateur à l'injonction de croire à la fiction du théâtre et du jeu) lissait ces moments de complicité avec le spectateur au profit de la crédibilité des personnages.[251]

250 Bertolt Brecht, « Nouvelle technique d'art dramatique », in *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972, p. 95.
251 Jean-Jacques Delfour, art. cit.

S'ils donnent l'impression d'être en rupture du contrat spectoriel, en particulier dans les commentaires sur leur propre prestation qu'ils insèrent au fil de la conversation, le fait de reprendre le jeu, l'air de rien, donne le sentiment d'un ensemble cohérent ; le spectateur jouit de ces *apartés* grâce à la fluidité de la performance et au fait que les deux comédiens tiennent, « à chaque seconde qui passe ou presque, le personnage comme un être vivant coextensif à son corps, à sa peau, à sa voix ».[252]

Illustration 61 : André discourt sans interruption tandis que Wally, contraint au silence, mange. © Tim Wouters.

L'analyse politique du travail

De Schrijver et Van den Eede amènent le spectateur à leurs côtés sur scène en la personne des cuisiniers présents sur le plateau. Ainsi, la scène est double et Jean-Jacques Delfour souligne qu'elle rend « visible une communication habituellement dissimulée » en exposant la cuisine ; sans elle,

> […] il n'y aurait ni nourrissage [sic], ni dégustation, ni dîner, donc pas non plus de longues conversations rythmées selon les plats apportés par les serviteurs. La vie créative, les affres et les joies, l'élaboration, la

252 *Ibid.*

> critique, les échanges véhéments, tout cela est possible parce que, dans l'ombre, des travailleurs en préparent et en maintiennent les conditions d'existence.[253]

Présenter ainsi ce lieu, traditionnellement caché dans la réalité comme au théâtre, est novateur ; il signifie le respect de tg STAN pour tous les travailleurs et rappelle son engagement politique : de la même manière, il bannit la hiérarchie admise au théâtre comme celle ayant cours dans la restauration. Athéna-Hélène Stourna souligne aussi comment la cuisine peut être considérée au théâtre, soit comme familiale et « féminine », soit, comme ici, un lieu professionnel et de ce fait davantage masculin, même s'il est arrivé qu'une femme « chef » cuisine sur scène dans ce spectacle. Comment ne pas mettre en parallèle ce constat d'une prédominance masculine dans l'art culinaire comme dans l'art théâtral ? De surcroît, une troisième dimension éminemment masculine vient se greffer, celle du politique ; si cette présentation des coulisses d'une profession pour en faire apparaître ses conditions est un choix artistique, c'est aussi pour Jean-Jacques Delfour un acte politique : « La chute du mur de la cuisine laisse apparaître le déni bourgeois du travail, déni qui est une condition de la jouissance ».[254]

Illustration 62 : La cuisine en fond de scène.
© tg STAN.

Le monde des professionnels de la restauration – cuisiniers et serveurs – et la façon dont ils travaillent ont fasciné des metteurs en scène comme Jérôme Deschamps et Macha Makeïeff qui, en 1989, imaginent de montrer les deux facettes d'un restaurant dans la pièce *Le Lapin Chasseur.*

253 *Ibid.*
254 *Ibid.*

Illustration 63 : *Le lapin Chasseur.* Côté cuisine, l'antre des femmes en tablier. © fimlmanic.com.

Illustration 64 : *Le lapin Chasseur.* Côté salle, les hommes en tenue de serveur. © fimlmanic.com.

En changeant de place à l'entracte, le public voit alternativement le côté cuisine, puis le côté salle, ou inversement. Le cérémonial des gestes est un sujet de farce, mais, à la manière de Charlie Chaplin dans *Les Temps modernes*, les metteurs en scène s'attachent à révéler la façon dont

les travailleurs sont broyés par la machine du travail. En outre, l'absence de clients et de nourriture dans ce spectacle accentue leur robotisation « avec les mouvement mécanisés et le cerveau nécrosé, petit à petit par la répétition des gestes et des manques de rêves ».[255]

Le *hic et nunc* de la représentation

Dans *My dinner with André*, la présence des cuisiniers, comme spectateurs des deux acteurs/personnages pour qui ils cuisinent et qu'ils servent, met en place des regards à plusieurs niveaux mais avec la même fonction : le spectateur regarde les cuisiniers eux-mêmes spectateurs et, de ce fait, la frontière entre l'espace scénique et le public s'estompe, tout comme celle entre le jeu et la réalité. Se tissent ainsi trois niveaux de liens : celui entre Wallace et André d'abord qui, malgré l'absurdité de certains propos, s'essaient à une conversation philosophique et méta-théâtrale, analysant le rapport de pouvoir entre un écrivain et un metteur en scène. Se noue ensuite un lien entre ces deux personnages et le public malmené, le spectateur éprouvant des sentiments contradictoires qui passent de l'empathie à la colère ou à l'incompréhension. Et enfin, on perçoit un lien d'humanité entre Damiaan De Schrijver, Peter Van den Eede et le spectateur qui est alimenté par le jeu performatif : ce théâtre de l'immédiateté ne sera jamais le même d'une représentation à l'autre tant il est soumis aux circonstances et à l'aléatoire. Le jeu performatif et la présence du non-jeu – fondamentaux des créations de tg STAN – fragilisent d'autant la représentation dans sa globalité théâtrale et demandent des qualités actoriales certaines et l'esprit d'à propos : improviser en fonction des réactions du public, le prendre à partie et jouer avec des cuisiniers qui ne sont jamais les mêmes.

In fine, on peut dire que chaque représentation joue sur la fragilité des frontières entre l'espace des spectateurs et la scène, le jeu et le non-jeu, les acteurs et leurs personnages qui se définissent autant par leurs actes que par leur texte. Le comique est nécessaire à l'accueil de réflexions qui pourraient être appréciées comme « pontifiantes et d'un pénible sérieux »,[256] comme les qualifie Jean-Jacques Delfour qui ajoute que « rien n'empêche de penser ces "stages" avec Grotowski et bien d'autres anecdotes comme une matière à réflexion ».[257] La tonalité du spectacle contribue à déstabiliser le spectateur : elle est un mélange de bouffonneries et d'aberrations mais aussi de sérieux quand la conversation porte sur le méta-théâtre. Entre réalité et fiction, la scène

255 Athéna-Hélène Stourna, *op. cit*., p. 174.
256 Jean-Jacques Delfour, art. cit.
257 *Ibid.*

devient un espace d'expérimentation continuelle : le spectacle s'ancre dans le présent et, en se détachant de la fiction, l'histoire paraît réelle au spectateur, et en train de s'accomplir. Le mobilier, les ustensiles de cuisine et les couverts ainsi que l'ordre du repas, les mets et les boissons, correspondent à l'image que l'on peut avoir du dîner petit bourgeois conférant une dimension politique de la nourriture au théâtre. Si Peter Van den Eede se nourrit de son propre flot de paroles, Damiaan De Schrijver absorbe une quantité impressionnante d'aliments au cours des trois heures de spectacle. Pour Athéna-Hélène Stourna, ce rapport entre la consommation intellectuelle et la consommation matérielle existe depuis l'Antiquité ; cependant, sa représentation évolue aujourd'hui car on peut y voir, soit une mise en valeur des formes de partage, soit un rejet causé par le dégoût.

Chez Rodrigo Garcia, comme le souligne Athéna-Hélène Stourna, « la nourriture et la boisson deviennent une arme symbolique, destructrice, surtout pour viser la société de consommation ».[258] Provenant de la restauration rapide elles sont d'abord ingurgitées, puis rejetées :

> Au niveau artistique, elles sont employées comme des peintures : les comédiens créent avec elles et avec leurs corps comme des toiles vivantes. Ces images sont cruelles, violentes, aux couleurs vives, malodorantes et souvent dégoûtantes.[259]

Illustration 65 : Dans *Golgotha picnic*, Rodrigo Garcia associe les corps des acteurs avec les immondices, créant ainsi des tableaux repoussants, mais esthétiquement remarquables. © Christian Berthelot.

Cette conception de l'élément alimentaire est suffisamment importante dans la théâtralité contemporaine pour que l'on y fasse allusion ; elle était déjà présente au cinéma quand Marco

258 Athéna-Hélène Stourna, *op. cit.*, p. 274.
259 *Ibid*., p. 275.

Ferreri crée en 1973 *La Grande Bouffe*, un film tragi-comique. Il dénonce une classe sociale préoccupée par sa seule jouissance et indifférente au monde extérieur et interroge aussi notre contemporanéité sur la perte des idéaux, l'ennui, l'angoisse et la solitude.

Le quatrième opus de tg STAN étudié ici, *Onomatopée*, renverse la totalité des idées préconçues à la fois sur le théâtre et sur le travail et s'impose comme métaphore d'une utopie de bouleversement du monde.

Onomatopée

La genèse de *Onomatopées*, spectacle créé en 2007 à Amsterdam, puis joué dans sa version française le 26 février 2014 au Théâtre Garonne-Scène Européenne de Toulouse, est donnée par l'un des acteurs :

> Nous en avons discuté pendant plus de quatre ans, jusqu'à ce que Damiaan trouve le Dictionnaire des onomatopées, à Toulouse et nous dise : « voici peut-être notre prochain sujet ». Une onomatopée est une imitation phonétique de sons, comme coucou, clic-clac, vroum-vroum...[260]

Illustration 66 : Les cinq garçons de café présents sur scène. © Sanne Pepper.

260 Programme *Onomatopée*, site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/saison-12-13/les spectacles/onomatopee, 2015.

L’aveu d’un échec assumé d’un théâtre sans parole

L’intention est formulée par Damiaan De Schrijver, acteur du collectif tg STAN à l’origine du projet : monter une pièce sans mots « dans laquelle nous ne nous exprimerions que par des gestes, des murmures et des sons ».[261] Pour lui, *Onomatopée* est une première tentative qui manifestement est un échec puisque des dialogues ont été écrits,

> mais ils n’ont aucun sens. Ils forment une sorte de pot-pourri, de chaos linguistique, qui évoque l’impossibilité de communiquer. Nous sommes cinq hommes, garçons de café, habillés en noir et blanc : nous nous retrouvons et amorçons de grandes discussions sur le café, le thé à la menthe, le sucre.[262]

L’acteur insiste sur le caractère minimaliste, voire inexistant, de l’intrigue et sur la présence sur scène d’un personnage cinq fois dupliqué ; rien de ce propos ne rend nécessaire la création d’un spectacle : c’est l’éloge du prétexte et du vide. Paradoxalement, c’est un discours fort ; il dénonce une société moderne consumériste et violente, où les âmes sont vidées de leur essence vitale par une addiction à l’instantané qui les prive, *a contrario*, de l’épaisseur du présent. Une banderole est exhibée sur laquelle s’inscrit le constat suivant : « La disparition de l’élan spontané dans les sociétés néolibérales ». S’impose ainsi l’obligation de réveiller un spectateur que le libéralisme a plongé dans la léthargie, pour le ramener dans le monde du vivant, du sensible et de la sociabilité.

Illustration 67 : Des gestes inutiles et des objets incongrus dans cette arrière-salle de café.
© Sanne Pepper.

261 *Ibid.*

262 Damiaan De Schrijver, dossier de presse *Onomatopée*, site La Scène Watteau, http://www.scenewatteau.fr/wp content/uploads/2015/06/dossier-presse-ONOMATOPEE-les-14-et-15-octobre-2015-%C3%A0-La-Sc%C3%A8ne-Watteau.pdf, 14-15/10/ 2015.

Ce slogan affiché peut apparaître comme un manifeste ; or c'est une fausse piste selon Damiaan De Schrijver, même s'il exprime une critique de l'immobilisme à laquelle les acteurs adhèrent,

> […] c'est la réalité, la forme du slogan elle-même qui nous intéressait car tous, même les plus marquants comme « Je suis Charlie », sont par essence des ennemis du sens. Un slogan est forcement médiocre, sans nuance et mensonger.[…] Ce grand slogan veut dire quelque chose mais aussi rien.[263]

L'objectif se trouve ailleurs, dans la volonté de rompre avec toutes les conventions du théâtre pour dramatiser la poésie dans un univers surréaliste ; cela passe nécessairement par une déconstruction pour imposer un irréel ambiant dans la quête d'une authenticité perdue.

S'il est difficile d'éradiquer la parole, les acteurs revendiquent alors une théâtralité du non-sens.

La perte du sens revendiquée

Insister sur la vacuité, le non-sens, est, somme toute, un avertissement donné au spectateur qui viendrait au théâtre avec à l'esprit la quête d'une révélation ou d'une posture politique. Or, ce qu'ils tentent de démontrer c'est que la langue « est un instrument abusif ou pour le moins problématique » :

> Sur des sujets parfaitement futiles, les personnages de la pièce échouent à se comprendre. Qu'en est-il lorsqu'on évoque des choses graves et importantes ? De manière anodine et involontaire d'abord, puis spectaculaire ils détruisent la langue. Ils montrent ce faisant, qu'elle ne constitue pas la seule façon de communiquer.[264]

L'acteur atteste que la problématique posée dans cette pièce est l'incommunicabilité et donc qu'il faut se résoudre à n'y rien comprendre. S'il y a un sens à trouver, c'est celui que les acteurs ont cherché à éradiquer. Or la question est : le spectateur peut-il se satisfaire de cela ? Comment échapper à une quête de sens ? Est-il poursuivi par le désir de signification à tout prix ? La négation de toute signification n'est-elle pas en elle-même une affirmation politique et esthétique ? Que reste-t-il du théâtre quand ses conventions sont à ce point remises en question ?

La réponse des acteurs se fait à plusieurs niveaux : ils revendiquent le simple plaisir d'être réunis sur scène pour la bonne raison qu'ils s'apprécient mutuellement en tant qu'acteurs et porteurs d'une même conception artistique ; celle-ci les amène à déconstruire ensemble, faute de pouvoir bâtir une structure solide et fiable. Cette prise de conscience des limites de la création n'est pas vécue comme tragique, dans la mesure où ils l'assument et passent outre pour s'en prendre aux

263 *Ibid.*
264 *Ibid.*

conventions théâtrales avec un plaisir indéniable. Du plateau, ils promènent leur regard sur le public et signalent que « le temps passe », ne cessant malgré tout de différer le moment où il convient de jouer. Mais tout a bien sûr commencé et c'est là toute la pertinence de leur travail : ils parviennent à imposer l'impréparation avec une maîtrise longuement rodée, ne rien faire étant un acte fort. Leur façon de réitérer la question – vont-ils démarrer ou non le spectacle ? – sans y répondre directement, est finalement une forme de jeu, un moyen à chaque fois de rappeler la joie qu'ils éprouvent d'« être là, ensemble… ». Non seulement, ils prennent à partie le public en tant que témoin, mais ils l'invitent à partager collectivement le temps présent et l'inaction. Sont empoignés à rebours, les conventions du théâtre, le pourquoi de la scène et de la vie pour imposer l'art de durer sur le plateau alors que la vie passe. Gillis Biesheuvel, Damiaan De Schrijver, Willem De Wolf, Peter Van den Eede et Matthias de Koning s'attaquent ainsi aux codes traditionnels de la représentation théâtrale : le récit, les personnages – l'un d'eux s'affaire vaguement avec une épaisse liasse de papier suggérant un texte à apprendre –, le plateau, le quatrième mur et le public. Pour preuve, ils sont adossés à une toile tendue sur laquelle défilent de possibles didascalies que, de toute façon, ils ne respecteront pas. Ce spectacle propose de répondre à une envie de lâcher prise, de retrouver l'esprit frondeur d'un théâtre libre de toute entrave, sans filtre, hors champ conventionnel, en révolte contre une parole trop verbeuse et vide de sens, contre l'ennui d'un monde gagné par les discussions creuses sur l'origine des aliments ou l'importance du paraître. Pour eux, l'essentiel n'est pas dans les mots, mais dans leur forme et leur formulation ; ils revendiquent également la nécessité de ne pas produire ou, pour le moins, ils démontrent leur capacité à construire à partir de rien, uniquement en jouant de leur présence et en empruntant pour ce faire au registre clownesque.

La revendication d'un geste théâtral libéré

Le public emprunte les coulisses du Théâtre de La Bastille, pour se retrouver en bord de scène sur des chaises inconfortables. Peu d'espace le sépare de cinq garçons de café installés dans un maintien d'attente et qui le regardent s'asseoir. Leur veste blanche, rehaussée d'épaulettes dorées, est passablement froissée. Ils sont sales, la cigarette au bec, devant un mur de papier fendu d'une porte battante. Sur une table est disposé un service à thé d'enfant et, en dessous, un cageot de menthe fraîche : on va servir le thé tout en devisant sur l'origine berbère d'un pain de sucre cassé au marteau. Quelque peu blasés mais contents d'être là, leur intention est de faire partager leur propre vague à l'âme et une sensation d'étrangeté, qui monte *crescendo*, à un public qui ne sait plus trop où se circonscrit le jeu ni quelles sont les limites du langage, emporté dans cette joyeuse revendication

de liberté. Se trouvent mis en exergue le moment partagé, des onomatopées, des jongleries habiles de sons, de dialogues inachevés et de quiproquos, des gestes dépourvus de sens, comme secouer une serpillière ou caresser la cuisse de son voisin. La conversation frise l'ineptie, chacun suivant son sujet sans jamais le lâcher ; on passe du français au néerlandais, de l'allemand à l'anglais, et les sous-titres suivent comme ils peuvent dans ce décor incongru de bar, d'arrière-salle, de bout du monde, bricolé de bric et de broc, où s'agglutinent des objets hors d'usage ou boiteux et trop souvent inutiles. Ils servent de l'eau et de la bière, nettoient les verres avec un balai d'essuie-glace et transforment la scène en un capharnaüm indescriptible. Pour Jean Chollet, les ponctuations sonores entraînent

> […] des situations improbables issues de mouvements, maladresses et enchevêtrements des corps et d'objets usuels hétéroclites, qui attestent de la virtuosité théâtrale des comédiens et constituent une certaine perception du monde, disjonctée, cocasse ou réjouissante.[265]

La production d'une articulation entre les images et le temps qu'ils donnent à voir est remarquable parce qu'inattendue. Un des objectifs de ce spectacle ne serait-il pas alors de décélérer le temps pour alerter le public sur l'existence de perceptions et de sentiments tombés dans l'oubli ? Car, dans une habitude exclusivement consumériste, il ne tolère plus l'attente, de même qu'il exige l'immédiateté du sens de ce qui l'entoure ; ici les deux lui sont confisqués. Connaître à nouveau le sentiment de frustration serait-il un enjeu de ce spectacle ? Les acteurs jouent avec les nerfs du public en dépassant largement les limites de la folie douce, une attitude revendiquée : comment cette anarchie débridée peut-elle, par contraste, inciter le spectateur à porter un autre regard sur le théâtre ? Cela suffit-il cependant pour que les acteurs puissent attester de leur existence en tant que tels, mais aussi en tant qu'auteurs d'une œuvre artistique ? D'une certaine manière, le pari est gagné parce que, incontestablement, ils arrivent à proposer une certaine vacuité et un illogisme dans l'expression de « l'être ensemble » ; pour ce faire, ils développent un jeu relevant du mime de cabaret ou de gags du cinéma muet, à mi-chemin entre Buster Keaton et les Monty Python. En guise d'exemple, on peut citer le moment au cours duquel l'un des personnages, armé d'une perceuse électrique, fixe un tableau dans le mur de papier. L'incongruité du geste et son inutilité à plusieurs titres provoquent l'hilarité générale :

> Dans la deuxième partie du spectacle, ils (les personnages) cassent le décor. De nombreux animaux apparaissent – élans, vaches – qui traversent le mur. Alors les serveurs trouvent d'autres modalités d'expression, dans une sorte de poésie dadaïste. Il s'agit de s'interroger sur la langue, le son, les sentiments. Nous devenons des bêtes, essayant d'être les plus purs, naturels et honnêtes possible.[266]

265 Jean Chollet, « Propos de garçons de café », site *WebThéâtre*, http://www.webtheatre.fr/Onomatopee-creation-collective, 20/10/2015.

266 Damiaan De Schrijver, dossier de presse *Onomatopée*, site La Scène Watteau, *op. cit.*

Vont donc ensuite se succéder des cascades cocasses qui mettent la scène sens dessus dessous. Les objets volent, de gigantesques têtes d'animaux empaillés défoncent le mur en papier ; bientôt la parole se tarit au profit de cris d'animaux : on braie, on bêle, on aboie, pour laisser enfin place à un silence hébété.

L'anéantissement du décor oblige le public à changer de lieu en enjambant les vestiges du jeu de massacre auquel il vient d'assister. Et, au sens propre comme au sens figuré, il traverse le quatrième mur pour se retrouver dans le cadre conventionnel et familier d'une salle de spectacle avec ses sièges rouges. C'est une manière de le rassurer : la distance avec la scène rétablit son positionnement par rapport aux comédiens et le met à l'abri des gestes débridés de ces derniers. Peut-être aussi vont-ils proposer une fin de spectacle plus proche de ce que le public a l'habitude de voir ? Or, les garçons de café profitent de ce changement d'univers pour ouvrir un nouvel espace de liberté et s'engouffrent dans une nouvelle forme artistique : le monologue.

Illustration 68 : Progressivement le décor se délite et des têtes d'animaux empaillés de grandes dimensions surgissent, amenant encore davantage de confusion dans la compréhension du spectacle. © Sanne Pepper.

C'est une joute oratoire poétique au cours de laquelle chaque acteur, selon sa personnalité, transforme le presque rien, l'infiniment dérisoire de la langue, en grand partage avec le public. Ainsi Damiaan De Schrijver rend-il hommage à l'esprit dadaïste d'un Kurt Schwitters ou d'un Raoul Hausmann ; il déclame un poème en forme de pot-pourri, feu d'artifice verbal qui se joue des

sonorités des mots en les juxtaposant ou en proposant des analogies. Pour un public qui a l'âge d'appréhender cet héritage, il assemble comptines et tubes des années soixante-dix d'une manière à la fois drôle, étourdissante et émouvante.

Peut-on dire de ce spectacle qu'il est un plaidoyer en faveur de la liberté de l'artiste ? Son but est-il de désorienter le public sans agression ni critique, sur un mode plaisant ? L'intention est d'abord de mettre à nu le langage et ses tics pour qu'il n'en reste rien ou si peu, de déstructurer les mécanismes de la conversation ; tout semble improvisé or, bien au contraire, les acteurs sont dans une totale maîtrise de cet apparent n'importe-quoi.

Les trois premiers actes traitent de langage et de malentendus ; à la suite du changement de lieu et jusqu'à la fin du spectacle, c'est la couleur et la signification du langage qui sont déclinées. La mise en scène est résolument dadaïste ; *Onomatopée* est à la fois de la poésie pure, de l'hyper-spectacle, du *happening* d'art contemporain et du théâtre. Ce spectacle atteste que, bien antérieurement au récit, c'est la scénographie qui est première, et de ce constat découle une mise en question de l'esthétique théâtrale traditionnelle : il propose un numéro d'équilibristes, un remue-ménage permanent, refusant l'illusion et l'identification des acteurs à de supposés personnages. Après cette dislocation des lieux, les propositions ahurissantes de jeu ou de non-jeu et cette accumulation d'impertinences, Damiaan De Schrijver constate tranquillement : « Et voilà, les gars, il n'en faut pas plus, enfin ».

Illustration 69 : Passage des spectateurs de l'autre côté du décor où ils découvrent des occupations insolites. © Sanne Pepper.

le refus d'allégeance au *diktat* du public

> Je vois ce spectacle comme une grande fête triste. Je peine à expliquer ce spectacle car chacun a la responsabilité, le goût, l'envie d'y rentrer ou non. C'est un questionnement que l'on partage avec qui veut bien. L'enjeu est fort.[267]

Il n'y a plus donc qu'à en plaisanter, et pour cela, il est nécessaire que le public s'ouvre à cette proposition ludique : alors, il pourra rire des clowneries des comédiens, mais aussi de lui-même et de ses attentes. Les regards se croisent entre acteurs et spectateurs dans le plein feu de la salle et se confrontent les uns aux autres dans le désordre des chaises et la promiscuité de la scène. Une collectivité se forme ainsi dans l'esprit analysé par Miguel Benasayag :

> Je conçois le théâtre d'une façon organique, comme faisant partie des circuits de la société, en tant qu'organisme, dont la société sert pour ses pensées, pour élaborer des hypothèses, pour donner forme à certains paris.[268]

Illustration 70 : De Schrijver surgit à la manière des têtes d'animaux empaillés, une manière d'attester du niveau burlesque de ce spectacle : le personnage comique se débat au milieu des objets devenant un objet lui-même. © Sanne Pepper.

Or cette conception ne va pas de soi et c'est ce que tend à prouver tg STAN et ses partenaires : le théâtre est aussi un lieu de conflits, entre les attentes du public et ce qui lui est donné à voir. De ce fait, il peut peiner à trouver son compte, comme certains spectateurs ont pu en faire état à l'issue de la représentation. D'abord, leur installation sur des gradins de fortune à la place des sièges rouges habituels les a déstabilisés, tout comme la palissade de bâches plastiques dissimulant

267 *Ibid.*

268 Miguel Benasayag, « Le théâtre, un laboratoire de Résistances ? », in Marcos Malavia (dir.), *Festival « Auteurs en Acte. Paroles en Actes »,* Paris, Éditions de l'Amandier, 2010, p. 11.

l'autre côté de la salle. Ensuite, ce subterfuge, qui ne prend son sens qu'à la fin du spectacle, a semblé à certains une mauvaise idée, tout comme l'édification d'une autre barrière plus abstraite, celle de la perte du sens commun : elle s'est, selon eux, immiscée entre les acteurs et le public, empêchant une interactivité pourtant recherchée. De surcroît, l'impossibilité d'identifier le texte – entre improvisation et écriture de plateau – les a interrogés sur sa qualité : relève-t-il de l'anecdote ? Du comique de situation ? Est-il desservi par le jusqu'au-boutisme de la démonstration ou l'excès d'énergie des acteurs ? Une partie des spectateurs s'est retrouvée définitivement perdue, étourdie dans les méandres de l'incohérence sans véritable direction à suivre. Or, l'opposition des points de vue est emblématique du théâtre postdramatique qui ne cherche aucunement à séduire en répondant aux attentes du public et atteste de la liberté de création et du droit à l'expérimentation artistique. Paradoxalement est exclu tout jugement négatif sur la réception, que le public soit en capacité ou pas d'adhérer à cette théâtralité, et son rejet ne remet pas forcément en question le travail pour les acteurs eux-mêmes.

Pourtant, il est difficile d'évacuer totalement la réalité du lien économique entre la création et la réception par le spectateur ; le théâtre est un genre artistique qui peine de plus en plus à trouver un public, et le risque qui se prend dans cette théâtralité contemporaine, c'est de le décourager définitivement.

Conclusion

Depuis sa création en 1989, tg STAN a imposé une conception théâtrale à laquelle il n'a jamais dérogé et qui repose sur des critères spécifiques. Tout d'abord, il réfute le travail sous la houlette d'un metteur en scène. Comme le constate Violette Bernad, loin d'être une absence pénalisante pour l'entreprise de création, elle apparaît comme un atout :

> En perdant la figure centrale du spectacle qu'est le metteur en scène, tg STAN en gagne quatre, celles des acteur-joueurs-créateurs. Les spectacles ne sont plus le reflet de l'univers personnel d'un seul créateur, mais l'univers personnel de quatre acteurs.[269]

De surcroît, l'engagement actorial se modifie aussi du fait de cette double fonction. Pour signifier cette originalité, Violette Bernad lui donne le nom « d'acteur personnifié » et l'analyse ainsi : « La personnalité des acteurs devenant moteur de création des spectacles, il est normal qu'elle " déborde " sur la scène et passe devant le personnage pour donner à voir au spectateur " un acteur

269 Violette Bernad, « tg STAN, un collectif postdramatique ? », in *Les Revues de théâtre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 59.

personnifié " ».[270] Cette nouvelle manière d'être acteur se retrouve dans le théâtre contemporain et, pour elle, se pose alors la question de la parenté de ce collectif avec le théâtre postdramatique :

> Chez de nombreuses jeunes compagnies, on voit poindre en effet un acteur « personnifié », qui refuse la notion « interprète », et surtout, « d'incarnation du personnage ». Un peu partout, les acteurs exploitent leur identité personnelle sur scène.[271]

Cette démarcation du jeu traditionnel se définit dans la présence des acteurs sur scène à l'entrée du public et dans l'accueil attentif qu'ils lui réservent, et aussi, dans le refus d'épouser des émotions qui ne sont pas les leurs. En référence à Jean-Pierre Sarrazac,[272] quand il parle de « l'auteur-rhapsode », elle définit « l'acteur-rhapsode » comme celui qui se place devant son personnage :

> Il ne se cache pas derrière des émotions qui ne sont pas les siennes. Il donne à voir le processus du travail d'acteur pendant la représentation. L'aller-retour d'un mode de jeu épique à un mode de jeu dramatique permet ainsi aux spectateurs de voir simultanément le personnage imaginé par l'auteur et son interprète.[273]

Par ailleurs, dans la mesure où les acteurs sont présents sur scène pendant toute la durée du spectacle, il n'y a pas de coulisses. C'est ce qu'elle appelle le jeu « à claire voie » :

> Quand tg STAN joue une pièce, il joue l'autre côté de la pièce, l'envers du décor, puisqu'il n'hésite pas à ouvrir les coulisses et à montrer les rouages du spectacle : aucun pendrillon ne cache la machinerie, les acteurs quand ils sont hors-jeu restent sur le côté de la scène et observent leurs camarades avec un regard de spectateur.[274]

Par l'usage des coulisses à vue, la scène n'est plus un espace fictif puisque est réaffirmée la présence du public et du lieu théâtral, les acteurs assurant de leur côté une présence en continu ; de cette manière tg STAN rejette l'illusion théâtrale et dévoile le travail collectif. Ainsi, selon elle, un autre élément de ce jeu « à claire voie » est « l'irruption du réel » :

> Alors que les comédiens de tg STAN paraissent recourir à une simple dichotomie épico-dramatique : […] tantôt la situation réelle (des acteurs jouent) est affirmée, tantôt elle est masquée (et l'on voit des personnages agir), le réel ne s'absente en effet jamais complètement. Il est d'une certaine façon constamment pris en compte et, de manière claire ou diffuse, il participe activement à la représentation. […] Les acteurs jouent avec l'aléatoire de la représentation.[275]

C'est une perspective anti-illusionniste mais qui ne rejette pas complètement l'incarnation physique réaliste et émotionnelle du personnage ; selon les spectacles, les textes mis en scène et les thèmes abordés, les bascules et juxtapositions de niveaux de jeu, sont dosés et agencés différemment et excluent, de ce fait, la banale reproduction d'une recette.

Au contraire des compagnies les plus représentatives du théâtre postdramatique défini par Hans-Thies Lehmann, tg STAN est aussi attaché au texte classique qu'il traite de la façon suivante :

270 *Ibid*., p. 60.
271 *Ibid.*
272 Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 2012.
273 Violette Bernad, *op. cit.*, p. 61.
274 *Ibid.*
275 *Ibid.*

généralement, sa priorité est de consacrer environ deux mois à un travail à la table pour traduire, ou réécrire un texte et enfin pour s'en imprégner. Par contre, la scénographie est volontairement sommaire puisqu'il ne lui consacre que très peu de temps avant la première représentation.

Si l'ensemble de ces critères signe les créations de ce collectif depuis vingt-sept ans, cette pratique est soumise à l'usure du temps, et ce qui paraissait être novateur devient à son tour conventionnel. Hervé Pons soulève cette problématique dans un article à propos de *La Cerisaie* en insistant sur les effets pervers de la pérennité : « Ce dernier spectacle s'expose comme le manifeste égrené par ses sociétaires dépassés d'une utopie décédée ».[276] En effet, les acteurs de tg STAN sont aujourd'hui âgés de presque cinquante ans et, d'une certaine manière, leur mode créatif est devenu une institution :

> Et si « collectif » rimait avec jeunesse ? Si en dépit des esthétiques développées, la véritable force d'un spectacle conçu et porté par un collectif ne résidait en fait que dans l'énergie de sa verdeur, de ses erreurs, de ses pulsions et de sa propre invention ?[277]

La facture de cette création ne propose en effet aucune surprise, et même si elle reste de bonne qualité pour certains, elle ne génère pas l'enthousiasme parce qu'on y reconnaît « chacun des détails au plateau tant de fois déjà vus ». Selon lui, « on entend Tchekhov comme autrefois Thomas Bernhard, Heiner Müller ou Jean Anouilh », sa langue étant

> passée à la moulinette du bien entendre par tous ponctuée de blagues et d'apartés, de clins d'œil rieurs et de petites crises d'hystérie attractives devient, par l'art consommé du nivellement, d'une confondante et grossière quotidienneté.[278]

En refusant de pratiquer la rupture au bénéfice d'une culture de la pérennité des liens entre ses membres, le collectif empile les expériences et favorise la permanence des critères de création initialement choisis. Même s'il s'essaie à d'autres compagnonnages artistiques, la prégnance de ceux-ci domine les propositions originales qui pourraient venir d'ailleurs. Paradoxalement, l'analyse élogieuse de Sabine Quiriconi se retourne contre eux :

> Ainsi, il évolue, progresse, et additionne : les talents, les énergies, les points de vue... mais c'est pour que chaque rendez-vous avec le public soit perçu comme une étape décisive dans une histoire qui chemine. Car le but est bien, en cultivant la permanence, de donner le sentiment, sur scène, d'un partage immédiat, unique et nécessaire.[279]

« L'histoire qui chemine », « la permanence », ces expressions peuvent laisser craindre un risque de sclérose, un repli sur soi et un *satisfecit* qui ne favorisent pas la remise en question. Frank Vercruyssen a bien conscience qu'une esthétique qui s'exprime dans la durée n'a plus rien

276 Hervé Pons, « Tchekhov par le tg STAN : l'art du nivellement », site *Les inRocKs*, http://www.lesinrocks.com/2015/12/01/scenes/tchekhov-par-le-tg-stan-lart-du-nivellement 11791032/, 01/12/2015.
277 *Ibid.*
278 *Ibid.*
279 Sabine Quiriconi, « L'effet tg STAN », *Théâtre public* n°203, *art. cit.*

d'original voire de dérangeant. Mais il s'en défend : il récuse tout immobilisme et pour lui, l'image d'une certaine forme d'*establishment* de tg STAN provient, non pas de son incapacité à se renouveler, mais d'une communication négative des programmeurs qui ne se tiennent pas au fait des innovations esthétiques du collectif :

> En ce moment, je fais un spectacle avec trois danseurs ; je bataille avec les organisateurs pour qu'ils reconnaissent que c'est tg STAN aussi. Le cliché que l'on attend de nous, c'est un bon morceau de Tchekhov ou de Molière, bien fait […]. L'univers de STAN est beaucoup plus vaste que les gens ne le pensent. J'aime qu'ils s'attendent à quelque chose et que quelque chose d'autre soit possible. Cela permet une plus grande versatilité et nous évite la sclérose. Si le circuit d'un collectif est trop fermé, il s'appauvrit.[280]

Ses choix esthétiques servent aussi un fort attachement des acteurs de tg STAN au rôle politique du théâtre ; or, cette fidélité exclut de leur part toute forme de création répondant à des critères mercantiles et de pur divertissement davantage dans l'air du temps. De même, si, pour certains spectacles, le collectif fait équipe avec des artistes provenant d'autres disciplines comme la danse, ses acteurs ne s'essaient pas à ces pratiques et, de ce fait, en s'affirmant uniquement comme comédiens, ils ne participent pas au mouvement d'hybridation des arts très présent sur les scènes théâtrales contemporaines. Leur revendication est toujours aussi vivace : c'est pratiquer leur activité professionnelle d'acteur dans l'esprit de leurs convictions politiques. Jolente De Keersmaeker rappelle le sens de cet engagement :

> Nos choix sont porteurs d'un message. Quand tu choisis des textes du début du XX^{e} par exemple, ce sont des textes qui parlent beaucoup des structures sociales, de la bourgeoisie, de notre rôle en tant qu'intellectuels, des relations entre les gens aussi. […] Pour nous c'est l'occasion d'une réflexion sur ce qu'est la démocratie, sur ton lien au monde, sur la façon dont tu penses, sur la façon dont tu agis […] on veut créer dans notre attitude, dans nos conditions de travail, et sur scène, ce lien au monde...[et] partager cette réflexion commune avec le public.[281]

Cet engagement politique attesté est-il le moteur des stages que tg STAN a mis en place pour des acteurs professionnels ? Est-ce une démarche de transmission de sa pratique d'acteur, de son esthétique ? Par deux fois au moins, il a été à l'origine de nouveaux collectifs : L'Avantage du doute et le Liv/collectif. A la question « comment le collectif néerlandais vit-il cette paternité ? », Frank Vercruyssen répond en refusant la filiation, l'ambition d'enseigner et de transmettre, mais revendique un travail d'ordre politique.[282]

Et c'est à cet état d'esprit que Jean-Marie Hordé, Directeur du Théâtre de La Bastille, rend hommage en 2005 :

280 Angélique Andréaz, « Entretien avec Frank Vercruyssen et Nicole Genovese », CAIRN.INFO, *Multitudes*, 2011/2 n°45, 2011.
281 Lise Lenne et Marion Rhéty, art. cit.
282 Point de vue défendu au cours du débat animé par Jean-Pierre Thibaudat, « Notre temps collectif », Paris, Théâtre de La Bastille, 06/2015.

> tg STAN s'est établi une réputation solide à Paris. Ils ont marqué La Bastille. J'ai voulu que nous fêtions ce succès en offrant de voir du groupe la multiplicité de son visage. Ils furent là deux mois (sans compter les répétitions) et présentèrent quatre spectacles (dont deux créations) et des soirées impromptues. Ce fut *STAN Présence*.[283]

Frank Vercruyssen a voulu répondre de façon originale à cette commande, à la fois dans le mode créatif et dans le mode participatif :

> En règle générale, le point de départ d'un spectacle de STAN est un texte. Pas cette fois-ci. Il y a une étudiante de PARTS qui a passé son enfance dans une petite île suédoise et qui a toujours froid, une étudiante néerlandaise de dernière année du Studio Herman Teirlinck, originaire de Haarlem, un ex-clown charmant de cinquante-cinq ans, marié à une Lituanienne, une actrice menue qui enseigne aussi le théâtre aux petits enfants, et une philosophe qui ne sait pas faire deux pas sans se prendre les pieds dans quelque chose, et un Parisien à la coiffure bizarre qui aime aussi réaliser des vidéos, et une bonne femme venue de Lyon qui est une véritable explosion d'énergie, et une ballerine parisienne qui a ensuite fait une école de théâtre à Toulouse et qui a un tel humour qu'on est plié en quatre en l'écoutant, et aussi, évidemment, ce formidable Portugais que nous avions déjà rencontré, et puis il y aura nous.

Illustration 71 : Représentation de *L'Avantage du doute* ; certains de ces acteurs reprendront le titre de ce spectacle pour en faire le nom de leur collectif. © tg STAN.

283 Jean-Marie Hordé, « Des miettes d'histoires », site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/le-theatre/des-miettes-dhistoire#saison-2004-2005, 2005.

Artiste généreux, il a donc proposé à des acteurs moins connus la possibilité de se produire avec tg STAN et ils ont créé ensemble une adaptation de textes de Bertolt Brecht sous le titre *L'Avantage du doute (et autres)*.[284] Simon Bakhouche, Mélanie Bestel, Judith Davis, Claire Dumas, Minke Kruyver, Nadir Legrand, Tiago Rodrigues, Kajsa Sandström et Cathy Verney ont été les adaptateurs et les acteurs avec Frank Vercruyssen. Certains ont souhaité créer ensemble un collectif, L'Avantage du doute, se trouvant des affinités et partageant des conceptions théâtrales très proches ; d'autres, à l'exemple de Tiago Rodrigues, ont mené une carrière de leur côté.

L'Avantage du doute partage avec In Vitro un intérêt pour Mai 68 et la quête de l'authenticité ; afin d'y parvenir, ces deux collectifs ont collecté des témoignages sur ce sujet. Cependant, leur démarche créative diffère : au lieu de faire naître le récit du plateau comme le pratique In Vitro, L'Avantage du doute le construit en deux temps. D'abord chaque membre du collectif rédige son propre texte ; ensuite ces productions individuelles sont remaniées en s'attachant à mettre en évidence des points de vue divergents qui vont s'affronter sur scène. Cette pratique expérimentée pour ce premier spectacle, *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon*, sera reconduite pour les deux suivants consacrés, l'un au travail et l'autre à l'image médiatisée.

4 L'Avantage du doute

Illustration 72 : Tous sur scène pour privilégier la parole au détriment de l'action.
© Pierre Volot.

284 Textes de Bertolt Brecht, spectacle de et avec Simon Bakhouche, Mélanie Bestel, Judith Davis, Claire Dumas, Minke Kruyver, Nadir Legrand, Tiago Rodrigues, Kajsa Sandström, Frank Vercruyssen et Cathy Verney.

La distance nécessaire avec tg STAN

De tg STAN, L'Avantage du doute retient l'art du paradoxe, en posant la question du degré de réalité de l'acteur ; il le fait à sa manière puisque ses créations relèvent toutes de l'écriture collective, alors que tg STAN se consacre aussi aux œuvres du répertoire. Il met en place un jeu de va-et-vient entre la réalité – mélange de témoignages et de réflexions personnelles – et la fiction, organisation du discours selon les codes du théâtre ; cependant, il prend la liberté de les détourner. Ainsi, l'acteur de L'Avantage du doute cultive l'ambiguïté entre personne et personnage, et parfois, entre deux scènes de fiction pure, dans une adresse directe au public, il lui arrive de livrer des propos très personnels ; ainsi la dramaturgie s'enrichit-elle du vécu et des sentiments de ces acteurs/personnages. Le fait est que chacun des acteurs ose sortir de son personnage, s'imposant un face-à-face avec lui-même. Si cette position représente une mise en danger personnelle qui pourrait, dans certains cas, donner une tonalité tragique à la pièce, l'acteur/personnage la surmonte en pratiquant l'autodérision, devenant ainsi son propre clown, un geste théâtral revendiqué :

> Le rire est la tonalité de notre projet. Il est vital de pouvoir rire des situations qui nous oppressent et le rire est la première et la plus vieille manière de se libérer. Néanmoins, ce n'est surtout pas une attitude ironique ! Il est fondamental pour nous que le public puisse rire car le rire annihile la peur et nous soude chaleureusement.[285]

Le rire est considéré comme libérateur d'une peur du temps présent et de l'avenir ; il unit les rieurs les uns aux autres dans une quête du partage des sentiments et des émotions ; en ce sens, le collectif sur scène tente de créer un autre collectif plus large englobant le public.

Par ailleurs, L'Avantage du doute conserve aussi l'idée de s'alimenter et de puiser dans l'inventivité et la créativité de chacun, l'acteur étant ainsi auteur, et cette démarche le mène à refuser, comme tg STAN, l'univers du seul metteur en scène :

> Notre groupe est celui de la prise de pouvoir d'acteurs-auteurs qui vivent le processus de création de leur pièce comme un exercice concrètement démocratique. Le texte final est indissociable de ce que nous sommes/pensons/questionnons ; nous faisons corps avec la pièce.[286]

Le groupe prend en charge collectivement, et pour chacun de ses membres, la création d'un personnage et l'écriture de son texte, avec la volonté qu'il soit suffisamment poreux pour que transparaisse l'acteur, ce dernier s'autorisant à échanger directement avec le public, à la manière du collectif néerlandais. Cependant, alors que celui-ci se doit de concilier cette pratique et sa fidélité aux rôles écrits par d'autres quand il choisit de mettre en scène des œuvres du répertoire, les

285 Christophe Pineau, « Entretien avec le collectif L'Avantage du doute », site *Théâtre-Contemporain*, http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Legende-de-Borneo, 2014.

286 Dossier de présentation *La Légende de Bornéo*, site de Théâtre-Studio, http://www.theatre studio.com/medias/File/spectacles/BORNEO-Dossier-bftn.pdf, 2012.

auteurs/acteurs de L'Avantage du doute ont plus de liberté pour mettre en valeur, au sein de leur dramaturgie, leurs interpellations du public. De ce fait, ce dernier se voit reconnu comme partie prenante de la représentation, en tant qu'incarnation du troisième partenaire :

> A l'image de notre processus s'invente alors sur le plateau un théâtre qui déplace nécessairement la position du spectateur ; un Théâtre-public où ceux qui écoutent sont pris à témoin, interpellés globalement comme partenaire principal.[287]

Ce jeune collectif s'inscrit dans la lignée de son aîné certes ; il sait néanmoins développer une conception du fonctionnement en collectif adaptée à son propre besoin. En effet, si tg STAN, comme on a pu le voir, a prouvé son engagement politique, à la fois dans le choix du statut de la compagnie, dans la création et dans son rayonnement culturel, il n'a pas été confronté aux difficultés inhérentes à un début de carrière au XXI^{e} siècle. L'Avantage du doute incarne une génération plongée dans la crise depuis l'enfance : brutalité de la globalisation, délitement des idéologies et extension de l'économie libérale à tous les domaines. Ce contexte est peu propice à l'épanouissement artistique, car les choix économiques de la société comme de l'État, tendent à réduire drastiquement le budget alloué à la culture et à la création ; les jeunes compagnies ont ainsi beaucoup de difficultés à exister, et c'est dans cette situation extrême que la notion de collectif prend tout son sens.

Le geste théâtral, une attitude politique

Choisir d'être en collectif, c'est prendre à bras-le-corps la question d'un « engagement politique et poétique commun », comme le rapporte Claire Dumas [288] ; propos conforté par Judith Davis qui analyse son activité théâtrale comme une manière de prendre part, politiquement et collectivement, à la société. Selon elle, aucun engagement dans un parti politique, ni même une carrière d'enseignante, profession à laquelle la destinaient ses études de philosophie, ne pouvaient lui offrir une telle opportunité ; d'ailleurs l'ensemble des acteurs du collectif partage l'idée que « [l]'espace éphémère de la représentation est un des lieux possibles du Politique ».[289]

C'est animés par cette conviction que les cinq acteurs ont mené des recherches pour créer leur premier spectacle, et se sont « trouvés confrontés aux utopies et aux luttes des années

287 *Ibid.*
288 Dossier de présentation *La Légende de Bornéo*, site du Théâtre de la Bastille, http://theatre-bastille.com/media/bastille/8-dossier_la_legende_de_borneo.pdf, 2012.
289 Bérénice Hamidi-Kim, Armelle Talbot et Isabelle Barbéris, « Entretien avec l'Avantage du doute », in « Comment tu t'organises ? », site *Thaêtre*, http://www.thaetre.com/2016/01/10/comment-tu-torganises/3/, 10/01/2016.

68-70 ».[290] Ils analysent ainsi cette rencontre intellectuelle avec une période qu'ont vécue leurs parents : « [ces années] se sont imposées comme un repère commun, un chemin pour questionner le rapport de l'intime et du social, du politique et de la famille, de l'art et de la vie en société aujourd'hui ».[291] Ce sujet leur est apparu incontournable, et il leur a semblé nécessaire de mener à bien une réflexion sur les tenants et aboutissants de cette temporalité, pour questionner notre contemporanéité. Ainsi ils créent, en 2010, *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon.*

Quatre ans plus tard, *La légende de Bornéo* est centré sur le thème du travail qui représente, pour la société actuelle, la valeur reconnue entre toutes, définissant l'individu et sa place dans la société. Ce second spectacle n'a pas pour projet « d'informer ou de rendre compte d'une réalité sociologique »[292] mais de mettre en scène « le débordement du monde du travail dans la sphère privée ».[293]

En 2015, la troisième création, *Le Bruit court que nous ne sommes pas en direct*, utilise le biais des médias pour questionner la viabilité d'une utopie, dans un monde dominé par l'économie libérale.

Cependant, selon eux, le caractère politique de leur geste théâtral ne relève pas du propos de leurs créations, mais du fonctionnement du collectif et du processus de création « fondés sur le désaccord et la responsabilité de chaque acteur ».[294] Leur militantisme ne s'exprime pas « armes aux poings, avec un objet idéologique circonscrit […], mais défend une subversion plus discrète, attachée à l'expérience de chacun ».[295] En cela, L'Avantage du doute assume sa filiation avec tg STAN.

La scène comme lieu privilégié du débat

Les trois spectacles sont éminemment politiques dans le traitement de thématiques abordées aussi par d'autres collectifs. In Vitro interroge l'héritage de Mai 68 dans *Catherine et Christian* et Le Raoul Collectif traite de la communication et de son impact dans les fonctionnements sociétaux

290 Dossier de présentation du spectacle, *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon*, site de L'Avantage du doute, http://lavantagedudoute.com/files/uploads/04b4c-avantage_du_doute_dossier_tout-ce-qui-nous-reste.pdf, 2010.
291 *Ibid.*
292 Dossier de présentation du spectacle, *La légende de Bornéo*, *op. cit.*
293 *Ibid.*
294 Lise Lenne et Barbara Métais-Chastanier, rencontre avec Judith Davis et Claire Dumas, site *Agôn*, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1461, 10/01/2011.
295 *Ibid.*

dans *Rumeur et petits jours*. Le travail fait l'objet de plusieurs tableaux au sein des spectacles des Les Chiens de Navarre, et il est la préoccupation centrale de *Nobody*, création du collectif MxM.

Qu'est-ce qui fait le propre de l'œuvre artistique de L'Avantage du doute quand on sait que, presque unanimement (mis à part Les Possédés) les collectifs du corpus dénoncent le néolibéralisme et la marchandisation de l'art et de la culture ?

L'intérêt théâtral de l'Avantage du doute se trouverait-il alors dans la façon dont la parole est traitée ? En effet, en choisissant une scénographie très dépouillée, le collectif met l'accent sur le rapport frontal des acteurs/auteurs avec le public, le discours se trouvant ainsi le seul objet de leur création. Sa spécificité provient d'une quête de la polyphonie ; le point de vue de l'autre se mêle à celui des auteurs/acteurs qui expriment sans détour leurs convictions comme leurs doutes et sans évacuer une part de l'intime. Le spectateur se trouve donc confronté à un débat politique, mais profondément humanisé par la légitimité du propos et l'émotion qui s'en dégage.

L'Histoire contemporaine revisitée sur le mode intimiste

Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon a demandé au collectif un long travail d'enquête, guidé par la volonté d'être au plus près de l'histoire des gens, et non pas de celle retenue par les historiens ; les investigations portèrent sur les souvenirs de proches parents et d'amis qui parlèrent des années soixante, avec ce qui faisait leur quotidien, amour, sexualité, luttes sociales, vie artistique, engagement et utopie politique :

> On essaye de toucher le sujet par un angle intime et personnel […]. La première entrée du questionnaire c'était : « Où étiez-vous en mai 68 ? » […]. C'était une entrée par le quotidien et non par l'Histoire. Ce qui n'empêche pas de développer des choses plus théoriques, mais comme il s'agit d'une pièce de théâtre, nous avions d'abord besoin de cette chair.[296]

Pour faire le pendant aux propos des soixante-huitards, L'Avantage du doute a également recueilli sur ce sujet avec la même rigueur scientifique, les paroles de lycéens scolarisés en 2010. Cette confrontation des discours générationnels s'accompagne d'une mise en évidence de leur disparité au sein même d'une génération : « Nous cherchons au maximum à multiplier les points de vue, parce que nous n'avons pas de thèse, pas de message à délivrer ».[297] Ainsi, la création va se nourrir de ces écoutes divergentes, comme l'explique Claire Dumas :

> Parmi tous les matériaux que nous réunissons, une place très grande est occupée par les histoires singulières. Cela passe donc par des questionnaires que nous inventons ensemble. Dans le cadre du

296 *Ibid.*, propos tenus par Claire Dumas.
297 *Ibid.*, propos tenus par Judith Davis.

> spectacle, *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon*, il y en avait deux : un pour les gens qui avaient l'âge d'avoir vécu mai 68, et un autre pour ceux qui étaient trop jeunes pour l'avoir vécu.[298]

Paroles de deux générations, mais pas uniquement : les auteurs/acteurs revendiquent la présence de leur propre « parole » et de leur « point de vue » dans ce spectacle, pour dire leur « engagement sur ce sujet-là ».[299] Chaque comédien a écrit sa partie, supervisée et validée par le groupe, et s'est attribué temporairement le rôle de metteur en scène de ses partenaires. Puis les membres de L'Avantage du doute sont passés par une discussion collective pour raccorder les scènes entre elles et convenir d'un dialogue commun.

A ce recueil d'informations sur le terrain, s'ajoutent une réflexion et une conceptualisation que le collectif alimente par la lecture d'ouvrages ou par le visionnage de films et de documentaires portant sur cette période. Le collectif se réfère en particulier à Marguerite Duras pour asseoir son engagement politique dans l'acte artistique, et à Jean-Luc Godard pour la construction de son spectacle ; pour bien marquer ces appartenances, des citations de l'écrivaine et du cinéaste sont données dans sa présentation du spectacle[300] : « Notre méthode était la suivante : chacun cherche des matériaux (pièces de théâtre, dialogues volés au café ou ailleurs, interviews, articles de presse, textes théoriques, chansons, scènes de film…) ».[301] Cette matière dense est soumise au spectateur sous la forme d'un argumentaire où se croisent des points de vue divergents. La scène devient alors un endroit possible de discussion et de partage entre les acteurs/auteurs et le public. Une des contraintes que le collectif s'est imposées, a été justement de se détacher du document pour faire œuvre théâtrale, cet aspect étant souligné par Claire Dumas et repris par ses intervieweuses :

> Elle faisait aussi remarquer qu'il était parfois difficile d'échapper à la fascination du document, à la réussite absolue d'une séquence d'un documentaire ou d'un film et qu'il fallait ensuite reprendre, réinvestir de l'intérieur toutes les choses vues pour parvenir à leur trouver un petit corps théâtral, modulable dans l'écriture du spectacle.[302]

La difficulté de ce travail d'écriture est bien de conserver la richesse de cette matière tout en prenant la distance nécessaire pour se l'approprier. Par ailleurs, un même document peut ainsi donner lieu à plusieurs lectures et interprétations, ce qui va dans le sens de l'esthétique des auteurs/acteurs : construire le spectacle en croisant des informations dont l'intérêt provient de la diversité des documents – interviews, enregistrements sonores, films et lectures. L'écriture à plusieurs mains multiplie les styles d'énonciation qui, ajoutés aux va-et-vient entre réalité et fiction, confèrent un aspect improvisé à ce spectacle, alors que tout est écrit.

298 *Ibid.*
299 Dossier de présentation *La Légende de Bornéo*, site de Théâtre-Studio, *op. cit.*
300 Afin de situer davantage son engagement politique et créatif, le collectif cite Marguerite Duras. Voir annexe n°13.1.
301 Dossier de présentation du spectacle, *La légende de Bornéo*, site du Théâtre de la Bastille, *op. cit.*
302 Lise Lenne et Barbara Métais-Chastanier, art. cit.

En outre, le collectif considère avoir œuvré pour cette pièce comme a pu le faire Jean-Luc Godard dans ses films, en rapprochant des images : « Le montage, c'est mettre en rapport les choses, et faire que les gens voient les choses. Ce que j'appelle montage est simplement un rapprochement ».[303] C'est un processus visuel souvent cinématographique ; mais, la scénographie du collectif excluant le recours à la vidéo et au décor réaliste, les images sont produites mentalement ce qui requiert la participation active du public.

Par ailleurs, le travail d'écriture a dû prendre en compte le fait que cette polyphonie recherchée s'incarnait dans quatre personnages[304] qui, pour les besoins d'une efficacité théâtrale auprès du spectateur, devaient être cohérents et différenciés. La distribution s'est imposée en fonction des personnalités des acteurs et, bien entendu, de leur âge dans le cas de Simon, « ex mao qui a un bleu de travail de chez agnès b »,[305] seul témoin sur scène de Mai 68.

Or, le titre de la pièce fait allusion à ce personnage/acteur, une manière d'annoncer à l'avance qu'il n'est pas question de raconter cette période ; si l'héritage se résume à « Simon », il constitue bien peu de choses, semble-t-il. Comment interpréter ce constat ? Est-ce une déconvenue de la part des autres auteurs/acteurs après leurs recherches ? Se pose alors la question de l'utilité même de cette pièce, puisque tout est dit dans cette formule lapidaire. Or, « Simon » représente plus que l'acteur Simon Bakhouche : « Simon, c'est bien sûr le comédien, soixante-huitard de son état, mais c'est aussi une métaphore, une figure multiple, répétant tous les visages possibles de cette époque et de ce qu'il en reste ».[306] On perçoit alors le vaste champ d'investigations qui s'ouvre et ce titre, aussi laconique soit-il, est porteur de promesses. Le prologue est tout aussi troublant, puisqu'à l'entrée des spectateurs, nous avons simultanément la présence sur scène d'une femme trop jeune pour avoir connu 68, et des voix off qui témoignent des événements. Cette mise en scène atteste que la disparité des discours sera le propos du spectacle : des paroles sur hier, mises en miroir avec un discours *hic et nunc.* En sourdine d'abord, puis de plus en plus audibles au fur et à mesure que le silence s'installe dans la salle, ces voix du passé interfèrent avec des commentaires d'aujourd'hui, preuves d'intérêt, de déni ou d'indifférence sur 68. Ceux-ci émanent de la jeunesse du XXI^{e} siècle et, dans un premier temps, sont donnés sous la forme brute d'enregistrements ; ils seront repris ensuite par trois voix – Judith, Mélanie et Claire – pour faire entendre trois façons de penser l'héritage de 1968, une manière de symboliser la polyphonie contemporaine, et d'attester que le collectif se garde d'avoir un *a priori* sur ce sujet.

303 Dossier de présentation *La Légende de Bornéo*, site de Théâtre-Studio, *op. cit.*
304 Nadir a participé à l'élaboration du spectacle en tant que regard extérieur.
305 Dossier de présentation *La Légende de Bornéo*, site de Théâtre-Studio, *op. cit.*
306 Lise Lenne et Barbara Métais-Chastanier, *op. cit.*

Que sont ces trois jeunes femmes qui occupent la scène tout au long du spectacle ? Trois comédiennes, puisqu'elles se présentent en tant que telles au début du spectacle, avec leurs vrais prénoms ; mais en tant que personnages, sont-elles trois sœurs autour d'un père (Simon) ? Difficile de statuer et peu importe d'ailleurs, le doute, revendiqué aussi par le choix du nom que s'est donné ce collectif, sied à cette création, qui s'amuse des tâtonnements langagiers des personnages, révélateurs de l'embarras général de notre époque devant des points de vue tranchés.

Cette création joue sur la sincérité : celle du soixante-huitard quand il évoque sa jeunesse, la Californie en 1967, la Sorbonne occupée, le militantisme, la drogue, l'amour libre et le suicide des proches. Aujourd'hui, il fait face à la nouvelle génération : la soixantaine, calvitie discrète, figure du père tout à la fois aimé et rejeté ; il se débat maintenant avec l'angoisse de la vieillesse qui guette. Les jeunes femmes sont sincères, elles aussi, quand elles s'interrogent sur leur vie incertaine, à l'heure du chômage de masse, du *cocooning* et de l'individualisme. Elles sont à la fois fascinées et agacées par la conduite tutélaire de leurs aînés autoproclamés « héros » révolutionnaires, et maintenant accrochés au pouvoir et à l'emploi. Elles revendiquent un droit d'inventaire nécessaire, de leur point de vue, pour construire leur propre chemin dans le monde d'aujourd'hui, et tentent, suivant la demande de Judith, « d'affirmer quelque chose dont on ne doute pas ».[307] Les mots hésitent, cherchent leur voie ou tirent en rafale coléreuse contre ces soixante-huitards, bobos reconvertis à l'envers de leurs idéaux, mais toujours drapés dans la bonne conscience.

Se posent plus sérieusement les problématiques essentielles, sur l'engagement politique, sur la difficulté d'une génération à trouver sa place, sur la quête d'un autre possible et ses désillusions. Dans ce constant aller et retour entre hier et aujourd'hui, notre société, démunie des forces collectives de jadis, est mise à l'épreuve, et notre engagement politique est interrogé. Cependant, ces jeunes femmes incarnent le désir de leur génération : comprendre et espérer plus de justice. Ces trois filles transmettent des récits divergents qui ne sont pas totalement les leurs, et qui jaillissent, se croisent, s'affrontent et envahissent le plateau ; leur logorrhée étourdissante contraint Simon au silence ; paradoxalement, cette situation confirme que leur parole, malgré sa volubilité, est confisquée, parce qu'inopérante auprès d'un public en attente surtout de celle, différée et rare, du soixante-huitard. Conscientes de ce manque d'écoute, elles en viennent à saborder leur propre discours, ce qui se traduit par une incapacité à faire des phrases (l'une bafouille, l'autre hurle et la troisième se terre dans le mutisme) puis, au cours d'un repas « familial » autour d'un plat de pâtes, à

307 Texte du spectacle.

se réfugier dans la nourriture. Le désarroi de l'une d'elle, Judith, finit par mettre simultanément mal à l'aise spectateurs et comédiens :

> Je ne comprends plus rien du tout. Écoutez-moi ! Pardon ! Je ne comprends plus grand-chose ! Je me sens vieille ! A l'intérieur je me sens très vieille. Je voudrais un peu de clarté car je ne comprends plus rien. Maintenant je ne sais même plus si aider une personne c'est quelque chose de bien […].[308]

Cet échec à trouver leur voix est une mise en évidence d'une inaptitude à trouver des certitudes, à exprimer des rêves et à agir pour les réaliser. Ce mal-être est perceptible dans l'une des déclarations de Mélanie : « Les familles de gauche, c'est des gens qui sont nature, qui sont purs, qui comprennent pas le racisme, des trucs comme ça. Moi je me cache un peu de mes parents pour consommer ».[309] Conduites familiales ou idéalisation des enfants ? Le conflit générationnel est palpable et prend sa source dans le manque de communication.

Illustration 73 : Judith exprime émotionnellement son désarroi.
© Mathilde Chamoux.

Quand Simon prend enfin la parole, au lieu de répondre vraiment, il fait un pas de côté et s'embarque dans une digression extraordinaire : le périple de son amie Geneviève à Rome pour rencontrer Fellini. Par ce biais, il ne parle pas de sa propre expérience ni d'un retour sur cette

308 *Ibid.*
309 *Ibid.*

époque ; mais, conscient de ce contournement, il ose construire le récit d'un tiers en se l'appropriant et, pour ce faire, en le racontant à la première personne. L'anecdote fellinienne est, au demeurant, fort intéressante et a l'attention du public ; mais que cache ce subterfuge ? De la pudeur à donner en pâture un souvenir trop cher, trop tendre ? Le sentiment de la jeunesse irrémédiablement enfuie et la peur de la mort en embuscade ? C'est une pause émotionnelle au milieu de la vivacité des échanges, mais qui a aussi une portée plus philosophique : on voit alors combien la frontière entre mensonge et vérité, illusion et réalité est poreuse. Nous est livrée ainsi la clé du spectacle : ce n'est pas un exercice d'autobiographie, mais une heure de « mentir vrai ». Ne fait-il pas aussi l'éloge du théâtre comme l'art de brouiller les pistes ?

Illustration 74 : La prise de parole de Simon, d'abord dans un souci d'apaisement, mais surtout pour répondre à l'attente du public. © Mathilde Chamoux.

Au XXI^e^ siècle est-il encore possible que le récit soit porteur d'une utopie, celle de la mise en communion de la scène et de la salle dans un même élan solidaire ? De fait, le dialogue échoue, y compris celui qui est conduit avec le public, et ceci malgré une construction et une mise en scène génératrices d'envies de discussion et d'échange sur le vif. Est-ce le refus de prendre en compte cet héritage ? Est-ce à cause du poids des désillusions qui ont suivi ? Cette création relève la difficulté

de communiquer, même quand les participants ont choisi volontairement d'être présents, qu'ils soient acteurs/auteurs ou spectateurs. Peut-être est-il trop tôt pour faire l'inventaire, et la présence de cette génération – sur scène et dans la salle – invite-t-elle encore à la retenue ?

Cependant cette pièce est aussi un espace artistique autonome, qui inclut ses au-delà et ses à-côtés et, du fait des multiples voix qui interviennent dans sa durée, elle ouvre un débat qui serait difficilement digeste dans la réalité. Rien d'autre cependant, sur la scène, que quelques chaises et un petit canapé rouge foncé, un peu affaissé, autour desquels se succèdent monologues, saynètes, anecdotes, revendications, le tout sur l'air de *Summertime* de Janis Joplin.

C'est une mise en abyme de Mai 68, avec un soupçon de nostalgie et d'humour, dans le rappel des récits des barricades, des considérations politiques que le décalage temporel fait apparaître ridicules voire comiques. On passe de l'évocation des grands moments de Mai 68 aux altercations au sein de couples, des slogans tant de fois entendus aux brèves de comptoir et à la démonstration de coups de matraque sur un œuf, un yaourt, un melon et un casque de moto. On s'autorise aussi la fabrication d'un film d'archive en noir et blanc, avec comme figures principales Simon et Claire – qui usurpe l'identité de l'ex-compagne de celui-ci – devisant tous les deux sur la liberté de l'amour et la conception du couple ; ce stratagème évite le monologue confessionnel qui aurait pu tomber à plat dans la dramaturgie. On est aussi attendri par le témoignage d'un garçonnet, et on suit avec intérêt les diverses émotions qui nous sont données sur le plateau, entre rires et colères.

Si les acteurs de In Vitro ont évalué les valeurs morales des soixante-huitards devenus leurs parents, ceux de L'Avantage du doute se sont préoccupés plutôt de la portée politique de ce mouvement dans l'histoire. Or ce double inventaire met en évidence l'inutilité de cet héritage pour la génération suivante.

Celui-ci est abordé de façon iconoclaste, en préférant les affects aux grandes théories politiques. La vision personnelle – substituant l'autodérision au sérieux du sujet – et la vivacité des propos, donnent un caractère enjoué et drôle au spectacle de L'Avantage du doute, tonalité présente aussi dans leur deuxième spectacle. Celui-ci mélange deux perceptions de la conception néolibérale du travail : l'une portée par les sociologues et les politiques, et l'autre par les membres du collectif dans leur quotidien d'acteur.

L'hégémonie de la valeur « travail »

La Légende de Bornéo ; « Il y a une légende à Bornéo qui dit que les orangs-outans savent parler mais qu'ils ne le disent pas pour ne pas avoir à travailler ».

Titre et sous-titre sont là, non pas pour détourner le spectateur du véritable sujet du spectacle – les conséquences ravageuses du travail – mais pour ouvrir un questionnement : l'espèce humaine aurait-elle fait des choix erronés contrairement à son congénère le singe ? L'homme est-il victime de son manque de sagesse et peut-être de son goût du pouvoir et de la domination qui l'ont amené, paradoxalement, à une situation d'aliénation en s'investissant corps et âme dans le travail ?

Plutôt que de s'adonner à une recherche systématique des conditions de travail et de se contenter de les énumérer, le collectif propose une construction inductive qui part d'un regard sur soi – ce qui est familier –, pour aller vers les autres et explorer des univers qui lui sont plus étrangers, mais qu'il a interrogés. Ainsi, le monde du spectacle vivant – son univers de travail – est un des sujets de la pièce ; il est donné sous la forme d'un fil conducteur et de façon distanciée, pour échapper à une vision réaliste qui pourrait apparaître comme égocentrée et qui aurait comme défaut majeur de détériorer la dramaturgie :

> Les interrogations des acteurs-auteurs font corps avec la pièce : la narration de *La Légende de Bornéo* est donc double. Il y a le plan de la pièce, et, dessous, comme un sol fondateur et moteur, le plan des acteurs, comme personnes et comme groupe.[310]

C'est cette clé d'interprétation que le public se doit d'utiliser pour comprendre le titre à tiroir ; il demeure un doute néanmoins sur la réalité de cette légende et sur le sens qu'il faut lui donner, mais elle introduit de la poésie et de l'imaginaire dans l'étude d'un monde qui en manque grandement. Simon, distribuant des gaufrettes fourrées à la vanille, des briques de jus et des ouvrages du poète Walter Whitman – à la manière des ouvreuses dans les salles de cinéma des années cinquante – introduit l'autodérision pour aborder les conditions de travail du comédien, métier mal connu et souvent déconsidéré par la société. Même si le propos se resserre progressivement sur ce monde professionnel et si celui-ci est mis en opposition avec celui de l'entreprise, cette mise en scène évite l'entre-soi qui serait néfaste à toute réflexion.

Une scénographie *a minima* est au service de ce théâtre du discours, non pas à la manière de Grotowski rejetant les dépenses considérables en décors, costumes et techniques de plateau propres à son époque, mais pour répondre aujourd'hui à une nécessité économique ; ce jeune collectif, comme les autres compagnies théâtrales, connaît la baisse de la fréquentation des théâtres,

310 Dossier de présentation *La Légende de Bornéo*, site de Théâtre-Studio, *op. cit.*

les restrictions budgétaires et un statut de l'intermittence qui ne cesse de se dégrader. Le rappel de la crise économique comme celle du théâtre se vit dans le présent du plateau sous l'œil du public : c'est à lui d'évaluer le rapport entre la valeur vénale d'un canapé défraîchi, de trois chaises et d'une absence totale de costumes (puisque les uns et les autres portent sur le plateau les tenues décontractées qui sont les leurs dans leur quotidien à la ville) et la valeur artistique de ce spectacle. Est-il encore possible de créer dans de telles conditions et d'attirer un public sollicité par d'autres formes de divertissement moins austères ?

La mise en scène propose aussi une mise en abyme du comédien/auteur/personnage, incarné par Simon, jouant un rôle qui, vu son âge, pourrait être sa réalité : il apparaît sous les traits d'un comédien retraité, avec une pension insuffisante ; gentiment embauché par ses anciens collègues, non plus comme artiste mais pour accueillir le public, il perçoit, par ce biais, les cachets nécessaires à une vie décente. Supportant mal son nouveau statut, il erre dans la représentation, à la recherche d'une place à occuper, plus en rapport avec son activité professionnelle passée. Ainsi, ne pouvant larguer tout à fait les amarres, il en arrive à détruire sans cesse le dispositif fictionnel par sa logorrhée désopilante. Bien au-delà des problèmes financiers qui surgissent à la retraite, se pose aussi l'impréparation du passage de l'activité professionnelle à un temps désespérément libre.

Illustration 75 : L'acteur en retraite contraint au métier d'ouvreuse pour remédier à des revenus insuffisants.
© Pierre Grosbois.

L'évocation du statut de comédien concerne aussi sa non-reconnaissance paradoxale par le monde du travail ; ceux qui officient à l'extérieur des professions artistiques ont du mal à comprendre l'alternance entre la préparation d'un spectacle – souvent considérée comme du non-travail – et les représentations et tournées qui suivent. Cette méconnaissance générale apparaît au plus fort d'une altercation entre deux sœurs, quand fusent des propos désobligeants comme : « C'est facile d'ouvrir sa gueule quand on est dans le guignol » car pour la société, faire rire n'est pas un métier. Enfin, l'expression « J'suis pas un mendiant de l'État comme toi ! » montre la perception largement partagée de l'intermittent, un éternel assisté devant sa survie aux subventions de l'État. L'acteur devient alors responsable des impôts qui pèsent sur les autres ; dans une juste colère, Judith Davis revendique sa liberté d'artiste et la nécessaire acceptation par la collectivité du régime de l'intermittence.

Mais ce spectacle n'a pas pour cible uniquement les conditions de travail des comédiens ; il explore d'autres milieux en s'appuyant sur le mode d'investigation employé déjà dans *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon*. Plutôt que de prendre en considération la maltraitance au sein des entreprises, des enquêtes ont été menées sur le mal être généré et sa répercussion sur la vie privée. La question du travail est ainsi abordée par le prisme de l'intime et de la subjectivité et exploitée théâtralement à travers des scènes de couple ou de vie familiale. Cette immixtion du fonctionnement au travail dans la vie privée est présentée à la fois de façon habile et fondamentalement honnête parce qu'elle est perceptible par tout le monde. En effet, il est inutile de s'introduire dans le monde de l'entreprise pour mesurer les effets dévastateurs des nouvelles organisations du travail et du management sur l'individu. Pour L'Avantage du doute,[311] il ne s'agit pas de jouer le salarié dans son univers professionnel, mais d'interroger le bouleversement sociétal en marche, conséquence d'un *management* offensif qui, après avoir capté la force de travail de ses employés, s'en prend à leur psyché. Ils sont « lobotomisés » par les schémas de fonctionnement, produits et imposés par le patronat dont l'objectif est la rentabilité.

Est-il acceptable que la cellule familiale et le couple soient soumis aux mêmes critères d'évaluation que ceux imposés aux salariés dans l'entreprise, et que l'on mesure les performances de chacun, qu'elles soient de l'ordre de la sexualité, ou de la réussite sociale ? Pour y répondre, la matière recueillie s'organise en situations juxtaposées conçues entre fiction et réalité, la frontière entre les deux étant fluctuante en raison d'un agencement du spectacle déjà expérimenté dans *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon.*

311 A l'inverse du collectif MxM quand il traite du même sujet dans sa création *Nobody.*

Illustration 76 : Temps de la confidence, exceptionnel chez Mélanie, la matérialiste. © Pierre Grosbois.

Chaque membre du collectif est porteur de propositions qui, de ce fait, vont apparaître disparates et qu'il défend tout au long du processus de création ; en aucun cas ces disparités ne doivent s'effacer ou se lisser au nom de la recherche du consensus. Le spectacle est ainsi conçu comme une addition de singularités : « Chacun d'entre nous s'est approprié le thème du travail à sa façon, et a développé son intuition jusqu'à en proposer une traduction théâtrale. La pièce repose sur le montage de nos différentes séquences ».[312] Comme dans le premier spectacle, on retrouve l'exercice du jeu théâtral selon trois personnalités incarnant trois façons de porter le discours et la contradiction ; Mélanie, la matérialiste, s'exprime sans état d'âme dans un parler froid qui fait mouche, alors que Judith l'exaltée, écorchée vive et révoltée, recherche, dans la poésie de Walter Whitman, une philosophie de la vie. Claire est le personnage de farce, drôle, volubile et maladroit, provoquant malgré lui des situations compliquées. Nadir se trouve coincé, pris au piège souvent entre les trois comédiennes ; le spectateur est amené à faire le constat que la parole, une fois n'est pas coutume, est dans les créations de L'Avantage du doute éminemment féminine, situation originale dans l'univers théâtral dominé par les hommes.

312 Dossier de présentation *La Légende de Bornéo*, site de Théâtre-Studio, *op. cit.*

Illustration 77 : Quand la vie professionnelle envahit la sphère du privé, les aberrations s'expriment dans des attitudes corporelles délirantes.
© Pierre Grosbois.

Cependant, l'argument développé n'est pas forcément genré et s'intéresse surtout à retranscrire la complexité du débat contradictoire :

> Ce qui nous intéresse est la façon dont le frottement de nos différents partis pris, leurs accords ou leurs désaccords, créent la discussion interne de la pièce. Notre pari est que les questionnements qui nous animent, puissent ainsi contaminer le public. C'est en défendant cette réhabilitation du dissensus et du débat au cœur même de l'écriture de la pièce que nous définissons l'aspect politique de notre théâtre. [313]

Le monde du travail et les nouvelles techniques tendant à améliorer la productivité sont interrogés pour faire émerger les conséquences de ces pratiques sur l'individu. Celui-ci se trouve « toyotisé », [314] le fonctionnement propre à l'entreprise s'immisçant jusque dans la sphère privée et grignotant méthodiquement les libertés individuelles :

> Le travail, où se mêlent des enjeux de construction de soi, d'utilité dans la société, et de dignité, mais aussi de rentabilité, de servitudes, est le théâtre de divers pétages de plomb, de licenciements brutaux, de la standardisation du langage et des plates-formes téléphoniques... où se joue la petite musique d'attente du serveur de Pôle-Emploi.[315]

Cette conception contemporaine du salariat transforme l'être humain en relais de l'idéologie libérale et de la compétitivité de façon beaucoup plus profonde, s'infiltrant jusqu'au cœur même du couple, quand le discours managérial envahit les échanges les plus intimes. Ainsi Mélanie et Nadir sont incapables de se départir de ces méthodes ; la logique *marketing* avec le « QQOQCP »[316] et son

313 *Ibid.*
314 « Le mot "toyotisation" est un mot que nous avons inventé à partir du mot "toyotisme". Le toyotisme, méthode japonaise d'organisation du travail inventée en 1962 […], désigne la troisième phase de rationalisation scientifique du travail, à laquelle Elsa Fayner fait référence », L'Avantage du doute, dossier de présentation du spectacle. Voir annexe n°13.2.
315 Dossier de présentation *La Légende de Bornéo*, site de Théâtre-Studio, *op. cit.*
316 Qui fait Quoi ? Où ? Quand ? Comment ? Combien ? Pourquoi ?

vocabulaire, vient régler leurs relations conjugales, comme elle gère désormais les désaccords entre employés dans un *open space*.

Que sont devenues les valeurs généralement attribuées au travail ? Peut-on encore le considérer comme une école de la vie, qui éduque et humanise en imposant de mobiliser son attention et son énergie à l'effort ? Permet-il encore d'apprendre la patience, la modestie et la ténacité et développe-t-il encore les vertus de sociabilité ? La société peut-elle encore l'envisager comme un nécessaire divertissement, au sens pascalien du terme mettant l'homme à l'abri de ses angoisses ?

> Rien n'est plus insupportable à l'homme que d'être en plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme, l'ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir.[317]

Illustration 78 : Un pas de deux esquissé en guise de réconciliation. © Pierre Grosbois.

Illustration 79 : Pas de deux dans un ballet de danse classique. © Wikipédia.

Cette dimension existentielle, pas plus que la vertu du travail n'est abordée dans ce spectacle ; peut-on reconnaître alors à ce théâtre une dimension politique, qui donne à rire mais aussi à penser ? Est-il salvateur de démontrer à quel point le travail, érigé en valeur dominante de la société capitaliste, est destructeur de l'individu, réduit à n'être qu'un exécutant au service de l'économie ? Combien cette déshumanisation a-t-elle de répercussions dans les domaines les plus privés altérant notamment les relations de couple ?

S'il est nécessaire d'adopter le point de vue des chômeurs, des intermittents et de tous les exclus ou marginaux d'un système économique devenu norme sociale, on peut s'interroger sur le pragmatisme d'une mise en scène de cette problématique quand elle n'avance aucune piste et qu'elle ne délivre aucun espoir d'en sortir. Le public adhère indubitablement aux arguments et

317 Blaise Pascal, *Pensées* (1671), Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 388.

reconnaît leur justesse, mais reste songeur quant aux possibilités d'échapper à ce système pervers, et le rire se teinte d'amertume. Théâtre politique certes, mais qui se manifeste uniquement dans le fonctionnement en collectif et dans l'énonciation de ce qui est intolérable sur le plan sociétal ; le geste théâtral laisse de côté la réflexion sur la façon de sortir d'un système qui broie l'individu, et les engagements possibles dans l'action. Pourtant, certains acteurs de L'Avantage du doute ont participé avec d'autres intermittents à l'occupation de l'Odéon quand il s'est agi, au printemps 2016, de négocier les articles sensibles de leur statut, preuve, s'il en est, de leur investissement dans la lutte contre une précarisation plus grande des artistes. Les témoignages de leur participation à ces luttes s'inscrivent sur la page Facebook du collectif.

Illustration 80 : Occupation de l'Odéon à laquelle ont participé certains acteurs de L'Avantage du doute. © Facebook. Page de L'Avantage du doute.

Ils rejoignent les intermittents de l'audiovisuel luttant contre l'omniprésence du sport, et tout spécifiquement du football, sur les médias au détriment de l'information, d'émissions culturelles ou de la retransmission de spectacles. Ils revendiquent une pluralité informationnelle et culturelle pour battre en brèche les monopoles et le *star-system*, fidèles en cela aux principes du collectif. Ce rassemblement de l'ensemble des intermittents – techniciens de l'audio-visuel et acteurs – qui va à l'encontre de leurs rivalités qui sont habituelles, signe le dépassement du

corporatisme et la volonté d'affronter collectivement ceux déterminés à faire disparaître le régime de l'intermittence.

Illustration 81 : L'Avantage du Doute (on reconnaît ici Judith Davis) a partagé l'événement de « Boycott de l'Euro 2016 par les intermittents de l'audiovisuel ». © Facebook.

On note aussi la participation de L'Avantage du doute aux manifestations contre la réforme du code du travail dite « Loi El Khomri » :

Illustration 82 : Appel à l'union contre la « loi travail ». © Facebook. Page de l'Avantage du doute.

En outre, en se mobilisant contre cette réforme et en ébauchant une réflexion sur la « valeur travail » dans *La Légende de Bornéo*, le collectif se situe au cœur des questionnements actuels qui animent la campagne électorale pour les élections présidentielles de 2017. Si les femmes et les hommes de théâtre prennent une place au cœur du mouvement social, comme en témoignent ces images et commentaires sur les réseaux sociaux, on s'attend à ce que les acteurs militants de L'Avantage du doute transforment leurs expériences de lutte dans un geste théâtral futur ou bien

utilisent la scène pour « essayer des choses » ; selon Miguel Benasayag : « Les formes théâtrales sont pour moi un essai social, c'est à dire qu'on essaie de voir ce qui est possible et ce qui n'est pas possible dans la société, de tous les points de vue, pas seulement politique ».[318] Il considère le théâtre comme un laboratoire où l'on peut passer de l'hypothèse à l'expérimentation et de ce fait « résister » :

> Alors comment ne pas trouver la résistance et les résistances aujourd'hui au théâtre ? Puisque le théâtre, c'est vrai, est un laboratoire de l'époque, et que notre époque est une époque dans laquelle une des questions centrales est : comment résister à l'horreur qui avance ? Comment résister à l'utilitarisme, comment résister à la rupture de la vie ?[319]

Ce serait, pour le collectif, un renouvellement conceptuel[320] après trois spectacles aux esthétiques semblables, et l'occasion de se rapprocher du collectif DAJA, crée par l'historien Gérard Noiriel, qui rassemble « des chercheurs en sciences sociales, des artistes du spectacle vivant et des militants associatifs ».[321] Son objectif, selon Bérénice Hamidi-Kim, est de cibler la classe moyenne « éduquée, déjà familière des théâtres et des ouvrages de sciences sociales »[322] mais pas nécessairement acquise « à la démondialisation ou à la société véritablement égalitaire ».[323] Or, il s'agit bien du public qu'accueille le théâtre de La Bastille, une structure qui soutient L'Avantage du doute et qui programme chacune de ses créations.

L'aliénation par l'image

Après avoir interrogé l'engagement politique à la lumière de Mai 68, décrypté les codes et la brutalité du monde du travail, avec *Le bruit court que nous ne sommes plus en direct*, L'Avantage du doute s'intéresse aux rapports de ses contemporains avec l'image en général, et celles imposées par les médias en particulier. Si « faire ensemble » et « construire ensemble » apparaissent comme une nécessité pour changer les médias et la communication, on peut voir aussi, dans cette démarche volontariste, une réflexion méta-théâtrale sur le spectacle qu'ils sont en train de fabriquer simultanément : l'intensité du flux d'images empêcherait-elle le spectateur de remettre en question la mise en scène et le bien fondé de l'argumentation ? Qu'en est-il de son libre-arbitre ? Peut-il conserver un discours indépendant d'où toute influence extérieure serait exclue ? Est perceptible aussi, dans cette création, une interrogation sur le concept d'agir en collectif, sur le statut et la

318 Miguel Benasayag : « Le théâtre, un laboratoire des Résistances », *op. cit*., p. 11.
319 *Ibid.*, p. 12.
320 Le Raoul Collectif tend vers cette dimension théâtrale.
321 Site de DAJA (Des Acteurs culturels jusqu'aux chercheurs et aux Artistes), http://www.daja.fr/index.php/fr/spectacles/spectacles-passes/allons-z-en-france.
322 Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, l'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2013, p. 434.
323 *Ibid.*

survie des compagnies théâtrales ; quand elles se donnent comme principe de n'accepter aucune compromission avec le fonctionnement libéral, elles acceptent de se priver de l'argent nécessaire pour créer, d'un salaire pour vivre et, implicitement, de s'installer dans la précarité.

Dans Le bruit court que nous ne sommes plus en direct, L'Avantage du doute s'en prend au flux médiatique qui envahit l'espace de gré ou de force par le biais des chaînes d'information en continu et qui a pour impératif de retransmettre, plus vite et au plus près, les événements, telles les catastrophes naturelles ou pas (manifestations, guerres, élections, attentats). Ce trop plein d'images mobiles, certes fascinantes mais stériles – n'ayant rien à démontrer ni à dire – crée, selon Marie-José Mondzain, une « apnée du regard ».[324] Le collectif adhère à son analyse de l'image dans son statut, sa fonction et dans son rapport avec « l'homme-spectateur »[325] auxquels elle donne une dimension politico-économique :

> C'est parce que l'image est affaire d'amour et de haine que le capitalisme a voulu devenir le maître des images, le propriétaire du spectacle mondial et du règne de la marchandise en monnayant le désir. […] Mais l'image demeure intraitable, même quand, comme elle, nous sommes maltraités.[326]

L'autrice envisage les images comme un enjeu de liberté que la société du spectacle ne respecte pas, et interroge le présent, dans une visée clairement politique de résistance à des dispositifs modernes d'oppression. Elles habitent l'individu du XXI^e^ siècle depuis l'enfance sous des formes multiples, et la fascination qu'elles exercent de ce fait sur lui, d'une part empêche toute réaction qui pourrait être salutaire à son esprit critique, et d'autre part amenuise ses réflexes politiques :

> Pourquoi la photo de ma grand-mère ou ce tableau de Munch me touchent-t-ils, quand les images du JT de 20 h ne me font plus agir ? Quelles sont les conséquences de « ce lien de parenté » qui existe entre nous et certaines images ? *In fine* pourquoi y a-t-il des images qui nous prennent la parole et d'autres au contraire, qui nous la donnent ?[327]

Dans ce spectacle, le rapport à l'image est interrogé surtout dans son expression la plus négative, celle de l'aliénation ; en convoquant Walter Benjamin[328] et Guy Debord,[329] le collectif démontre comment l'image est détournée à des fins commerciales. Le spectacle s'inspire aussi du film de Sidney Lumet *Network* (1976)[330] dont Mélanie Bestel synthétise ainsi la portée : « A partir du moment où une chaîne d'information est gérée par des actionnaires, ça devient du

324 Marie-José Mondzain, (*Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007), citée par le collectif, dossier de présentation *Le Bruit court que nous ne sommes plus en direct*, site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/media/bastille/8-dossier_le_bruit_court._15_avril_15...pdf, 2016.
325 *Ibid.*
326 *Ibid.*
327 *Ibid.*
328 *Ibid.*, le collectif cite Walter Benjamin. Voir annexe n°13.3.
329 Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, 1992.
330 Dans ce film, le personnage de Howard Beale est un présentateur du journal du soir sur la chaîne UBS menacé de licenciement, pour des raisons d'audimat. Voir annexe n°13.4.

divertissement ».[331] Afin de vérifier si l'existence d'une chaîne de télévision éthique et indépendante est encore possible aujourd'hui, l'Avantage du doute imagine d'en créer une à laquelle il donne le nom de *Étik TV* : « Plutôt que de critiquer la télé, on a décidé de la faire. De monter une pièce qui raconterait ça : la tentative de fabriquer des images qui ne nous écrasent pas, qui ne jouent pas sur la sidération du direct ».[332]

Illustration 83 : Les actrices/journalistes de *Ethic/TV* au début du spectacle. © Pierre Volot.

Chacun d'entre eux endosse le métier de journaliste pour vérifier la faisabilité d'un média indépendant, dans le contexte contemporain où la communication à outrance, surtout depuis l'usage intensif d'internet, ne facilite en rien la réflexion et la mise à distance, dès lors qu'on se laisse happer par cette formidable usine à standardiser la pensée. L'information n'a désormais de l'intérêt que si elle est pipolisée, dramatisée, et empreinte de sensationnel. Comment donc sortir du flot continu des chaînes d'information ? Sont-elles utiles ? A ce propos, le collectif cite une phrase véritablement prophétique de l'américain Henri David Thoreau pour montrer que la communication n'a peut-être rien de nécessaire : « Nous avons une grande hâte de construire un télégraphe

331 « Entretien avec Mélanie Bestel et Simon Bakhouche, L'Avantage du doute », site *Théâtral Magazine*, http://www.theatral-magazine.com/en-kiosque-theatral-magazine-57-janvier-2016.html#2dc2bba99a024eab68970fe706dce0ed, janvier/février 2016, p. 23.

332 Daniel Morvan, « Au lieu unique de Nantes, du théâtre qui met la télé en boite », site du journal *Ouest-France*, http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/au-lieu-unique-de-nantes-du-theatre-qui-met-la-tele-en-boite-3900897, 09/12/2015.

électrique entre le Maine et le Texas mais le Maine et le Texas n'ont peut-être rien d'important à se communiquer ».[333]

Illustration 84 : Les cinq acteurs/journalistes dans une promotion de leur journal télévisé.
© Pierre Volot.

Doit-on aussi apprendre à se taire ? Le silence générerait-il des peurs ? Est-il encore possible de créer un bon média qui soit conçu autrement qu'une production de bruits ? Un média éthique doit être capable de produire une information de qualité, en faisant preuve d'une vraie recherche journalistique, et en refusant de prendre en compte l'audimat. Ce serait alors une télévision où l'on s'autorise le vide, le silence et la pause. Est-il possible de vivre sans mécène ? Pour répondre globalement à ces questions, le collectif imagine un *Journal télévisé* retransmis en direct chaque soir *via* internet, et dont il montre le plateau de tournage.

Le décor est pauvre, à la hauteur des moyens dont disposent les journalistes : les couvertures polaires sur les genoux pallient le manque de chauffage, et les plombs disjonctent dès qu'on touche à la bouilloire. La scène est occupée par quelques chaises, radiateurs, tables vétustes, ainsi que par un écran géant – un drap tendu – et un étendoir à linge, remonté au plafond par une corde afin de mettre les accessoires nécessaires au tournage à l'abri des souris. Sur cette scène on

333 Henri David Thoreau, (1817-1862), enseignant, philosophe, poète et pionnier de l'écologie. Son œuvre majeure, *Walden ou la vie dans les bois* [(Walden or Life in the woods, 1922), trad. Louis Fabulet, Paris, Gallimard, 1990], est une réflexion sur la nature et la vie simple menée à l'écart de la société, écrite lors d'une retraite dans une cabane qu'il s'était construite au bord d'un lac. Son essai *La Désobéissance civile* [(*Civil Disobedience*, 1849), trad. Guillaume Villeneuve, Paris, Le passager clandestin, 1997], qui témoigne d'une résistance individuelle au gouvernement, est déterminant dans l'origine du concept de résistance non-violente. Il a inspiré Gandhi et Martin Luther King.

remarque un téléviseur diffusant le nombre stagnant, et somme toute assez faible, de spectateurs regardant *Étik TV*, auxquels se joint le public laissé dans la lumière et interpellé par l'équipe, du début à la fin de la représentation.

Illustration 85 : Clin d'œil humoristique de l'étendoir, remonté chaque soir pour mettre à l'abri des dents des souris les indispensables documents d'*Ethic TV*. © Pierre Volot.

De fait, une chaîne éthique et démocratique requiert la participation du public et doit proposer un débat dans un souci de transparence et d'honnêteté intellectuelle. Or l'exercice de l'autogestion n'est pas toujours aisé, comme le démontre cette conférence de rédaction, quand il s'agit de présenter l'actualité quotidienne, en se confrontant volontairement à des questions de mise en œuvre laissées pour compte par les chaînes commerciales. Comment échapper à la dramatisation pour étoffer un sujet un peu creux ? Comment construire une émission respectueuse de l'égalité dans la prise de parole malgré les divergences et la revendication de l'innovation ? La démonstration en est donnée dans un exercice, aux contraintes assumées par tous les acteurs/personnages/auteurs, qui se déroule selon un schéma simple en apparence : chacun d'entre eux propose son « histoire orale du jour », « ce qu'il ne nous montrera pas » et son « enquête ».

Cependant, cette volonté d'équité a du mal à s'imposer ; ainsi, Nadir se bat tout au long du spectacle pour faire admettre l'intérêt de son sujet, une enquête sur DSK et le Cercle de l'Industrie,

un club de lobbyistes qui se réunit au siège de Publicis avec des capitaines de grands groupes (Elf, L'Oréal, Renault, Total…). Son objectif est d'amener le spectateur à s'étonner du fait que l'on parle des frasques sexuelles de DSK alors que l'on omet d'informer sur la tenue de ces réunions secrètes. Face à lui, Simon – ancien journaliste de *Libé* – voudrait faire un sujet sur Mylène Farmer à qui on prête une réflexion philosophique digne de Guy Debord, dans un article trouvé dans un vieux *Paris Match*. Judith raconte par le menu la spoliation historique que la chaîne de restaurants Buffalo Grill a commis à l'égard des Indiens.

Illustration 86 : Pour une expression démocratique, on demande à prendre la parole. © Pierre Volot.

Les histoires personnelles et professionnelles se chevauchent, la scène la plus émouvante du spectacle étant celle où Mélanie évoque le décès son père ; la perte est de plusieurs natures, entre autres, celle de sa propre image dans les yeux de l'être cher et celle des souvenirs partagés avec lui. Allant à l'encontre de la fiction, cette histoire singulière et touchante est un exemple du mélange qui s'opère dans le récit entre une part d'invention et une part de la réalité des acteurs. Après cet aparté intime, la fable confronte les autres acteurs/personnages aux dilemmes du journaliste, aux contradictions entre les attentes des « voyants » et les exigences des professionnels. Faut-il faire une télévision différente mais que personne ne regarde, être compétitif mais avoir mauvaise conscience, se passer de publicité et d'annonces accrocheuses mais manquer de moyens pour faire autre chose qu'un spectacle de patronage ? Comme dans les deux autres spectacles, force est de constater que l'utopie ne marche pas. Isolés, les apprentis journalistes glissent dans une précarité qui n'intéresse qu'eux, et l'on rit de leurs petits arrangements avec leurs rêves. D'ailleurs, Simon, qui a connu les débuts de *Libé* et pense refaire sa vie, incarne encore une fois ces soixante-huitards et leurs rêves éveillés : il persiste à croire que tout peut changer, mais personne n'est dupe ; ici, tout le monde va

mal. C'est aussi l'histoire d'un piège, celui de l'image qui prend le pas sur le sens, démontré dans la deuxième partie du spectacle.

Les questions d'éthique et la situation catastrophique volent simultanément en éclats, lorsque surgit une jeune diplômée en marketing nommée Gloria pour mettre l'argent de son père au service d'*Étik TV* ; son objectif est de faire décoller l'audimat, jetant un malaise dans l'équipe en mal de cohérence, face aux idées séduisantes de la jeune femme. On assiste alors à un bouleversement total de la conception télévisuelle signifiée d'abord par l'évolution du décor : bricolé tant bien que mal au début de l'aventure, on passe à l'acquisition de matériels professionnels, un canapé pour une ambiance plus *cosy* et une présentatrice/Mélanie rendue *sexy* par un *relookage* avec jupe en cuir et rouge à lèvres agressif. Très vite, Gloria améliore le confort du plateau – notamment le chauffage – et la vie des journalistes en leur proposant un salaire.

S'ensuit un questionnement sur la notion de liberté : en est-ce la fin ou, au contraire, le début ? La jeune femme déverse un discours de communication moderne en parlant *fire wire*, *blue tooth* et développement de produits, tout en entraînant Simon – l'ami de son père – dans un vertige amoureux dont Hélène, compagne de trente ans, s'émeut. On consent ensuite à de petits arrangements avec la morale et l'esprit « éthique », qui permettent à l'audimat de grimper sans discontinuer. Le succès et l'argent aidant, *Étik TV* devient un média qui perd peu à peu son identité : Mélanie essaie de s'éclipser derrière les préoccupations professionnelles, Claire est un être rongé par le désir de maternité et les problèmes de fertilité, alors que Simon est hanté par la solitude d'un alcoolisme caché. Seul Nadir ne déroge pas à l'idée de parler du Cercle de l'industrie ; il finit par triompher certes, mais au prix de concessions scénographiques : dans un carnaval final, il apparaît en DSK comme aux Guignols de l'info, nu sous son peignoir, un cigare à la main, pour clamer la vérité, à savoir que la presse n'est plus libre, étant prise en otage par des groupes de lobbyistes.

L'Avantage du doute a souhaité, comme dans ses précédents spectacles, faire, à côté des questions sociales et politiques, une place à l'intime, avec des scènes de couples, où s'expriment par exemple les désirs d'ailleurs d'un homme marié depuis longtemps et l'abandon des rêves de jeunesse ; pour cela le collectif utilise le support de la vidéo qui permet une mise en abyme, grâce au doublement, voire au triplement, des acteurs par l'image. La galerie de personnages est volontairement très caricaturale : le baba-cool, la jeune louve des médias, la trentenaire stérile, la belle qui se cache sous des vêtements moches, et l'altermondialiste. De ce fait, le spectateur se retrouve dans l'un d'entre eux, face à son miroir déformé qui reflète ce qu'il aurait aimé être ou qu'il rejette. Théâtre dans le théâtre aussi, quand s'impose l'intrigue en trois parties, dont la tonalité

évolue vers le vaudeville, genre malmené jusqu'à la parodie et le final grand-guignolesque, qui signifie, en outre, que l'on n'échappe pas au divertissement !

Illustration 87 : La métamorphose générale touche à la fois les acteurs et le décor ; Simon, habillé en soubrette, pour signifier qu'il a perdu la raison face à la sulfureuse Judith/Gloria. © Pierre Volot.

Cependant, on échappe aux conventions théâtrales, car le collectif sait faire entendre sa réflexion sur les enjeux du travail d'acteur : comment faire ? Comment dépasser la position critique, de compromis, ou de culpabilité qui fait douter ? Hélas, peut-on conclure autrement qu'en faisant ce constat : toute personne qui entre dans le monde médiatique devra en sortir au plus vite, ou il finira perclus de cynisme et de fatuité.

Conclusion

L'Avantage du doute engage ses créations dans une démarche politique qui valorise le discours au détriment de la scénographie ; comme dans un grand nombre d'écritures contemporaines, c'est la parole de l'acteur/auteur qui est mise en avant, plutôt que celle d'un personnage et de son pouvoir d'action. De ce fait, les costumes, accessoires et décors sont superflus puisqu'il n'est plus question de camper un personnage en lui donnant une dimension historique, géographique, psychologique et sociale ; par conséquent, les quelques objets présents sur scène sont

là pour suggérer des espaces à la manière de tg STAN. Objets du quotidien appartenant aux comédiens ou bien récupérés au gré des brocantes et des vide-greniers, ils sont souvent détournés de leur usage premier, une pratique préconisée par Bertolt Brecht qui les signalait comme objets « occasion ».[334] Si cette attitude du collectif est similaire à celle de Grotowski et sa conception du théâtre pauvre, elle illustre la tendance générale de l'économie du peu caractéristique de cette génération de trentenaire et de son souci écologique ; elle répond aussi à une nécessité conjoncturelle, celle d'un manque de moyens financiers.

Illustration 88 : L'Avantage du doute. © Photo de couverture du site Facebook.

Les créations de L'Avantage du doute touchent le public d'abord parce qu'elles mettent à distance le regard du spectateur – à la manière de Brecht – en proposant une vue volontairement incomplète, quoique réaliste, du monde ; c'est un moyen de refuser l'illusion intégrale, en rappelant toujours au spectateur qu'il se trouve au théâtre et qu'il se doit d'avoir un regard critique sur ce qui lui est proposé. Ensuite, elles sont reconnues comme légitimes parce qu'elles mettent en scène la parole de trentenaires inquiétés par la dérive libérale de la société du XXI^{e} siècle, et parce qu'elles insistent sur l'inopérance de l'utopie dans ce monde-ci. La sincérité et la sensibilité à fleur de peau de certains acteurs/auteurs s'expriment dans une parole forte et sans concession, mais qui tend à se faire l'écho de sa propre inefficacité. Porteuse d'un certain désespoir, c'est une dramaturgie qui prend les accents du Romantisme, et rappelle le vers célèbre d'Alfred de Musset : « je suis venu

334 Bertolt Brecht, « Nouvelle technique d'art dramatique », in *Écrits sur le théâtre*, *op. cit.*

trop tard dans un monde trop vieux ».[335] Ce poète du XIX^e^ siècle exprime, dans *les Confessions d'un enfant du siècle*, sa déception d'un régime où règnent l'immobilisme social, le conservatisme politique, et un dynamisme économique favorisant la bourgeoisie. Le collectif porte le même regard sur la classe dirigeante d'aujourd'hui, mais l'expose de manière différente : il interroge le rapport de l'individu au pouvoir et à la communauté avec légèreté et désinvolture, et son théâtre est un mélange de fantaisie et de révolte sincère.

Les mêmes constats sociétaux sont portés par le Raoul Collectif ; cependant, le théâtre qu'il propose est plus optimiste car il veut explorer de possibles solutions. L'une d'elles est portée avec ferveur dans les deux spectacles créés : Le Raoul croit au groupe salvateur capable d'éradiquer le néolibéralisme. Il met en œuvre ce postulat en convoquant d'abord la notion de collectif au théâtre dans l'acte de création, pour l'élargir ensuite à l'ensemble des fonctionnements sociétaux. Cette démarche s'élabore dans une analyse des interactions de l'individu avec son environnement pour comprendre le phénomène d'exclusion, les fonctionnements du groupe dans des rapports professionnels et la prise de conscience de l'impact humain sur la nature et les autres espèces vivantes. Si ce théâtre est texto-centré – fruit d'une écriture de plateau faisant constamment référence à des philosophes, des économistes et de poètes –, c'est la mise en jeu des situations qui vérifie les hypothèses. Les deux spectacles qui en résultent, peuvent être envisagés comme un diptyque illustrant un engagement politique qui s'affirme progressivement ; l'analyse proposée dans cette étude se veut respectueuse de ce *continuum*.

5 Le Raoul Collectif

Illustration 89 : Le Raoul Collectif. © Huma Rosentalsk.

335 Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

S'immerger dans la nature pour parler de la société

> Un jour, les hommes se sont réunis dans une grande clairière, pour réfléchir, prendre certaines décisions, tenter de dégager de la clarté.… [336]

Le projet de leur premier spectacle s'est imposé à eux au cours de longues marches dans les Ardennes et les Cévennes ; c'est pourquoi ils lui ont donné comme titre, *Le Signal du promeneur.* La marche répond à leur recherche d'une qualité de temps et d'un rapprochement avec la nature propices à la création artistique parce qu'elle favorise un retour sur soi : « L'acte même de marcher d'un point à un autre dans la nature nécessite un effort physique qui nous amène au silence, à une certaine solitude, à un voyage intérieur, même en groupe ».[337] Le travail d'introspection s'inscrit ainsi dans une marche méditative à la manière de Jean-Jacques Rousseau ; le promeneur, détaché de tout, n'est attaché qu'à lui-même. C'est une quête personnelle jugée nécessaire pour accueillir le groupe et entreprendre ensemble une création artistique. *Les Rêveries du promeneur solitaire* enseignent aussi comment au cours de ces promenades, la solitude autorise un exercice de mémoire, un retour sur le temps perdu.

En résonance avec le paysage qui l'entoure, le marcheur laisse vaquer son esprit qui va se poser, dans ce spectacle, non pas sur les histoires personnelles des acteurs, mais sur celles tout aussi réelles d'individus en rupture avec la société. De modestes éléments scénographiques sont là pour rappeler la nature, mais c'est dans la convocation du philosophe et d'auteurs comme Kerouac et London – en tant que sources dramaturgiques –, qu'il convient d'apprécier le rapport amoureux entretenu par le collectif avec l'environnement naturel. En outre, la promenade est aussi une allégorie de la route qui conduit chacun vers sa mort. Les méditations du Raoul Collectif l'amènent non pas à envisager celle de ses membres, mais celle d'une société qui se précipite vers un chaos global :

> Nous sommes issus d'une génération qui a le vertige devant le précipice social, politique, écologique, culturel qui l'attend. La chute du mur de Berlin a aussi fait chuter la foi en une alternative politique. Le sens marxiste du mot « révolution » fait peur, et la conscience de classe n'existe plus. Mais d'autres manières d'envisager la révolution existent, comme il existe certainement d'autres types d'organisation sociale. Nous croyons encore au progrès, nous croyons en l'humain, à sa faculté de changer le monde.[338]

Face à cette contemporanéité jugée moribonde, qu'advient-il de l'individu ? Les circonstances font que le « nous » s'impose ; le choix de fonctionner en collectif, s'il est une prise de position

336 Fiche de présentation *Le Signal du promeneur*, site Le Raoul Collectif, http://www.raoulcollectif.be/spectacles/le-signal-du-promeneur/, 2012.

337 Christophe Pineau, « Entretien avec le Raoul Collectif. *Le Signal du promeneur* », site Le Raoul Collectif, http://www.raoulcollectif.be/wp-content/uploads/2016/04/Interview-Bastille.pdf, 03/2012.

338 Anne-Lise Cydzik, « Le Raoul Collectif en promenade sociale », site Le Raoul Collectif, http://www.raoulcollectif.be/wp-content/uploads/2016/04/Agir-par-la-culture-mars-2014.pdf, 27/03/2014.

politique, n'est, selon le Raoul, aucunement stratégique ni militant. C'est au cours de la création de ce premier spectacle qu'il a pris conscience de sa portée politique :

> C'est tout simplement une expérience que nous voulions mener en commun, de façon plutôt intuitive, afin de pouvoir créer en toute liberté sans nécessité d'un chef. On s'est réuni autour de matières et c'est le projet qui a créé le collectif. *A posteriori*, il y a évidemment une portée politique, dont nous avons aujourd'hui conscience. Et puis notre socle fondateur, le sujet même du projet, est éminemment politique : qu'est-ce qui pousse un homme à rompre totalement avec son milieu, voire avec la société tout entière ?[339]

Illustration 90 : Du parcours individuel à la démarche collective. © Cici Olsson.

339 Christophe Pineau, « Entretien avec le Raoul Collectif. *Le Signal du promeneur* », art. cit.

La tension entre collectif et individu est présente dans les fondements du projet et la constitution même du Raoul est une réponse à la thématique du spectacle. Son objectif est plus artistique que sociologique, mais le fonctionnement en groupe interroge les choix, l'organisation et la communication. « Toute expérience communautaire […] est une forme de laboratoire démocratique ».[340] Le mouvement du spectacle suit les déambulations croisées de ces promeneurs ; ils entrent et sortent de l'espace de jeu, porteurs de questions et d'histoires à raconter. Les acteurs/promeneurs, grâce à la force et l'énergie collective, peuvent évoquer des destins tragiques : cinq figures principales, partageant le même sentiment d'oppression, vont s'en libérer par l'écriture, le meurtre ou la fuite. Le collectif tente de comprendre des parcours à contresens et d'entendre le début d'explication de ce phénomène donné par Henry David Thoreau : « S'il arrive à un homme de ne point marcher au pas de ses compagnons, la raison n'en est-elle pas qu'il entend un autre tambour différent ?[341] La réconciliation avec la nature par le biais de la promenade apaise la souffrance de cet arrachement à la société ; elle est un refuge d'abord pour l'âme blessée, celle-ci finissant ensuite par prendre conscience des liens forts qu'elle avait autrefois avec les éléments. Par ailleurs, ces histoires sont porteuses de dissensions, de controverses dans le monde, comme dans le microcosme du collectif, et génèrent des affrontements ; quand surgit un avis singulier, le groupe se réconcilie en fanfare partageant avant tout la volonté farouche de changer le monde.

Illustration 91 : La socialisation par le chant et la musique. © Cici Olsson.

340 Anne-Lise Cydzik, art. cit.

341 Dossier pédagogique *Le Signal du promeneur*, site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/media/bastille/dp-le_signal_du_promeneur.pdf, 2012.

Faire une œuvre collective d'histoires singulières

Le spectacle s'ouvre sur un chant ; il représente d'une part, un temps nécessaire pour se retrouver entre promeneurs et tenter d'unir leurs voix, et d'autre part ce chant à l'unisson est l'expression métaphorique de leur proposition :

> La choralité d'un projet fouille obstinément cette question : comment faire un spectacle ensemble ? Et au-delà, comment faire pour parvenir ensemble à quelque chose dans cette société ? Pour changer le monde ? Nous sommes totalement conscients de notre part d'utopie, en cherchant obstinément une possibilité de réponse. Mais nous croyons malgré tout que nos cinq singularités réunies fondent notre force.[342]

L'absence de chef hiérarchique semble trouver écho dans l'organisation dramaturgique de la représentation. Respectueuse néanmoins de l'assentiment de chacun, cette choralité transforme le réel de cinq chemins de vie en fiction pour lui restituer sa force ; ils seront rapportés sous la forme de monologues sans figures incarnées ni désignées par un nom. D'autres histoires vont les enrichir, s'entremêlant pour former ce que le collectif appelle son « terreau dramaturgique », une « sorte de tissu, résultat d'un long labeur ».[343] Ces figures, issues de biographies bien réelles, sont évoquées par bribes et par citations disséminées ; leur mise en situation concrète, imaginée hors de l'espace et du temps, ouvre un jeu avec la vraisemblance. A ceci s'ajoute l'apparente désorganisation de la fable narrative ; or, la succession de saynètes, de prime abord disparates, construit une réflexion sur la manière dont chacun tente de tracer son chemin. C'est un théâtre de la parole certes, mais élaboré conjointement à la table et au plateau afin de rendre l'acteur libre de ses choix scéniques : « Il n'y a pas de travail de composition d'acteur, car étant donné que nous avons écrit le texte, il était plus facile de se l'approprier. Mais attention, il faut de la rigueur ; sans règles, pas de chaos ! ».[344] Deux axes – la lutte et la fuite –, organisent ces histoires ; les personnages choisissent, soit de lutter coûte que coûte pour la vie, soit d'abandonner pour se réfugier dans l'imaginaire, la connaissance ou le mensonge. Paradoxalement, de la rigueur de l'écriture, comme de celle de l'interprétation naît le chaos ; le système des monologues se trouve décloisonné par les interventions des autres comédiens non convoqués par l'histoire et se créent alors de véritables espaces d'échange qui relient les témoignages entre eux. Ceux-ci, associés à une exubérance de la présence scénique – danse, musique *live* et rythmique du verbe – engendrent un spectacle multiforme et facétieux rejetant le didactisme ; au contraire, le jeu cultive l'humour et l'autodérision, le gag visuel ou verbal. Le jet de mottes de terre et l'adoration d'un totem construit au milieu de la clairière accréditent-ils

342 Christophe Pineau, art. cit.
343 *Ibid.*
344 *Ibid.*

l'hypothèse d'un retour nécessaire à un état primitif ? Serait-ce une ultime forme de fuite pour échapper à l'impasse existentielle ?

Cette parole libérée interroge la vie – le modèle économique néolibéral, les transformations de la famille, la pression sociale – et permet de comprendre la radicalité des comportements de fuite ou de lutte. Qu'est-ce qui pousse les individus jusqu'au point de rupture avec la société ? Quel est le prix à payer pour ceux qui renoncent trop longtemps à rompre avec un cadre qui les fait souffrir ?

Interroger les limites d'un système politico-sociétal mortifère

> Le propos de notre création se présente comme une toile d'araignée de cinq histoires réelles, tissées entre elles par l'écho qu'elles provoquent en nous. Isolées les unes des autres, ces histoires ne se répondent pas directement, mais leurs protagonistes [sic] interrogent tous le besoin, la recherche, la quête d'être en vie ; ils sont porteurs d'une révolte et opposent à leur milieu respectif – voire à l'ensemble de la société – le cri viscéral du vivant.[345]

Le Signal du promeneur est une critique du système néolibéral à travers l'évocation d'histoires d'hommes victimes de maladies sociales qui, au lieu d'être pris en charge solidairement, sont rejetés parce que considérés comme déviants : « Qu'est-ce qui pousse quelqu'un à opposer un destin trop bien tracé à une révolte qui porte en elle le cri viscéral du vivant ? ».[346] Ils sont cinq comédiens à porter cinq authentiques aventures individuelles – entre mensonge assassin, folie douce et explorations extrêmes – qui témoignent des dysfonctionnements du monde. Conspués par une société fermée à toute forme de révolte, les individus choisis par le collectif sont présentés dans des portraits alimentés par des récits autobiographiques, biographiques ou romancés. Le collectif a lu Fritz Angst qui, sous le pseudonyme Zorn, écrit *Mars*, œuvre dans laquelle il accuse son éducation bourgeoise d'être à l'origine de son cancer : « Une société dont les enfants meurent d'incarner parfaitement le modèle de cette société n'en a plus pour longtemps ». [347] Avec *Un homme qui dort* de Georges Pérec, Les Raoul se sont confrontés à l'expérience d'une triple dissolution : de l'espace, du temps et du corps, pour vivre l'extase du vide. *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère interroge l'énigme d'un homme ordinaire qui en vient à tuer sa famille pour ne pas lui avouer son imposture. *Walden ou la vie dans les bois* d'Henry David Thoreau est une réflexion sur une expérience de

345 Dossier de diffusion *Le Signal du promeneur*, site Le Raoul Collectif, http://www.raoulcollectif.be/wp content/uploads/2016/03/ Dossier-de-diffusion-Le-Signal-du-promeneur.pdf, 2012.

346 Dossier de presse *Le Signal du promeneur*, site Le Raoul Collectif, *op. cit.*

347 Dossier pédagogique *Le Signal du promeneur*, site du Théâtre de la Bastille, (Fritz Zorn, *Mars* (*Mars*, 1979), trad. Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982 ; Emmanuel Carrer, *L'Adversaire*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001 ; Henry David Thoreau, *op. cit.* ; Jon Krakauer, *Voyage au bout de la solitude* (*Into the wild*), trad. Christian Molinier, Paris, Presse de la Cité, 2008).

retrait du monde, tout comme *Voyage au bout de la solitude* qui décrit le destin tragique de Christopher McCandless, mort d'épuisement après une intoxication par les plantes.

Partant des luttes ou des fuites de ces figures, le collectif montre en creux comment les conditionnements imposés par la société anesthésient la vitalité, les pulsions créatrices et le désir de liberté de chacun. Ces histoires transfigurées prennent une dimension universelle et interrogent sur la manière de sortir du chaos. Pour cela, selon Le Raoul, il suffit que ces solitudes se rejoignent et rêvent à cette « hypothèse improbable – quoique non nulle – d'une métamorphose planétaire »[348] :

> La révolution au sens actuel n'est possible que dans la prise en considération de toutes les révoltes individuelles. A l'échelle d'un continent, cela peut prendre du temps. Mais à l'échelle d'une petite communauté, dans le maquis d'une clairière, c'est encore possible. Encore faut-il y prêter attention. « Soyons frères puisque nous sommes perdus »... [349]

Ils considèrent, qu'à l'échelle de leur groupement d'acteurs et dans leur activité artistique, ils sont à même de participer à une révolution qui n'est plus celle du « Grand Soir », mais des petits pas à la mesure de chacun.

Porter le politique au cœur du « faire théâtre en collectif »

L'art, intrinsèquement, est engagement, mais il doit trouver un écho favorable dans la société, et des énergies propices qui prennent le relais : « L'art peut être considéré comme une forme de lutte radicale, quand il puise sa source dans une nécessité forte. Mais il existe, autour de nous, beaucoup d'autres armes pour lutter contre un système ». [350] L'art n'est pas non plus la seule force sur laquelle compter ; de l'avis du Raoul, le groupe, quelle que soit sa raison d'être, est l'arme à laquelle il songe prioritairement. Pour argumenter ce point de vue, il s'appuie sur une observation du fonctionnement sociétal. Celui-ci, comme d'ailleurs l'ont démontré l'Analyse systémique[351] et la Théorie des ensembles[352], repose sur sa composition en groupes qui s'emboîtent les uns dans les autres. Ainsi, tout individu appartient, au cours de sa vie voire de sa journée, *de facto* à plusieurs groupes. *A contrario* des idées généralement admises, ce constat va dans le sens qu'il existe une socialisation forte. Elle est un obstacle majeur à une vision individuelle du monde pourtant à l'origine de l'idéologie néolibérale défendue par Margaret Thatcher.

348 *Le Signal du promeneur*, citation du spectacle.
349 Anne-Lise Cydzik, art. cit.
350 *Ibid.*
351 Un système est un ensemble d'éléments en interaction suffisamment forte pour constituer un tout qui ne peut être décrit en considérant séparément ses éléments. Dans cette perspective, les équipes, les entreprises, les collectivités de travail sont définies comme des systèmes ouverts, c'est-à-dire en interaction avec un environnement.
352 Les ensembles sont des entités – collections, groupes, totalités – qui ont des éléments (ou membres) reliés entre eux par une relation d'appartenance ; ces ensembles comportent eux-mêmes des sous-ensembles.

Son slogan, « la société n'existe pas, il n'y a que des hommes, des femmes et des familles » est magistralement faux, même si Le Raoul admet qu'il a pris le pas sur d'autres conceptions de l'humanité. En effet, l'idée thatcherienne prônant un individualisme forcené est le produit d'une réflexion collective menée par la Société du Mont-Pèlerin ; elle a été créée en 1947 par trente-six personnalités dont huit ont reçu le Prix Nobel d'économie. En réaction au keynésianisme de l'après 1945, ils ont souhaité l'économie de marché et la « société ouverte » à l'échelle mondiale ; ce néo-libéralisme est depuis porté dans le monde entier par des *think tanks* à grandes obédiences, et des hommes d'État – Pinochet, Reagan et Thatcher – l'ont mis en pratique dans leur pays respectif. Si, comme le propose Le Raoul, on accepte la thèse que son hégémonie n'est due qu'à la force actuelle de ce groupe – ses pères et ses adeptes –, un revirement de situation est envisageable ; cependant, il ne suffit pas d'imiter la société du Mont-Pèlerin en menant une réflexion de grande ampleur et solidement référencée par une étude de l'Histoire mondiale de l'économie, il faut aussi se centrer sur la façon dont on conçoit le groupe à petite échelle. Pour Le Raoul, c'est investiguer le « faire théâtre en collectif » ; il peut se limiter à une mutualisation administrative afin de se sentir plus fort ensemble, mais il peut avoir aussi l'ambition de mettre en œuvre un projet artistique. Souvent ces perspectives associent, comme on l'a vu précédemment, des méthodes de travail centrées sur l'expérimentation et des expériences de vie partagée ; *Le Signal du promeneur* est né au cours de randonnées et *Rumeur et petits jours* émerge d'un séjour au Mexique à l'occasion duquel le collectif a rencontré les indiens Huichols dont le système de pensée est lié à une autre cosmogonie que celle du monde occidental. A leur image, le collectif propose de déplacer l'angle de vue par lequel on conceptualise le monde pour envisager une alternative à la pensée unique, exprimée et diffusée par les sociétaires du Mont-Pèlerin, et il en fait l'objet de son second spectacle. Il met en situation cet exercice avec comme point de départ la phrase – « La grande masse des gens ne pense pas, il faudrait penser pour eux » – pour ensuite la contrecarrer :

> Nous, on procède par l'inverse en disant que nous sommes tous des penseurs, des philosophes. Si on parle de la société, on constate qu'il reste peu d'espaces où prendre le temps de s'écouter, de prendre en compte les arguments et les idées de chacun pour construire quelque chose, de dépasser les limites de son talent. Les moments que nous passons ensemble au plateau permettent de sortir de ce modèle.[353]

A chacun d'œuvrer à son échelle à la déconstruction de l'implacable formule thatchérienne, « There is no alternative », en procédant par petits décalages successifs.

353 Francis Cossu, « Entretien avec le Raoul Collectif. Festival d'Avignon 2016 », site du Festival d'Avignon, http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2016/rumeur-et-petits-jours, 2016.

Mettre en scène le groupe pour comprendre ses fonctionnements

Afin de démontrer la faisabilité d'une lutte portée par le groupe, le collectif propose un spectacle dans lequel des journalistes s'opposent à la direction de la radio pour laquelle ils travaillent. La démonstration est à deux niveaux. Au premier, celui du professionnel, il s'agit d'un groupe, Le Raoul, dont les membres exercent leur métier d'artiste de théâtre en mettant en scène un autre groupe, les journalistes, eux aussi dans l'exercice de leur fonction. C'est donc une construction en abyme qui illustre comment les groupes professionnels s'imbriquent les uns dans les autres.

Le deuxième niveau démontre la façon dont l'artiste, dans l'exercice de son métier et dans le choix de ses sujets de création, pose un acte politique. Certes, on rétorquera au Raoul que l'art prédispose davantage à cet engagement que d'autres activités professionnelles ; il contrecarre cet argument en lui opposant le nécessaire accord entre exercice du métier et valeurs portées. Or, construire une esthétique sur une position politique, entraînant de fait un rejet d'une partie d'un public potentiel, et exercer la démocratie dans les prises de décision – une démarche chronophage (deux créations seulement en sept ans) – risquent de fragiliser la notoriété du groupe jusqu'à mettre en péril son existence même.

Illustration 92 : Un groupe de journalistes de radio comme objet d'investigation.
© Christophe Raynaud de Lage.

Cependant, *Rumeur et petits jours* reçoit un accueil favorable qui peut s'expliquer par le refus du didactisme et le choix d'une tonalité plus légère construite sur la recherche de l'incongru quelque peu provocateur. Ainsi, Le Raoul se place sous l'égide d'Henri Michaux en choisissant un de ses aphorismes « Faute de soleil sache mûrir dans la glace »[354]comme amorce du spectacle ; or, au-delà du sens de la formule, c'est la singularité dans la façon de pratiquer cette forme rhétorique moralisatrice qui intéresse le collectif. En effet, la sagesse de l'auteur des *Poteaux d'angle* naît du regard en même temps qu'elle contribue à le modifier pour ouvrir une optique plus large, à la fois mentale, intellectuelle et spirituelle.

L'environnement choisi par Le Raoul pour cet exercice est celui d'une émission de radio à l'image de « Table d'écoute » en Belgique ou du « Masque et la Plume » en France, en les contextualisant à leurs débuts dans les années soixante-dix. Par delà l'évocation d'une radio ringardisée – tourne-disque pour envoyer le générique *swing*, séance de diapositives, fumeurs de gitane en pull à col roulé ou cravate –, le collectif puise aussi dans l'héritage politique et philosophique de cette période. « Épigraphe », le nom de l'émission, réunit penseurs et intellectuels qui, en effet, ont pour référent idéologique Raoul Vaneigem, figure de L'Internationale situationniste. Paradoxalement, sa caution ne sert qu'à alimenter des sujets désopilants portés à la connaissance des auditeurs dans l'optique de « dénicher la beauté ». Ainsi, il est question de répondre au courrier d'une auditrice exposant une problématique pour le moins surprenante : lequel de la vache et du cheval partageant l'herbe d'un même pré[355] serait un loup pour l'autre en cas de famine ?

Il s'agit de soumettre la logique doctrinaire de Vaneigem à l'univers poétique de Michaux pour ouvrir l'horizon des possibles et ainsi sensibiliser l'homme aux relations qu'il entretient avec ses congénères et avec le règne animal. Persévérant sur le même sujet, la chronique suivante s'appuie sur une projection de diapositives pour recenser les espèces en voie de disparition. Or, utiliser un support visuel dans une émission radiophonique relève du gag puisque la scène est censée se situer à une époque – les années soixante-dix – où les émissions se déroulaient hors de la présence du public. Cet anachronisme, volontaire et assumé, est un clin d'œil aux longues séances de projection de diapos très en vogue dans le milieu socioculturel avant que n'apparaisse plus

354 Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004.

355 Cette histoire est empruntée à Henri Michaux, *Poteaux d'angle* : « Dans un pré exigu paissent une vache et un cheval. La nourriture est la même, le lieu est le même, le maître dont ils dépendent est le même et le gamin qui les fera rentrer est le même. Néanmoins la vache et le cheval ne sont pas "ensemble". L'un tire l'herbe de son côté, l'autre de l'autre sans se regarder, se déplaçant lentement, jamais très proches et si cela arrive, ils paraissent ne pas se remarquer. Aucun commerce – ils ne s'intéressent pas l'un à l'autre – mais pas non plus d'agression, ni querelle, ni humeur. », p. 55.

largement le film documentaire. Le troisième sujet, une dénonciation de la privatisation des rivières confirme la connotation écologiste de l'émission, la raison sans doute de son éviction de la grille.

Ces sujets sérieux, qui émeuvent une partie de la population réagissant à la souffrance animale et à la confiscation des ressources naturelles, sont tournés en dérision par le choix d'une tonalité volontairement parodique, née d'une accumulation de dérapages techniques, ironie, *slaspsticks*, gags et clowneries. Il s'agit pourtant de penser le monde et l'individu autrement qu'à l'aune du néolibéralisme s'incarnant dans la brutalité de la mauvaise nouvelle du jour, celle de supprimer l'émission ; dommage collatéral, dû au rachat de la chaîne par un grand groupe, il pose la question du traitement, au débotté, de cet ultime temps d'antenne. Ne rien changer comme s'il n'était pas le dernier, atteste de l'esprit de résistance qui anime le groupe de chroniqueurs et, pour éviter tout didactisme qui pourrait accompagner cette décision courageuse, Le Raoul met en scène les défauts des communicants : pédantisme, tics de penseurs et de « cultureux », choix de sujets improbables discutés avec jubilation, réanimant de vieilles expressions et des structures grammaticales oubliées derrière lesquelles se cachent des divergences idéologiques d'un autre temps. « Il n'y a pas de fric de droite ou de fric de gauche, il y a du fric tout court », « social-traître », « néo-cons », « le capitalisme fricard », sont des formules inaudibles aujourd'hui mais qui ravivent le plaisir inégalé du débat intellectuel entre soixante-huitards. En endossant le rôle de journalistes, les acteurs épousent aussi des contenances reconnaissables : l'anar'théorique, le révolté, le passif, l'inquisiteur confus et le celui qui-est-d'accord-avec-tout-le-monde, l'ensemble donnant au spectacle sa tournure déjantée.

Illustration 93 : Quelle est la nature du lien de l'homme avec l'animal ?
© Christophe Raynaud de Lage.

Mais au-delà de cette fantaisie théâtrale, dans un premier temps, ce sont tous les mécanismes internes du groupe qu'interroge le Raoul Collectif, tels la codécision, l'unanimité, ou au contraire le désaccord et la discorde, mais aussi l'entraide et la propriété. Dans un second temps, il nous suggère de reprendre le pouvoir sur le langage – premier et indispensable instrument de la pensée – pour tenter de nous émanciper des expressions et des formules qui enferment ; il se fait l'écho en cela de la sollicitation venue tout droit du *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Vaneigem : « Pas un geste, pas une pensée qui ne s'empêtre aujourd'hui dans le filet des idées reçues ».[356] L'idéologie dominante, une menace pour la liberté, surgit du groupe quand l'un d'entre eux en devient une incarnation sur scène ; telle une allégorie, une jeune femme blonde en tailleur, se prénommant TINA, à savoir l'acronyme du *« There is no alternative »* (au capitalisme libéral) célèbre formule de Margaret Thatcher, est interviewée par les journalistes.

Illustration 94 : TINA, l'allégorie de « There is no alternative ».
© Christophe Raynaud de Lage.

Sollicitée sur les mesures d'austérité prises en Grèce, le fossé entre le vote démocratique d'un peuple et les instances européennes, les faibles espoirs avortés de *Podemos* lors des élections espagnoles, elle répond de façon désinvolte et provocatrice, installant un moment de sidération qui atteint son paroxysme quand elle revendique la mort du mouvement *Nuit debout* : « ils faisaient trop de bruit, alors j'ai appelé les flics ». A la question « peut-on tuer une idée ? », Le Raoul ose répondre que l'on peut tout du moins l'empêcher de nuire par une vigilance accrue comme le prônait Vaneigem : « La docilité n'émane plus d'une magie cléricale, elle résulte d'une foule de

356 Raoul Vaneigem, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 30. dossier de diffusion, *Rumeur et petits jours*, site Le Raoul Collectif, *op. cit.*

petites hypnoses : information, culture, urbanisme, publicité, suggestions conditionnantes au service de tout ordre établi et à venir ».[357]

Persuadés que TINA n'est ni infaillible, ni inéluctable, Le Raoul confirme la forte adhésion de chacun de ses membres à la notion de groupe par la musique ou en entonnant *Canta y no llores / Chante et ne pleure pas,* un air des *mariachis* mexicains et *Au Nom des Enfants* de la *Cantate pour la Paix.*[358]

Illustration 95 : Bouleverser les idées comme on brasse le sable mexicain. © Christophe Raynaud de Lage.

La scène finale est une allusion à son voyage au Mexique avec la traversée des paysages désertiques et la rencontre avec les Indiens Huichols descendants des Toltèques ; elle symbolise aussi le voyage dans une pensée réunissant Henri Michaux, Raoul Vaneigem et les situationnistes, Friedrich Hayek et la Société du Mont-Pèlerin, pères du néolibéralisme. La confrontation de deux idéologies opposées est suggérée par le brassage du sable auquel s'adonne le collectif. Il appelle le

357 *Ibid*., suite de la citation précédente.

358 *La Cantate pour la paix* est une œuvre musicale pour chœur et orchestre composée de textes et musiques de divers auteurs, pays, époques et styles sur les thèmes de la Paix, de l'Espoir et de la Liberté, choisis, assemblés et orchestrés par Bernard Lallement. En 1997, celui-ci réussit à la faire interpréter à Nazareth par des chorales de Palestiniens, catholiques et Israéliens, accompagnées par un orchestre de chambre de Tel-Aviv. Le Raoul Collectif interprète ici *Au nom des enfants*, poème anonyme composé par une classe d'enfants sur la musique d'Anton Dvorak, thème du largo de la *Symphonie du nouveau monde*.

public, dans l'obscurité de ses inquiétudes, à rester éveillé pour être prêt à intervenir afin de s'affranchir de la passivité tant décriée par les situationnistes.

Illustration 96 : Rechercher l'harmonie dans la choralité musicale.
© Christophe Raynaud de Lage.

Conclusion

Trois groupes de pensée ou de société – celle du Mont-Pèlerin, le situationnisme et les amérindiens Huitchols – sont au cœur de ce spectacle pour interroger la préoccupation première du Raoul qu'est la notion de collectif ; face à une humanité de plus en plus individualiste et individualisée, il tente de trouver ses réponses sur les planches en disséquant le mécanisme de l'idéologie dominante, le néolibéralisme. Il interroge aussi l'incapacité à vouloir changer les choses qui caractérise le monde occidental et le fait adhérer à la formule « There is no alternative ».[359] Il démontre en creux la cohésion et l'idéal du groupe, même si le langage et les idées sont parfois mis à rude épreuve, et dénonce les vérités non vérifiées et pourtant clamées avec force comme « There

359 « Il n'y a pas d'alternative », « There is no alternative » (raccourci TINA) est un slogan souvent utilisé par Margaret Thatcher, Premier Ministre britannique de 1979 à 1990 et leader du Parti conservateur de 1975 à 1990. Elle l'emploie la première fois en 1980, au cours d'une conférence de presse devant les correspondants américains à Londres ; la phrase exacte est « there really is no alternative », en ajoutant « vraiment », « really », elle signifie qu'il n'y a aucune échappatoire.

is no such thing as society ».[360] A cela, le collectif répond « Le soleil non plus ». Les idées contradictoires s'entrecroisent dans un traitement essentiellement ludique :

> C'est aussi un kaléidoscope de mises en abyme permanent. Il n'y a pas de méthode, ça se trouve en affinant. Quand il y a une proposition, on la tord dans tous les sens, on change le jeu, on change le rythme, le texte, les prises de parole, les mouvements. Est-ce qu'on agrandit, est-ce qu'on fait de la pantomime, pas de la pantomime ? On fouille.[361]

Sans aucun souci didactique, il répond simplement à l'envie de susciter une réflexion politique avec pour *leitmotiv*: « Penser autrement ». Il opte pour une narration non linéaire avec des histoires à tiroirs qu'il scénographie en mélangeant les codes, sollicitant ainsi l'attention du spectateur.

La même conception du théâtre et de la société anime aussi OS'O, également constitué de jeunes acteurs. Celui-ci se focalise plus précisément, à la manière des naturalistes et de Zola, sur les conséquences économiques et sociales du capitalisme. Il dénonce l'hégémonie de la bourgeoisie sur le peuple et les moyens – comme l'héritage – qu'elle met en place pour la pérenniser. L*'Assommoir* annonce une démonstration politique qui atteindra sa complétude dans *Timon/Titus*.

6 OS'O

Illustration 97 : Collectif OS'O, le salut final du spectacle *Timon/Titus*. © Pierre Planchenault.

360 « La société n'existe pas » déclare Margaret Thatcher en septembre 1987, dans un entretien au magazine *Woman's Own* ; elle explique « Nous sommes arrivés à une époque où trop d'enfants et de gens […] rejettent leurs problèmes sur la société. Et qui est la société ? Cela n'existe pas ! Il n'y a que des individus, homme et femmes et des familles ».

361 Gilles Brechet, « Raoul Collectif : faire du vivant avec du vivant », site *Bruzz*, http://www.bruzz.be/en/node/118485, 06/11/2015.

> Nés dans les années 80, nous appartenons à une génération qui regarde avec inquiétude le monde qu'elle a reçu en héritage. Un monde « désenchanté » sans idéologie, un monde sans mythe. De quel mythe avons-nous besoin aujourd'hui ? Par mythe, nous entendons un récit, une histoire capable de bouleverser notre vision du mode et de nos pratiques sociales. Loin d'avoir la réponse, c'est en tout cas la question qui nous anime.[362]

On aurait pu considérer le début de cette déclaration comme un cri de désespoir ; au contraire, la tonalité des créations d'OS'O laisse entendre une volonté de saisir le problème à bras le corps, même si l'aboutissement de cet engagement n'est pas assuré. Il puise dans le patrimoine romanesque et théâtral pour parler de la société d'aujourd'hui. Ainsi, les mises en scène de *L'Assommoir* de Zola et de *Timon/Titus* d'après Shakespeare prennent des libertés par rapport aux textes d'origine. La réécriture du premier se donne pour objectif de produire « un texte philosophique, politique, un essai »[363] pour évoquer la misère au XXI^e^ siècle ; celle des drames shakespeariens crée une fable moderne sur le thème de l'agent qui tue.

Le retour du naturalisme ?

Cette entreprise, adapter l'œuvre romanesque de Zola sur la scène théâtrale, ne doit pas être considérée comme une dénaturation, puisque l'auteur s'y essaya entre 1873 et 1902 en collaboration avec William Busnach. Son objectif était « que le théâtre deviennent une forme d'art libre, dépouillé de conventions artificielles, un théâtre dont le rôle serait d'imiter la vie ».[364] Et, pour illustrer comment la mise en scène tente de respecter la conception naturaliste de Zola, on peut s'appuyer sur la version imprimée de l'adaptation de *L'Assommoir* qui fait partie des collections de L'ART.[365] Dans les relevés de scène figure la scénographie de la scène du lavoir. Ils confirment la présence de baquets d'eau sur le plateau et, pour Geneviève de Viveiros, même les trucages employés par la direction de l'Ambigu obéissent à

> une esthétique scénique qui tend à faire disparaître les paramètres de la fiction et la distance critique entre les spectateurs et les acteurs pour privilégier un rapport immédiat entre ce qui est vu et représenté sur scène.[366]

Si la scénographie témoigne de la volonté de transmettre l'esthétique naturaliste de Zola, c'est à l'exception cependant du moment où Gervaise donne la fessée à Virginie, les dispositifs scéniques

362 « Manifeste », site de OS'O, http://www.collectifoso.com/manifeste/.
363 Nathalie Leclerc, « L'Assommoir par le Collectif OS'O : une version drôle et cynique de l'histoire tragique de Gervaise », site *Le Poulailler*, http://le-poulailler.fr/2016/10/lassommoir-par-le-collectif-oso-une-version-drole-et-cynique-de-lhistoire-tragique-de-gervaise/, 23/10/2016.
364 Geneviève De Viveiros, « Choses vues : la mise en scène des adaptations théâtrales des romans de Zola au XIX^e^ siècle d'après les fonds de L'ART », in Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 220.
365 Association de la Régie Théâtrale.
366 *Ibid.*

utilisés devenant « une forme d'autocensure, une manière de voiler le caractère cru du roman et d'en atténuer la brutalité ».[367] La presse fit l'écho de la pièce, louant la fidélité des décors, des costumes et des accessoires à l'écriture romanesque, mais jugeant la représentation moins réaliste du point de vue de l'action. Il était en effet difficile à cette époque de rendre compte sur scène de l'érotisme qui émanait de la confrontation des deux lavandières. Conscient de ces manques, Zola a malgré tout défendu les tentatives déployées par le directeur.

Aujourd'hui, la censure morale n'intervient plus dans la création théâtrale qui ose l'exhibition des corps ; cependant, l'adaptation de cette œuvre que proposent David Czesienski[368] et le collectif OS'O ne cherche pas à rendre visuellement accessibles les descriptions présentes dans le roman. D'abord, les acteurs ne jouent pas la pièce mais « racontent l'histoire de Gervaise comme une légende urbaine que tous connaissent. C'était aussi un moyen qui ne soit pas classique de raconter une histoire célèbre ».[369] Ensuite, l'histoire ne se situe plus à l'époque de Zola mais dans un temps de notre contemporanéité, pas vraiment défini si l'on se réfère à la bande son : Gervaise écoute de la musique américaine des années cinquante, « Que je t'aime » de Johnny Halliday et Balavoine. A travers des choix sonores, il s'agit bien d'évoquer une culture et une classe populaire que les costumes des personnages contribuent à renforcer. Le décor se veut volontairement neutre : « Il figure aussi une grande page blanche où tout est possible, une boîte à jouer qui permet plein de choses ».[370] S'il s'agit d'une peinture des mœurs, elle est volontairement outrancière mais cela s'explique par le contexte choisi ; c'est une soirée comme on peut en vivre dans les quartiers populaires où progressivement, sous l'empire de l'alcool, la bienséance s'estompe. Les acteurs/personnages alcoolisés s'obstinent à narrer l'histoire de Gervaise, ce qui donne à l'évocation de la déchéance du personnage un caractère cynique ; en effet, le public rit dans un premier temps, mais le jusqu'au-boutisme de la démarche finit par ajouter du tragique au destin de la lavandière. Le jeu est alimenté à la fois par une réintroduction ponctuelle du texte d'origine, en particulier pour la scène du banquet, et par la fougue de ce collectif qui transparaît dans sa façon d'envahir la scène, de la faire littéralement exploser par des propositions de jeu paroxystiques.

David Czesienski sait se saisir de la jeunesse du collectif pour aller jusqu'au bout de son souffle. Le corps alerte de chacun d'entre eux est mis à l'épreuve du rythme sans répit de la mise en scène, ce qui rend ce théâtre vivant répondant ainsi à la conception théâtrale de Zola : « Ah ! Si je pouvais ouvrir toutes grandes les portes des théâtres à la jeunesse, à l'audace, […] je [lui] dirais

367 *Ibid.*
368 Voir sa biographie, annexe n°14.
369 Nathalie Leclerc, art. cit.
370 *Ibid.*

d'oser tout, de donner de la vérité et de la vie, de ce sang nouveau dont notre littérature a tant besoin ! ».[371] La création d'OS'O et de son metteur en scène répond à cette aspiration naturaliste du vivant sur la scène ; elle passe, non pas par une authenticité du décor, des costumes et des accessoires, mais dans l'énergie des acteurs. Le collectif reconnaît à David Czesienski cette capacité à faire émerger de leur jeu le souffle de la vie parce qu'il « met l'acteur au centre, et lui laisse une liberté d'improvisation et de proposition par rapport au texte et aux situations d'origines que nous avions rarement expérimenté avant ».[372] Cette déclaration d'acteurs conforte l'idée d'une même conception de la création théâtrale : admettre le regard d'un metteur en scène, à condition qu'il ne soit pas surplombant. Au lieu d'imposer son univers personnel, il doit puiser la matière du spectacle dans les propositions des acteurs qui improvisent en toute liberté sur le plateau.

Tirant son originalité de la peinture sociologique du milieu populaire de Paris, l'œuvre de Zola constitue un témoignage capital sur une fraction de la classe ouvrière : ses conditions de vie, de travail et de logement au XIX^e^ siècle. Depuis, les caisses de chômage et de retraite et la Sécurité Sociale ont amélioré l'existence au cours du XX^e^ siècle. Aujourd'hui cependant, un capitalisme galopant et la mondialisation de l'économie conduisent à une paupérisation d'une importante tranche de la population.

Illustration 98 : Portrait de David Czesienski. © Rainer M. Shultz.

Dans ce contexte, reprendre l'œuvre de Zola au théâtre n'est ni incongru ni dépourvu de sens. Néanmoins, certains aspects traités par le romancier comme le déterminisme social ou l'alcoolisme

371 Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre : les théories et les exemples* (1881), site *Observatoire de la vie littéraire*, http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/zola_naturalisme/, 2014, p. 33.
372 Nathalie Leclerc, art. cit.

méritaient une correction de point de vue, de même que la tonalité sombre du récit ; sans trahir l'écrivain, Os'O a su prendre en compte ces éléments dans l'élaboration du spectacle.

La farce pour dénoncer la société libérale du XXI^{e} siècle

Dans son adaptation de *L'Assommoir* d'Émile Zola, David Czesienski crée du jeu pour les six acteurs du collectif en revisitant les grands thèmes de cette histoire construite sur des antinomies : la réussite et l'échec, l'amour et le mépris, la vie et la mort.

Tout en buvant au bar du nom de L'Assommoir, les personnages se présentent ici comme trois couples de « fêtards », qui vont présenter, décrire, critiquer et jouer les personnages du livre. Cette construction en abyme autorise aussi les trois actrices/personnages, Véronique, Suzanne et Corine à incarner Gervaise entourées de leur compagnon respectif. La tonalité du spectacle se veut volontairement légère, en rupture totale avec le tragique des destins, et le rythme enlevé permet d'aborder des sujets graves d'une manière dérisoire et amusée. En revanche, l'infidélité est l'objet d'une insistance particulière, les couples/personnages s'échangeant sans cesse en modulant les sentiments, passant de la colère à la joie ou de l'indifférence au mépris. Ce jeu interne de confrontations et de heurts est aussi l'objet d'une distanciation puisqu'ils s'en amusent ; ainsi, leurs histoires « personnelles » ou leur comportement viennent rompre la convention théâtrale au point que le réel (ou ce qui serait supposé l'être) reprend le pas sur la narration.

Illustration 99 : Le bar de L'Assommoir et les trois couples d'Acteurs/personnages. © Frédéric Desmesure.

Par ailleurs, le choix de faire jouer l'ivresse aux personnages entraîne des effets comiques détonants qui viennent déranger la tragédie de Zola ; au fur et à mesure des verres avalés, les esprits et les corps s'échauffent, faisant en sorte que la fiction et la réalité finissent par se confondre dans une beuverie jubilatoire et que le spectacle acquiert une tonalité bouffonne.

Ce premier spectacle, auquel contribuent ensemble le collectif et David Czesienski, signe une esthétique très particulière conciliant adaptation d'un roman – dans une écriture théâtrale qui restitue la fable – et création collective de nouveaux personnages, ceux-ci se substituant ou se superposant à ceux du livre.

Ainsi, deux niveaux de théâtre sont proposés et le passage de l'un à l'autre est là pour surprendre le spectateur : à chaque instant, il est soumis à une gymnastique cérébrale pour savoir à quel niveau de théâtralité il doit se situer. Cet *Assommoir* est annonciateur d'une future collaboration entre le metteur en scène berlinois et le collectif bordelais qui ont trouvé ensemble une expression théâtrale originale accueillie très favorablement par le public de la Région Aquitaine.

Illustration 100 : L'alcoolisme, la misère et les sentiments paroxystiques exprimés par les acteurs personnages. © Frédéric Desmesure.

Leur seconde création, *Timon/Titus*, est lauréate du Prix du Jury et du Prix du Public du Festival Impatience 2015, organisé par le Centquatre-Paris, la Colline-Théâtre National, le Théâtre du Rond-Point et *Télérama*. Cette reconnaissance institutionnelle fait qu'ils sont programmés à Paris et par les Scènes Nationales ; de ce fait, ils gagnent en visibilité et sont amenés à faire le constat suivant : « On a créé notre outil de travail pour mieux articuler nos vies. Notre pragmatisme

manque peut-être d'utopie mais notre projet social marche ».[373] Celui-ci se met en œuvre au sein de leur spectacle : respecter le désir des individus dans l'espace commun du groupe et narrer des histoires de fratrie adossées à celle, universelle, de la dette, une façon de présenter les ressemblances entre les liens familiaux et ceux qui unissent les états du monde. Pour Julie Sanerot, la directrice de production du Centquatre-Paris : « Ils représentent la génération d'aujourd'hui, se réinventent tout le temps, n'ont peur ni de parler politique, ni de jouer sur tous les registres sans savoir si c'est du théâtre sérieux ou pas ».[374] Cette façon d'être, ils la font vivre à Saint-André-de-Cubzac en animant une fois par mois des ateliers, non pas comme des professionnels de l'art dramatique mais comme des êtres en quête de sens et de partage.

L'éclairage de Shakespeare et Graeber sur le thème de la dette

Illustration 101 : Les acteurs du collectif OS'O pour la publicité du spectacle *Timon/Titus*.
© Pierre Planchenault.

Décrypter le monde passe pour eux par le rapprochement improbable d'un auteur de théâtre au tournant du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, Shakespeare, et de David Graeber, un anthropologue contemporain. Avec *Titus Andronicus* (1591), une tragédie de jeunesse très « gore », l'accent est mis sur la violence familiale par une suite invraisemblable de viols, mutilations et assassinats. *Timon*

373 Emmanuelle Bouchez, « Le collectif de théâtre Os'O, une bande à part », site *Télérama*, http://www.telerama.fr/scene/le-collectif-de-theatre-os-o-une-bande-a-part,150631.php, 03/12/2016.
374 *Ibid.*

d'Athènes (1605), période de maturité de Shakespeare, est écrite peu après l'accession au trône d'Angleterre de Jacques 1er (1603) ; sous couvert d'un voyage dans le temps, le public de cette époque est confronté à la chute d'Athènes due aux inconséquences de Timon, afin de l'amener à réfléchir sur le fonctionnement des tyrans. Ces deux pièces interrogent sur le rapport au pouvoir, à la famille et bien sûr à l'argent dans la Grèce antique, mais aussi sous le règne d'un roi anglais revendiquant pour lui-même l'autorité absolue. Convoquer ces deux époques en même temps que Graeber et son ouvrage sur la dette c'est, de la part d'OS'O, démontrer que rien n'a véritablement changé depuis l'Antiquité.

Sensible au contexte économique et social sous tension, le collectif propose une réflexion politico-ethnologique sur la dette (de sang et d'argent), dans une hilarante comédie de boulevard : « Créer un spectacle sur ce thème nous est apparu nécessaire. Nous l'avons fait en mêlant science, politique et théâtre ».[375] Le thème de la dette, au centre du spectacle *Timon/Titus*, a été l'objet de discussions animées, et rappelées par David Czesienski au début de la pièce dans une chaîne analogique de mots : en allemand le mot *dette* se traduit par *schuld*, mot qui signifie également *culpabilité*. Ce terme, qui se dit *guilt* en anglais, ressemble à *geld* en allemand, qui signifie argent. De cette démonstration étymologique OS'O propose la synthèse : « culpabilité et argent égalent dette ». Myrto Reiss souligne aussi l'opportunité d'un tel spectacle aujourd'hui :

> Au moment où l'Europe, l'Allemagne calviniste en particulier dans le rôle du père austère et fouettard, imposant le silence coupable à ses satellites infantilisés, persiste à envelopper la question du remboursement de la dette grecque d'une gangue morale (puisque des Timon joyeux auraient inconsciemment tout gaspillé à Athènes…), cette création du collectif bordelais OS'O aurait dû être jouée en préambule aux ouvertures de l'Eurogroupe.[376]

Cette pièce s'inscrit dans la réalité économique de ce XXIe siècle comme une démonstration de l'absurdité de payer la dette ; les ultimatums de l'Allemagne à l'égard de ses partenaires qu'elle considère davantage comme ses vassaux, reposent sur des principes moraux obsolètes et inadaptés.

La dette est définie comme une « somme d'argent que l'on doit à quelqu'un à qui on l'a empruntée. Obligation morale, fait de se sentir lié à quelqu'un, à un groupe, par le devoir ».[377] Ce mot superpose donc une dimension à la fois morale – quand elle est inhérente aux rapports de filiation – et financière, puisqu'elle est une composante banale du capitalisme. S'il interroge simultanément ces deux aspects, en déployant des points de vue théoriques et politiques, ainsi que des considérations personnelles et des histoires familiales, le spectacle n'apporte pas de réponse

375 Dossier de presse *Timon/Titus*, site du TnBa, http://www.tnba.org/sites/default/files/PDF/dpresse_timon_ titus.pdf, 2015.
376 Myrto Reiss, « Critique : *Timon/Titus* (William Shakespeare/ David Czesienski & collectif OS'O) », site *Au Poulailler*, http://www.aupoulailler.com/page/5/, 15/06/2015.
377 Définition du mot « dette », dictionnaire Larousse en ligne.

tranchée, mais fait avancer la réflexion et bouscule les certitudes. La dette est alors traitée comme un mot parasite qui envahit la vie en présentant une vision catastrophique ; son pouvoir, en tant que mot, définit puissamment notre contemporanéité, sans pour autant que son sens soit clair et compris par tous. Au fur et à mesure du débat et des illustrations, émerge l'idée que la dette génère culpabilité et violence : celles des créanciers, qu'ils s'incarnent dans les banques ou le FMI, mais aussi celles de la sphère privée à travers l'image du père. Elles se déclinent en cynisme, ruse, vengeance, et les instigateurs sont eux-mêmes pris dans un engrenage sanglant.

Dette, 5000 ans d'histoire[378], *Timon d'Athènes*[379] et *Titus Andronicus* de Shakespeare[380], « de ces trois grands textes, nous inventons le nôtre : *Timon/Titus* d'après Shakespeare », atteste OS'O qui a construit sa pièce sur une architecture s'articulant sur trois niveaux. Le premier est celui de la fable qui, selon David Czesienski, se met en place au sein de la famille, et pour lequel sont définies les caractéristiques de base des personnages : « Ainsi, c'est en partant du travail d'improvisation autour des situations dramatiques de Shakespeare que nous créerons notre 1er niveau dramatique "La famille", et non pas l'inverse ».[381] Le second niveau de la fable s'élabore grâce à un travail d'improvisation autour des deux pièces shakespeariennes, « chacun pourra étoffer et enrichir son personnage du premier niveau ». Avec le texte de Graeber, les acteurs créent un troisième niveau de jeu « dans lequel ils seront libres, en tant que personnages-comédiens, d'analyser les situations du 1er et 2ème niveaux ».[382]

L'un des acteurs s'adresse à la salle pour lui signifier que le collectif lui est redevable d'un spectacle – le public ayant payé sa place –, et qu'il espère s'acquitter de cette dette à la fin de la soirée. Puis débute le récit, en version accélérée, de *Titus Andronicus* et *Timon d'Athènes*, deux pièces où il est question de dettes à payer, au sens large pour l'une et au sens strict pour l'autre. Cette narration à six voix délivre, avec application et délice, les crimes atroces perpétrés par les personnages antiques. Des répliques provenant des deux pièces viendront ensuite enrichir l'histoire qui structure le spectacle : celle d'une famille réunie, après la mort d'un père, pour l'ouverture du testament. Dans le château familial, au milieu du salon où trône symboliquement « le massacre » – nom technique pour une tête de cerf empaillée –, les quatre enfants, désormais orphelins, s'apprêtent à prendre connaissance des dernières volontés paternelles, et espèrent, grâce à

378 David Graeber, *Dette, 5000 ans d'histoire* (*Debt : The First 5,000 Years*, 2011), trad. Françoise et Paul Chemla, Arles, Éditions les Liens qui libèrent, 2013.
379 William Shakespeare, *Timon d'Athènes* (*Timon of Athens*, 1607), trad. André Markowicz, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005.
380 William Shakespeare, *Titus Andronicus* (*Titus Andronicus*, 1594), André Markowicz et George Hugo Tucker, Paris, Flammarion, coll. « Poche », 1993.
381 David Czesienski, dossier de presse *Timon/Titus*, site du TnBa, *op. cit.*
382 *Ibid.*

l'héritage, mettre fin à un conflit autour d'une dette contractée par certains d'entre eux. Cependant, les retrouvailles sont perturbées par l'arrivée d'un fils et d'une fille cachés, ce qui complexifie grandement les arrangements financiers des autres. Milos, un Serbe, venu avec Lorraine, la demi-sœur, cite Shakespeare à tout bout de champ, comme du reste le frère et les sœurs Berthelot, contraints par leur père, sous peine de châtiments corporels, de réciter par cœur des tirades de *Timon d'Athènes*, sa pièce préférée. Les répliques de Shakespeare, qui s'immiscent dans les conversations, créent un étrange décalage, comme si chaque personne de la famille avait pour avocat tel ou tel personnage des deux pièces shakespeariennes. Ainsi, plutôt que de trouver une issue à cette guerre fratricide, les sept frères et sœurs, sous le couvert de ces héros antiques, vont défendre encore plus ardemment leurs propres intérêts et exprimer leur haine et leur rancœur. Ils finissent par s'entretuer, comme dans *Titus Andronicus*, sur un rythme effréné, et de façon tellement incongrue que le tragique en devient grand-guignolesque.

Mais cette histoire est interrompue à trois reprises pour laisser la place à des discussions autour de questions comme « doit-on payer sa dette ? ». Ainsi, trois registres de jeu – le débat politique, la tragédie et le grand-guignolesque – sont tissés habilement et défendus par des acteurs énergiques et une mise en scène audacieuse. Ce mille-feuille provoque des échos, des interactions et des effets à retardements.

L'effervescence de la pensée dans une théâtralité baroque

> Nous défendons et revendiquons un théâtre d'acteurs. Nous sommes sept comédiens dont l'objectif est de maîtriser la dramaturgie de chaque pièce de Shakespeare et la théorie de David Graeber pour confronter, échauffer, improviser, faire vivre sur le plateau toutes ces pensées ![383]

Le spectateur s'installe devant un plateau envahi par des corps ensanglantés et sans vie, dans des postures à première vue aberrantes. L'explication arrivera à la fin du spectacle, quand les sept enfants joueront les affrontements qui les mènent à la scénographie de départ. Ce premier tableau laisse la place, pour que l'action commence, à une aire de jeu couverte de tapis orientaux, autour de laquelle sont disposés sept bureaux d'écoliers éclairés par des lampes à bras des années cinquante. C'est d'abord frontalement, et d'une manière iconoclaste, que les acteurs narrent au public les deux œuvres shakespeariennes, se bousculant par le verbe – on s'interrompt mutuellement – mais aussi physiquement : on pousse l'autre pour lui passer devant et prendre la parole face à la salle.

383 Dossier *Timon/Titus* par le collectif OS'O, document Docplayer de CIRCa, http://docplayer.fr/15513287-2015-2016-timon-titus-a-p-r-e-s-w-il-li-a-m-s-h-a-ke-s-p-e-a-re-c-o-l-l-e-c-t-i-f-o-s-o.html.

Illustration 102 : Le public est accueilli par l'exposition d'un carnage inexplicable sur le plateau. © Pierre Planchenault.

Titus Andronicus n'est pas restitué dans son intégralité, mais proposé sous la forme d'un résumé qui s'intéresse à la cruauté des personnages. *Timon D'Athènes* est désarticulé en citations placées avec désinvolture dans un contexte vaudevillesque. Ce traitement irrespectueux d'œuvres du répertoire classique peut être perçu comme une prise de distance à l'égard d'un théâtre jugé obsolète par de jeunes artistes. Mais *a contrario* on peut considérer que OS'O rend hommage à l'auteur anglais dans une représentation plus contemporaine qui refuse les codes traditionnels du théâtre : personnages, distribution, illusion, décors et costumes. Et c'est bien là le projet défendu par le metteur en scène :

> Il faut réagir et chercher la manière de mettre le sujet [la dette] en débat sur un plateau de théâtre. Par ailleurs, les pièces de Shakespeare constituent, selon moi, un répertoire inépuisable, extrêmement riche et à transmettre ; il faut faire entendre ses textes en les associant à des thématiques contemporaines qui nous concernent.[384]

Il rend hommage à l'auteur en choisissant de mettre en scène deux de ses tragédies, moins connues que ses comédies, attestant ainsi de son universalité et de la modernité de ses thématiques.

384 David Czesienski, dossier de presse *Timon/Titus*, site du TnBa, *op. cit.*

Illustration 103 : Le mélange des deux récits est symbolisé ici par la présence simultanée du « massacre » pour celui de l'histoire familiale, et de l'acteur à sa table pour celui du débat. © Pierre Planchenault.

Dans un second temps, à l'abri de l'éclairage chétif de leur lampe respective, les comédiens/personnages s'interpellent par leurs propres noms et, au cours des débats politiques, expriment des positions contraires et tranchées, correspondant à des orientations ultralibérales, catholiques ou staliniennes. L'argumentation peut être savante ou relever de la philosophie de comptoir ; lors du premier tour de table, tous sont d'accord pour dire : « Oui on doit payer ses dettes ». Mais, au fur et à mesure de la discussion, des divergences apparaissent, comme : « Non on ne doit pas rembourser sa dette parce que ça serait comme se vendre », ou encore : « Je ne me prononce pas ».

Elle s'élargit à des considérations plus générales sur la société : le besoin de posséder et de consommer. Le rythme soutenu du débat permet de passer rapidement de cet aspect à l'autre, celui qui touche à la morale : sommes-nous endettés en regard de nos parents ? Comment rendre compte du sacrifice de nos mères pour nous avoir portés dans leur ventre pendant des mois, ou encore de celui de nos pères prêts à tout pour payer des études à son enfant ? Ces prises de paroles sont souvent péremptoires et, pour souligner cette caractéristique, le jeu des acteurs se robotise : ils allument leur lampe quand ils veulent parler, se lèvent de façon automatique pour exprimer leur

point de vue, puis se rassoient. Quand l'un s'exprime, les autres donnent leur avis en mettant une découpe de couleur verte ou rouge devant leur petite lampe pour signifier leur accord ou leur désaccord, puis ils remercient leur collègue à la fin de sa harangue. Des coalitions ou des affrontements émergent, et la parole se distribue comme dans une démocratie.

L'alternance des deux récits – le débat et l'histoire familiale – est un moyen de dissocier la dette financière et la dette morale. En outre, à chaque discours, sont attribués un code de jeu et un espace scénique spécifiques – la fratrie évoluant au milieu du plateau –, les tables des débatteurs se trouvant sur le pourtour. Le tout a pour effet de faire s'entrecroiser deux spectacles de nature différente. Cependant, cette systématisation formelle permet de superposer et de mettre en lumière les liens existant entre ces deux dimensions de la dette, posées *a priori* comme distinctes, mais néanmoins entremêlées. Des conflits surgissent, entre les personnages mais aussi entre les comédiens ; alors les règles préétablies finissent par se disloquer pour laisser émerger la violence. Progressivement, la ligne de démarcation entre les deux espaces de jeu se trouble, les comédiens non convoqués par la saga familiale, intervenant pour débarrasser un corps ou pour servir un verre de vin à la personne responsable de la régie, qui se trouve elle aussi sur le plateau.

Le metteur en scène résume le message à délivrer en rappelant cette incantation :

> Ô toi, doux régicide ! Cher argent de divorce entre le fils et le père ! Traite en rebelle l'humanité, ton esclave, et par ta vertu jette-la dans un chaos de discordes, en sorte que les bêtes puissent avoir l'empire du Monde ![385]

Il est porté par les sept comédiens qui jonglent entre le moi et le personnage. D'autre part, l'alternance entre l'histoire familiale et le débat est elle-même parasitée par des intrusions d'acteurs non commanditées par les deux récits. Cette manière de faire théâtre est proche de la conception tg stannienne dans la mesure où les acteurs de OS'O mettent aussi à nu, et avec humour, les artifices de la représentation en interrogeant la méta-théâtralité.

En outre, David Czesienski, né à Berlin-Est en 1985 – donc avant la chute du mur – du fait de son origine et de sa culture, s'inscrit dans un théâtre didactique proche de celui de Brecht. Il présente ainsi sa conception du théâtre :

> Pour moi, faire du théâtre est un acte engagé. J'essaie d'aborder sur le plateau des thèmes actuels. Je veux utiliser le théâtre comme un lieu de recherches, de questionnements sur des sujets qui nous importent tous aujourd'hui.[386]

385 William Shakespeare, *Timon D'Athènes*, Acte IV, scène 3, trad. François-Victor Hugo et Joseph Barthélémy Fort, *Théâtre complet*, Paris, Les éditions de l'Archipel, coll. « archi Poche », 2016, p. 673.
386 David Czesienski, dossier de presse *Timon/Titus*, site du TnBa, *op. cit.*

Le sujet de *Timon/Titus* est bien d'ordre politique et le double récit a pour fonction d'amener le spectateur à réfléchir sur les enjeux de la dette : « Nous voulons convoquer autour de la table Titus, Timon, David Graeber, Angela Merkel, Christine Lagarde, Mario Draghi, et nous questionner ensemble sur la dette ». [387]

Pour le metteur en scène, la relation avec le public est liée au développement du troisième niveau, et peut créer une interaction et initier un débat salle/plateau. Le débat est actif mais, si le plus grand sérieux règne, le fait d'aller au bout de la pensée révèle l'illogisme de certaines prises de positions extrémistes. Certains jeux deviennent caricaturaux ; quand, par exemple, l'un d'eux propose un tour de table, tous se lèvent et font littéralement le tour de leur petite table. Au fur et à mesure du spectacle, la machine s'accélère et les figures en scène se perdent dans leurs multiples identités ; de plus, l'énergie des acteurs assure à la pièce un rythme soutenu entraînant le spectateur dans un tourbillon de propositions ; celui-ci finit par se perdre dans les conjectures et ne sait plus quoi penser de la dette. Il résulte de cela une surcharge thématique et dramatique ; celle-ci, associée à un jeu exubérant, crée une théâtralité baroque.

Cet effet est là pour reproduire le flux des informations auquel chacun d'entre nous est soumis dans son quotidien, mais ce thème n'est qu'effleuré et c'est au public d'y être sensible. On voit que l'omniprésence médiatique interroge aussi OS'O, comme c'est le cas pour L'Avantage du doute et le Raoul Collectif. Cependant, le second degré est omniprésent, convoqué par la comédie de boulevard, proche du pastiche et de la parodie ; le grotesque allège le sérieux de l'argumentation et le sang coule à flot.[388]

Il est aussi nécessaire de rappeler que la cruauté est très présente dans l'œuvre shakespearienne puisqu'on y a recensé soixante-quatorze morts violentes dont la moitié se fait lors d'une attaque au couteau. Pour Pascale Drouet, *Titus Andronicus*, pièce qui relève du théâtre de la cruauté, a intrinsèquement une « dimension spectaculaire » qui « peut rapidement sur scène basculer dans le grand-guignolesque ».[389] Vraisemblablement, et à la manière des Chiens de Navarre, OS'O a d'emblée voulu représenter la violence comme indissociable des « notions de pouvoir, d'exhibition et de théâtralisation ».[390] De fait, « le théâtre contemporain est devenu sanglant, cruel, et s'adonne aux performances les plus terribles »[391] et, selon les auteurs de cet

387 *Timon/Titus*, création 2014, site du collectif OS'O, *op. cit.*
388 Cette introduction du grotesque est aussi présente chez Les Chiens de Navarre.
389 Pascale Drouet, « Édito » *Shakespeare en devenir - Les Cahiers de La Licorne* - N°2 - 2008, http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=132, 30/07/2010.
390 Pascale Drouet et Nathalie Tivière de Carles, « Édito » *Shakespeare en devenir - Les Cahiers de La Licorne* - N°5 - 2011, http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=514, 21/06/2011.

article, cette pièce a actuellement les faveurs des metteurs en scène aussi bien en France qu'en Angleterre.

Illustration 104 : Le rythme soutenu du spectacle participe à l'entrelacement sans lourdeur des deux récits.
© Pierre Planchenault.

Conclusion

L'Assommoir (la vie d'une femme avec ses péripéties telle que la narre Zola) comme *Timon/Titus* sont des sujets de tragédie traités de manière comique voire grand-guignolesque dans une adaptation très libre. Certes, il serait difficile de restituer l'histoire de la misérable vie de Gervaise Macquart comme celles de Timon et de Titus après avoir vu ces deux spectacles ; mais la mobilité perpétuelle des comédiens, les changements de personnages et de niveaux de théâtre permettent à l'attention du spectateur de rester captée malgré la discontinuité de la fable. Le collectif interroge nos principes moraux, comme « on doit toujours payer ses dettes », ou « qui paie

391 Christian Biet, Charlotte Bouteille, Sybille Chevallier et Romain Jobez, « L'écriture du crime dans le théâtre de la cruauté et les récits sanglants français de la fin du XVI^{e} au début du XVII^{e} siècle », *Littératures classiques*, 3/2008 (N°67), p. 236.

ses dettes s'enrichit », en bousculant les préjugés sur l'argent, sur la manière de jouer Shakespeare ou d'être fidèle au naturalisme de Zola. Les codes de la représentation théâtrale sont malmenés, mais cette démarche est séduisante parce qu'elle suggère la complexité du monde contemporain dont on peut donner des lectures contradictoires ; par ailleurs, le sérieux n'est pas de mise avec OS'O qui adhère en cela aux propos de Beckett : « Rien n'est plus drôle que le malheur ».[392]

d'ores et déjà/Le Singe n'adhère pas à cette théâtralité de la caricature et du burlesque, le politique étant selon lui, un sujet trop grave ; même s'il s'accorde parfois une tonalité plus légère dans *Le Père tralalère*, la représentation du Comité de Salut public dans *Notre Terreur* congédie la veine comique pour se placer plutôt dans celle du théâtre épique à la manière de Brecht. Le *Capital et son singe* conforte cette esthétique alors qu'*Angelus novus, Anti-Faust* s'en échappe pour verser dans une forme lyrique et onirique.

7 d'ores et déjà/Le Singe

Les quatre fondateurs de d'ores et déjà sont rejoints par quelques comédiens et ils créent ensemble le premier spectacle, *Les Mains bleues*, de Larry Tremblay, dans une mise en scène de Sylvain Creuzevault, au Studio d'Asnières. En 2005, la présentation remarquée de *Visage de feu*, de Marius von Mayenburg, jouée dans le sous-sol du Théâtre des Deux-Rives à Charenton, les propulse l'année suivante à l'Odéon-Théâtre de l'Europe ; ils y interprètent *Baal* de Brecht dans le cadre du Festival d'automne. Le collectif connaît très rapidement le succès, mais ce sont les deux spectacles suivants qui vont marquer les esprits ; le fonctionnement familial dans *Le Père tralalère* est le contre-exemple de l'idéal théâtral incarné par *Notre Terreur* ; cependant ils apparaissent comme un diptyque s'éclairant l'un l'autre dans une prise de conscience du rôle et des enjeux du théâtre contemporain.

L'abandon des textes d'auteur pour l'écriture collective de plateau

Le Père tralalère,[393] sixième création de la troupe, peut être considéré comme appartenant à un cycle, celui de la famille, les précédentes pièces interrogeant en effet cette thématique. Pourtant, elle apparaît, pour Sylvain Creuzevault, « comme un acte zéro de la compagnie, comme notre

392 Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957. « Rien n'est plus drôle que le malheur… c'est la chose la plus comique du monde ». Les Chiens de Navarre se réfèrent aussi à cette citation.

393 *Le Père tralalère* est un spectacle créé en 2007, Sylvain Creuzevault en a assuré la mise en scène.

première pièce »[394] parce qu'elle est une création totale. En effet, il ne s'agit pas d'une mise en scène d'un texte préalablement écrit, comme il l'atteste dans la présentation qu'il fait de cette pièce :

> *Le Père tralalère* n'a pas de texte dans le sens « pas d'œuvre dramatique préexistante à la création », mais il a un poème de répétition, avec une oralité… les espaces de la famille sont lourds de malentendus, avec des temps spécifiques, des conflits qui vont et repartent.[395]

Illustration 105 : Les fondateurs du collectif. © Wikipedia.

Il n'y a pas non plus d'écriture de plateau, simplement des notes prises au fil des répétitions. Quant au thème de la noce, c'est un sujet traditionnel, d'abord de la farce puis de la comédie. Au demeurant, Sylvain Creuzevault ne nie pas la banalité du contexte : « Le sujet a tellement été travaillé depuis la nuit des temps que l'on peut voir passer beaucoup d'œuvres dans *Le Père*

394 Dossier de presse *Le Père tralalère*, site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/fr/spectacle/*le-père-tralalère*, 09/2009.
395 *Ibid.*

tralalère ».[396] L'intrigue est le plus souvent matrimoniale : des enfants s'opposent aux parents dans leurs désirs, mais tout finit par s'arranger et le mariage est célébré. Ainsi, dans l'œuvre de Molière, on peut constituer un corpus de vingt-huit pièces reprenant de près ou de loin les thèmes du mariage forcé ou du mariage contrarié. Marivaux et Beaumarchais vont, eux aussi, se situer dans le sillage de la comédie traditionnelle, comédie de mœurs qui s'achève de manière heureuse. Ce thème parle donc à tout le monde, avec ses variantes : un repas qui tourne mal, des problèmes familiaux liés aux non-dits et aux vieilles rancœurs, des révélations devant toute la famille réunie pour soulager sa conscience ou régler ses comptes. On peut citer : *Le Mariage* [397] de Gogol, *Noces* de Wyspianski[398], *La Noce*, une nouvelle de Tchekhov,[399]et bien sûr *La Noce chez les petits bourgeois* [400] de Brecht ; ces œuvres se rapprochent du contexte décrit dans la noce du *Père tralalère* qui s'inscrit elle aussi dans le milieu « petits bourgeois ».

Sylvain Creuzevault juge nécessaire de choisir des schémas très connus appartenant à une culture commune pour travailler en improvisation ; c'est ainsi qu'un travail d'investigation a été mené autour de deux thèmes, « la fuite des origines » et « la représentation du corps à nos jours ». Le second ayant été rapidement écarté, la matière du premier a suscité des improvisations, d'abord par petits groupes formés selon des affinités de création et, s'il émergeait un contenu intéressant, celui-ci était présenté à la globalité du collectif. Cette période de recherche s'est étendue sur quatre ou cinq semaines mais, aux dires des acteurs, le travail a réellement débuté quand Sylvain Creuzevault a proposé une improvisation « géante ». Ce moment révélateur du spectacle en construction est relaté ainsi par Eric Charon : « On a fait des improvisations fleuves de cinq heures et demie autour d'une table. Sylvain nous donnait des questions ou des problématiques très fortes à développer dans l'improvisation ».[401] Ces improvisations se sont faites généralement autour du repas, ce qui explique la présence de cette convivialité dans le spectacle ; sa mise en œuvre interpelle, même si dans cet instant, les techniques de représentation ne sont pas encore envisagées, car se pose la question de la façon dont les acteurs vont s'extraire de la table. Selon Eric Charon, pour évacuer l'idée de faire un repas en temps réel, il a fallu trouver des « formes elliptiques, ce qu'on a rapidement appelé des extractions » :

396 *Ibid.*
397 *Le Mariage*, pièce de théâtre de Gogol (1833-1835).
398 *Wesele*, pièce de théâtre de Wyspianski (1901).
399 *La Noce*, nouvelle de Tchekhov (1887).
400 *La Noce chez les petits bourgeois*, pièce de théâtre de Brecht (1919).
401 Marion Bourdier et Anthony Liébault, « Dramaturgie, écriture collective et improvisation, rencontre avec Sylvain Creuzevault et les comédiens du *Père tralalère* », site *Agôn*, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=956.

> A l'intérieur de ce qu'on était en train d'improviser, […] on ouvrait un espace différent, un espace chronologique ou un espace de pensée ou un espace de fantasme […]. On a cherché comment faire surgir ça, et on a observé comment les autres acteurs au plateau réagissaient en fonction de ça.[402]

La pièce échappe ainsi à la construction statique autour de la table, ouvre l'espace du plateau grâce à l'intervention de l'imaginaire et crée des espaces mentaux ; ceux-ci sont les fruits de ruptures discursives, générant du rythme et du mouvement. Ils sont aussi constitutifs de la pièce qui au fil des répétitions, s'est organisée en quatre segments dramaturgiques dont la durée totale était de trois heures ; cependant, dès la première représentation, le spectacle s'est naturellement densifié et raccourci pour ne durer qu'une heure quarante avec un départ aléatoire qui varie en fonctions de la configuration des salles de spectacles.

Ne pas fixer le jeu, un parti-pris du collectif, est, selon celui-ci, garanti par l'absence de texte : une lecture de notes précède chaque représentation, comme point de départ d'un spectacle toujours improvisé. Cette forme d'improvisation demande à l'acteur d'être disponible, attentif aux autres et permet aussi à la représentation d'évoluer selon Sylvain Creuzevault :

> Au début, la question de l'improvisation se posait parallèlement à la question de la parole […] maintenant […] c'est comme si l'improvisation, c'était l'expérience des émotions à l'intérieur de la table : tout ce qui se passe dans un espace délimité entre le centre de la table et tous les corps assis autour. Donc il ne s'agit plus de rejouer, mais juste revivre.[403]

Illustration 106 : *Le Père tralalère*. © Marine Fromager.

402 *Ibid.*
403 *Ibid.*

Le ressenti et l'émotion se substituent à la parole, générant ainsi davantage de présence actoriale sur le plateau, l'acteur entrant en rivalité avec le personnage ; d'ailleurs, si ceux-ci portent leur nom sur scène, tous ne sont pas au service de personnages. Certes, il existe des rôles plus composés que d'autres mais qui sont nommés en termes de fonction et de mouvement du conflit : la père, la fille, le gendre et l'employé.

Selon le metteur en scène, il y avait une nécessité dans l'histoire de la troupe à s'interroger sur la famille[404] : « Il fallait passer par ce" trop connu" pour raconter la famille dans une forme spécifique, qui nous soit propre ».[405] d'ores et déjà devait aussi idéologiquement régler son compte à la famille, dont l'origine en France remonte au mariage religieux institué au XII[e] siècle, et dont les règles assurent une hiérarchisation des rapports entre les membres.

La famille comme contre-modèle du collectif

> Une improvisation […] : éphémère écriture qui casse le caractère immuable de la famille ; un mouvement qui dit en lui-même : à bas la famille bourgeoise.[406]

La récurrence de ce thème au théâtre prouve la vivacité du modèle familial dans nos sociétés ; celle qui est représentée dans cette création est fondée sur les contraintes économiques et institutionnelles, et une relation hiérarchique entre ses membres telle qu'elle était en vigueur jusque dans les années soixante-dix ; la notion de chef de famille est alors supprimée par une loi qui remplace l'autorité paternelle par l'autorité parentale. Néanmoins, si la logique des sentiments semble avoir pris le pas sur la contrainte et la norme, et donné naissance à ce que l'on appelle la « famille relationnelle », la famille reste en partie déterminée par les structures de la société, et joue un rôle essentiel dans la reproduction sociale ; instance de socialisation de premier ordre, elle impose des codes culturels qui imprègnent la plupart des actions. L'objet de cette pièce est donc cette famille, et l'angle de vue choisi par Sylvain Creuzevault est à charge :

> La famille n'est pourtant pas une structure sociale qui m'intéresse en soi. Je porte un regard plutôt cruel sur ses dispositifs. […] La famille ne m'intéresse que pour être détruite, et absolument pas pour être défendue. Cependant, le fait même de la « détruire » sur un plateau rend son existence juste. [407]

Comme dans la famille bourgeoise, le père de Lise, la mariée, s'est occupé de la préparation du mariage, une institution représentée de façon métaphorique par le metteur en scène : « Le mariage est un seuil où se tient debout le nouvel arrivant, le mari. Il est content que Lise lui ait passé la

404 Les Possédés, In Vitro et OS'O se sont aussi intéressés à la famille.
405 Sylvain Creuzevault, dossier de presse *Le Père tralalère***,** site du Théâtre National La Colline, *op. cit.*
406 *Ibid.*
407 *Ibid.*

corde au cou, comme on dit : il l'aime. Mais il ignore que la corde est au père ».[408] La suprématie de la figure paternelle s'exprime dans le rituel du repas qui suit la cérémonie, la bourgeoisie ayant instauré des manières de table, le contrôle des gestes, de l'appétit et de la parole, qui excluent ceux qui ne connaissent pas ces codes : « La composition ne se fait pas autour du mariage, elle se fait autour d'une table. C'est là que tout sera présenté, servi, décortiqué, avalé, digéré, chié ».[409] Le temps du mariage est aussi celui du bilan pour le père, confronté à la réalité de la transmission intergénérationnelle :

> Le Père tralalère, c'est l'histoire d'une relation, entre un père et sa fille, entre un homme et sa mort, c'est la perversion de la figure du père, c'est la problématique liée à l'héritage et à la façon dont les gens peuvent être dictateurs même après leur mort.[410]

Or, c'est bien ce temps de l'examen qui se vit douloureusement dans la peur d'une perte du pouvoir ; afin de le pérenniser envers et contre tout, on en appelle à l'héritage, qui intervient pour établir une relation de dépendance financière jusqu'après la mort. Sylvain Creuzevault précise que ce spectacle n'a pas pour objectif de mettre en exergue une figure paternelle. Cependant, le fonctionnement patriarcal fait que « le spectacle est pris par lui ; il va le prendre comme une autorité prend une arme. Le père prend le pouvoir de la représentation ».[411] Métaphoriquement, cette pièce suggère comment le patriarcat élargit ses droits sur l'ensemble des activités sociales et s'impose même au théâtre comme type de fonctionnement ; mais si le père est dénoncé par le metteur en scène comme « l'accapareur de la représentation », « à la fin le théâtre se venge et l'emporte. Le père est jugé par le théâtre et la sentence est implacable ».[412] Tout bascule et la cellule familiale vole en éclat dans une violence scénographique ; la cruauté s'expose dans des corps nus, blessés, et la dernière image fait apparaître le père coiffé d'une couronne en carton, symbole dérisoire de sa déchéance ; rongé par la maladie et abandonné par sa fille, dans un dernier monologue il vomit sa rage et sa peur de mourir.

Ce spectacle questionne donc les pouvoirs du théâtre et sa place dans la société. Créé collectivement, il se considère comme un modèle démocratique à l'opposé du fonctionnement familial qui est sa thématique ; mais ne peut-on pas y entendre une mise en garde contre les prises de pouvoir ? Le metteur en scène ne serait-il pas potentiellement une incarnation du dictateur ?

Le spectacle naît, selon Sylvain Creuzevault, de la confrontation de deux formes théâtrales, celle du théâtre dramatique et celle du théâtre épique, « plus distancé dans son rapport à la

408 *Ibid.*
409 *Ibid.*
410 *Ibid.*
411 *Ibid.*
412 *Ibid.*

narration. Pour moi, c'est très net quand je regarde le spectacle ».[413] Héritier revendiqué du théâtre Brechtien, l'influence de l'auteur allemand est présente dans la nature de cette pièce, dans sa thématique et dans la vision politique qui s'en dégage. Cette filiation sera confortée par la pièce suivante.

Illustration 107 : Le repas de mariage, un moment propre aux règlements de compte.
© Marine Fromanger/ Vyara Stefanova.

Le Comité de Salut public, un idéal de création collective

Notre Terreur[414] interroge une période de quatre mois, qui va d'avril à juillet 1794, avec l'évocation des exécutions d'Hérault de Séchelles, de Danton et de Robespierre. Le comité de Salut public, ramené à neuf membres et rejoint par le fantôme de Danton, débat de ce que doit être exactement la dictature de la terreur, et de la politique du gouvernement révolutionnaire :

> Qu'est-ce que la terreur ? Quel sillon laisse dans notre présent l'idéal de démocratie et de pureté des hommes de quatre-vingt-treize ? Comment regardons-nous cette « scène primitive » de la légende révolutionnaire ? A-t-elle un avenir ?[415]

Sylvain Creuzevault interpelle le spectateur d'aujourd'hui sur l'acte révolutionnaire qui, à ses yeux, semble être encore la seule manière de sortir de l'ornière capitalise dans laquelle s'enlise le XXI^e^ siècle. Ce spectacle repend les événements là où Büchner s'est arrêté dans *La Mort de Danton*, la pièce du collectif interrogeant la chute de Robespierre en 1794 quand Saint-Just tente de le défendre

413 *Ibid.*
414 *Notre terreur* est un spectacle créé en 2009, Sylvain Creuzevault en a assuré la mise en scène.
415 Marion Bourdier et Anthony Liébault, art. cit.

des accusations de tyrannie qui pèsent sur lui. Dans un huis clos, les membres du Comité de Salut public, qui gouvernent alors la France, sont représentés siégeant autour d'une table, traitant des affaires courantes, débattant et votant.

Illustration 108 : La table, seul élément de décor pour recentrer l'attention sur la parole. © Marine Fromanger.

C'est un exercice de démocratie, mais dont le rythme accéléré annule les effets ; s'il s'agit bien de régler le sort de tous les ennemis de la Révolution, ce fonctionnement n'aboutit qu'à la mise en place d'une justice expéditive. On est loin alors de l'objectif ambitieux qui était d'asseoir la première république de l'Histoire de France. Debout, certains des commissaires tentent de convaincre les spectateurs, transformés pour l'occasion en députés : ils ont à gagner la confiance du peuple. Cependant, ils sont au-dessus des lois : « On ne négocie pas avec l'intérêt général ». Toute la deuxième partie du spectacle grossit le trait jusqu'à la caricature, la crise historique se muant en crise hystérique. Les personnages hurlent et gesticulent en affirmant : « On a soif de justice et faim de patrie ».

En préambule du spectacle est cité le projet de Déclarations des Droits de l'Homme et du Citoyen écrit par Robespierre afin de bien spécifier l'objet de cette création :

> Il y a oppression contre le corps social lorsqu'un seul de ses membres est opprimé ; il y a oppression contre chaque membre lorsque le corps social est opprimé ; quand le gouvernement opprime le peuple,

> l'insurrection du peuple entier et de chaque portion du peuple est le plus saint des devoirs ; quand la garantie sociale manque à un citoyen, il entre dans le droit naturel de se défendre lui-même. Dans l'un et l'autre cas, assujettir à des formes légales la résistance à l'oppression est le dernier raffinement de la tyrannie.[416]

Si la réflexion de d'ores et déjà porte sur la Révolution et se concrétise dans un spectacle qui s'élabore selon un procédé dialectique allant du concret du plateau au recul de l'analyse, elle alimente, comme l'a fait aussi le Raoul, son propre fonctionnement en collectif. Pour Sylvain Creuzevault, il était difficile d'exprimer ce questionnement en travaillant sur des textes dramatiques préexistants :

> Il fallait peut-être la poser à l'intérieur même du processus de répétition. Nous ne sommes peut-être plus dans une période où le théâtre doit représenter des faits, proposer une dénonciation de mœurs, une critique sociale ou je ne sais quoi. C'est en quelque sorte beaucoup plus complexe.[417]

S'il entrevoit ce qui n'est plus à l'ordre du jour, une forme dépassée du théâtre politique, les expressions « je ne sais quoi » et « c'est en quelque sorte beaucoup plus complexe » suggèrent la difficulté à dire l'orientation à prendre pour un renouveau du théâtre politique. Nul doute pourtant sur les intentions : le choix du thème de la Révolution n'est pas anodin, de même que la position revendiquée par d'ores et déjà qui s'affiche comme libertaire. Pour Louise Roux, « l'impression générale qui se dégage du spectacle *Notre terreur* est celle d'une identification du cercle des acteurs au cercle de révolutionnaires ».[418] Elle suggère que le processus collectif pourrait s'identifier « au processus révolutionnaire comme une utopie artistique : un « rassemblement d'amis artistes, potentiellement révolutionnaire […] compatible avec l'affirmation des singularités créatrices et le succès ».[419]

Cependant, l'accueil enthousiaste du public réservé à cette création est vécu comme un danger ; Sylvain Creuzevault rejette cette dynamique externe au plateau. Il ne s'inscrit pas dans la recherche d'une forme théâtrale susceptible de plaire au plus grand nombre, et lui préfère une quête de l'instabilité fonctionnelle.

La remise en question permanente du processus de travail

Une remise en question systématique du groupe pour générer un état de crise permanent est, selon le metteur en scène, nécessaire pour faire avancer le conception du collectif comme de la

416 Robespierre, *Projet de Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* du 24 avril 1793, site de l'Institut Français de l'Éducation, http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand buisson/document.php?id=2519.

417 Dossier de presse et cahier-programme *Notre Terreur*, site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/fr/spectacle/notre-terreur, 2009.

418 Louise Roux, « le d'ores et déjà, une utopie pragmatique », *op. cit.*, p. 144.

419 *Ibid.*

recherche esthétique. Louise Roux analyse ainsi le point de vue du metteur en scène : « Le théâtre est un art du conflit, l'égalitarisme orchestré n'est pas propice à la création et le collectif n'a de sens que si les individus affirment leur singularité au sein d'un groupe hétérogène ».[420] Afin de préserver l'inventivité du groupe et d'éviter la fascination du succès, le metteur en scène s'impose une retraite volontaire qu'il met à profit pour entreprendre des recherches historiques et philosophiques. A son retour, il propose au collectif, cette fois-ci, bien plus qu'un thème, et au spectateur, un avertissement : « *Le Capital et son singe* que nous te donnons ici à jamais inachevé, spectateur bienveillant, a été composé par l'Auteur il y a quelques jours ».[421] Ce spectacle se distingue des deux précédents, puisqu'il émane d'un texte écrit auquel l'« Auteur » anonyme hésite à donner pour titre « Des planches, du rabot et du balai ».[422] En cachant son identité – puisqu'à aucun moment elle n'apparaît sur le livret – Sylvain Creuzevault se pose lui même en énigme : a-t-il conscience de renier en partie les engagements pris auparavant, à savoir que tout doit naître du plateau et que seules des notes restituées en début de représentation assurent la fidélité à la thématique de départ ? Jusque là, il considérait que l'absence de texte était garante d'une flexibilité du jeu. Or, dans ce spectacle, si l'improvisation est toujours de mise, c'est lorsqu'elle arrive à s'immiscer dans les interstices d'un texte inachevé. La parole est aussi rendue à l'acteur au moment du procès de Bourges ; au lieu d'en reproduire les minutes et la façon dont Blanqui assura sa défense, d'ores et déjà choisit de réinventer ce moment d'histoire en la rejouant. Ce temps de théâtralité pure brise les échanges entre théoriciens et autorise le spectateur à se décentrer des dialogues pour apprécier le jeu des acteurs.

Les théories révolutionnaires soumises à la sinistre farce du capitalisme

> Notre pièce, que nous appelons depuis peu *Le Capital et son singe*, a pour objet de comédie les progrès de l'aliénation sociale obtenus par le mode de production capitaliste, sa société marchande. Son point de départ est à la croisée de la révolution politique de la fin du XVIII[e] siècle et de la grande révolution industrielle du XIX[e]. La vie et l'œuvre de Karl Marx sont un aiguillon dans la meule, Le Capital une pierre d'angle.[423]

Le titre de ce spectacle indique bien l'état d'esprit du collectif dans le processus de création ; il refuse de gommer l'ambivalence du propos pour, au contraire, mettre en évidence l'impossibilité de le rendre audible. D'une part les acteurs cultivent le sérieux en faisant référence à l'Histoire ; sont convoqués les mouvements révolutionnaires et les théoriciens engagés rassemblés sous la bannière

420 *Ibid.*, p. 140.
421 Sylvain Creuzevault, dossier de presse, dossier pédagogique et cahier programme *Le Capital et son singe*, site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/fr/spectacle/le-capital-et-son-singe, 09/2014.
422 *Ibid.*
423 *Ibid.*

de Marx et de son œuvre, *Le Capital*. D'autre part le collectif s'incarne dans la figure du *singe*, cette interprétation étant suggérée dans l' « Avertissement au spectateur » : « L'autorité coagulée sur la feuille, ou dans les esprits, autrement comme Principe, attend que les acteurs grimacent. C'est ce qu'ils vont faire, ces singes ».[424] Loin d'être un hommage complaisant au *Capital*, cette création n'a de cesse de l'interroger et de le mettre à l'épreuve en le confrontant à d'autres textes d'origines et d'époques diverses. Malgré l'âpreté du contenu et ses aspects contradictoires, cet ensemble hétéroclite sert à démontrer la stérilité du débat orchestrée par une tonalité grinçante : les singes/acteurs jouent sans cesse avec les idées, évitant ainsi de s'appesantir et de se prendre au sérieux. Ils invitent aussi le spectateur à rire du mode de production capitaliste, désigné par le metteur en scène comme étant

> à la fois sa propre scène, son propre décor, son propre texte, ses propres acteurs, dont les spectateurs ne peuvent être d'occasion, spectateurs, que parce qu'ils en sont d'abord les acteurs forcément enrôlés, pris dans les rets d'un texte dont ils ne peuvent être les auteurs, puisque le capitalisme est par essence, un théâtre sans auteur.[425]

Illustration 109 : L'idéologie marxiste, symbolisée par la figure de Marx, est plantée au milieu des bouteilles et des assiettes de lentilles.
© Théâtre de La Colline.

Mais le rire de la salle n'est pas une joyeuse explosion de joie, il est davantage persifleur et caustique, le spectacle mettant en œuvre divers conflits, stratégies, paradoxes et autres tourments liés au capitalisme. Simultanément, il interroge l'acte théâtral ; si d'éminents politiques sont convoqués sur scène et incarnés par des acteurs, ceux-ci rompent l'illusion par des sursauts de lucidité sur l'impuissance de tels discours et du théâtre à changer le monde. S'il est vrai que l'on peut engager un processus qui consiste à faire théâtre du politique et du philosophique, le masque

424 *Ibid.*
425 *Ibid.*

rouge de Marx, planté à une extrémité du plateau, à côté de bouteilles de vin et d'assiettes de lentilles, symbolise le doute sur son efficacité.

L'extravagance du propos

Le Capital et son singe tient des deux précédents spectacles, entre réunion politique et banquet de famille, avec une scénographie similaire : la scène est installée entre deux gradins de spectateurs, et les acteurs évoluent autour d'une table. Mais, contrairement à *Notre terreur*, qui avait son unité de lieu et de temps et où le spectateur identifiait bien tous les personnages, *Le Capital et son singe*, lui, traverse trois époques : la Révolution française de 1848, la création de la République de Weimar, et un temps indéfini en guise de prologue où trois grandes figures – Foucault, Freud et Brecht – sont incarnées par Arthur Igual seul en scène. Ils dialoguent à travers lui et bâtissent un discours qui reprend sans ordre ni méthode leurs théories respectives les plus connues : la distanciation brechtienne, l'inconscient freudien et le panoptique de Foucault – que celui-ci a repris de Bentham. L'acteur, épousant les théories marxistes, remet en question la représentation bourgeoise qui découle selon lui du jeu aristotélicien. Ce début, en aparté et dans une veine comique (le seul moment véritablement drôle), plante le décor idéologique du spectacle : le spectateur est invité à exercer son esprit critique par une mise à distance du jeu des acteurs comme des idées révolutionnaires qui s'affrontent ; par ailleurs, il devra s'adapter à une temporalité bousculée. En effet, l'action dramatique ne se situe pas en 1867, date de la première publication de l'œuvre qui donne son titre au spectacle ; elle débute à la veille de la manifestation du 15 mai 1848 après l'avènement de la Seconde République et, ce contexte mis en place semble suggérer une genèse française au *Capital.* La réunion fictionnelle au club des Amis du Peuple, qui occupe l'espace scénique, rassemble Blanqui, Engels, Raspail, Barbès, l'ouvrier Albert, Louis Blanc, Baudelaire et d'autres comparses. Tous, résolument contre le gouvernement provisoire issu de la nouvelle assemblée constituante élue et partageant la même aspiration insurrectionnelle, sont plongés dans une dispute imaginée, prétexte à une mise en opposition des idées de chacun ; ils débattent sur le mécanisme d'exploitation capitaliste, les Ateliers Nationaux, le droit de pétition révoqué et l'inscription du droit au travail dans la Constitution. Dans cette effusion de parole, les grands discours côtoient des remarques totalement utopiques ou dérisoires, et les comédiens donnent ainsi à voir une pensée plurielle qui prend forme, entre excès et formules lapidaires.

La deuxième partie du spectacle suit l'annonce du mariage de Baudelaire avec Jeanne Duval et propulse le spectateur à Berlin, le 13 juin 1919, pour assister à celui de Karl Marx et de

Johanna. Or, simultanément à leur soirée de noces, a lieu la veillée funèbre de Rosa Luxembourg, fondatrice de la Ligue spartakiste et du Parti Communiste allemand. Cet arrière-plan politique habite les convives au point où, toujours assemblés autour d'une table, ils s'emparent du sujet pour en débattre d'une manière tout aussi indisciplinée que dans le premier tableau. Leur conversation s'envenime quand arrive un ouvrier d'une usine de voitures : sa présence suscite des échanges sur les modes de production industrielle et sur l'économie abordée frontalement. C'est l'occasion de présenter, du point de vue des nantis, les avantages du taylorisme, tandis que le cortège funèbre de Rosa Luxembourg traverse la scène.

Ce deuxième temps n'existait pas lors de la première représentation ; il est difficile d'imaginer les raisons de son incursion dans un spectacle qui, sans lui, garderait davantage d'unité spatio-temporelle ; en outre, il apparaît comme une réécriture de *La Noce* de Brecht dans l'écho petit bourgeois de la révolution spartakiste. Sylvain Creuzevault se dédouane de ces méandres qu'il impose à la temporalité par une note dans son livret :

> Que le singe considère le temps historique comme un fil à retordre, c'est un fait […] mais s'il venait à prétendre faire théâtralement ici un travail historiographique, il [sic], en voulant échanger cette sorte de monnaie, vous tromperait.[426]

De fait, l'organisation du récit laisse la place à l'imagination plutôt qu'à la restitution, au collage et au tricotage d'époques éloignées les unes des autres plutôt qu'à la chronologie ; ainsi, on note l'absence d'une structure narrative dans le passage d'un volet à l'autre et même en leur sein. d'ores et déjà fait référence aux écrits de Marx bien sûr, mais aussi à ceux d'Engels, de Walter Benjamin, de Guy Debord et d'autres encore ; cet ensemble éclectique est là pour montrer la force et la pertinence des idées marxistes et convoque des débats d'hier pour éclairer notre réflexion sur l'actualité d'aujourd'hui. *Le Capital et son singe* analyse le glissement progressif du prolétaire de la société préindustrielle, décrit par Marx, vers le consommateur aliéné par le capitalisme mondial.

Le spectateur malmené

Cependant, n'est-ce pas prendre le spectateur au piège de son désir inextinguible de consommer, qui s'exerce aussi bien dans son appétence du divertissement théâtral que dans le quotidien de la vie ? Que cherche-t-il en venant au spectacle ? Une pensée élaborée qu'il pourra s'approprier ? En l'abreuvant de discours, cette pièce le renvoie à son aliénation à la consommation ; certes, la démonstration atteint son but puisque la durée du spectacle contribue à le

426 *Ibid.*

rendre indigeste, mais peut-être est-il nécessaire de trouver aussi d'autres raisons à l'inconfort intellectuel du public.

Fruit d'un travail autarcique, l'auteur s'étant exclu volontairement et momentanément du monde, *Le Capital et son singe* pourrait apparaître comme victime des circonstances dans lesquelles il a été écrit ; ne se referme-t-il pas sur un mécanisme d'exclusion, tant la matière peut sembler aride à bon nombre de spectateurs ? Comment se repèrent-ils dans une temporalité déstructurée et dans la disparité d'un discours résultant du collage de citations empruntées à des auteurs très différents dans la nature de leurs propos et de leur conception ? Certains sont identifiés au cours du spectacle quand d'autres ne le sont qu'*a posteriori*, et à la lecture du cahier programme, au demeurant aussi désorganisé que le spectacle ; celui-ci se compose d'un long avertissement au spectateur, présenté en deux temps, qui reconnaît d'emblée les « obscurités », les « rudesses », les « imperfections » de l'objet proposé.[427]

La réception de cette pièce est variée. Certains la qualifient de pédante et élitiste et, de ce fait, trop éloignée du théâtre populaire qui parle à tous. D'autres y voient une métaphore sociétale et louent l'audace de Sylvain Creuzevault et du collectif. C'est en effet, sans conteste, une prise de risque économique puisque qu'ils changent la nature de leur objet théâtral auparavant couronné de succès. En outre, plutôt que de convoquer des théoriciens d'une autre époque, n'aurait-il pas été plus judicieux de s'interroger à partir des ouvrages du XXI^{e} siècle écrits par d'éminents spécialistes en économie (Lordon, Piketty), ou par des représentants de la philosophie néo-marxiste (Badiou, Rancière et Zizek) ?

Au demeurant, l'objectif du collectif est bien de questionner des moments de l'Histoire où le groupe primait sur l'individu pour tenter d'inventer un théâtre qui mette au cœur de son propos la démocratie en actes. A-t-il su relever ce défi avec ce dernier spectacle ? Sa gestation a été longue et complexe puisqu'elle a duré plus de trois ans et qu'elle marque la fin du collectif d'ores et déjà et la création d'une nouvelle compagnie, Le Singe. De plus, cette reprise au Théâtre de la Colline s'est faite avec une troupe réduite : les voix féminines se sont resserrées autour de trois actrices uniquement.

Le metteur en scène/auteur et son équipe ont, de toute évidence, évité le didactisme, tout comme le point de vue analytique voire moralisant, et ont su faire du théâtre avec des matériaux non théâtraux. C'est une « comédie pure et dure » selon les termes de Creuzevault, d'où sont exclus les discours utopiques, historiques ou politiques. Le Singe et son metteur en scène tentent une libre

427 Lors de la représentation du *Capital et son singe* au Théâtre de La Colline en 2014, ont été mis en ligne un dossier de presse, un dossier pédagogique et un cahier programme. L'ensemble, écrit par Sylvain Creuzevault, tente d'éclairer le lecteur avant qu'il ne devienne spectateur, sur la démarche, les repaires historiques et les principaux théoriciens cités au cours du spectacle.

variation, un jeu d'au-delà des façades et des masques pour débusquer l'ironie mordante de l'Histoire et les résonances avec notre époque. Ce spectacle est « à jamais inachevé » et de ce fait même, réussi. Ainsi, le metteur en scène s'arroge-t-il le droit de présenter un *work in progress*, une manière de revendiquer sa liberté d'auteur / metteur en scène à l'égard d'un spectateur / consommateur qu'il risque de perdre ; il atteste être un homme libre en bravant l'économie marchande par des œuvres non consensuelles distillées avec parcimonie : trois ans se sont écoulés entre le *Père tralalère* et le *Capital et son singe*, puis deux ans entre celui-ci et *Angelus novus, Anti-Faust*.

La nouvelle œuvre est une retranscription contemporaine du mythe de Faust ; celui-ci illustrait la prise de conscience de l'homme, au sortir du Moyen Âge, de disposer d'une liberté absolue dans le domaine de la connaissance. Quel idéal anime l'intellectuel d'aujourd'hui ?

La revendication libertaire d'une nouvelle humanité

La question est directement posée par Sylvain Creuzevault : « Que devient le mythe de Faust dans notre société productrice de marchandises, à la division du travail si raffinée ? ».[428] La réponse diffuse suit les parcours simultanés, présentés en parallèle ou dans leur confrontation, de trois porteurs de savoirs. Ils sont trois Faust possibles dans notre contemporanéité, incarnant pour deux au moins la science la plus innovante : un docteur en neurologie, Kacim Nissim Yildirim (Arthur Igual) et une biologiste généticienne, Marguerite Martin (Servane Ducorps) qui vient de recevoir le Prix Nobel. Le troisième, un compositeur chef d'orchestre – Theodor Zingg (Eric Charon) – déserte son domaine de compétence pour épouser une carrière politique. En lieu et place de Méphisto, c'est Baal, le Seigneur des mouches, qui ouvre la pièce, chemise tachée de sang et chevelure blondie à l'acide ; or le collectif s'est déjà emparé de *Baal*, première pièce de Brecht, qui raconte, avec des réminiscences rimbaldiennes, la vie dénuée de sens d'un jeune poète maudit. De façon similaire, ces deux œuvres sont une quête du sens ; dans celle présentée par Le Singe, elle se fait à travers la longue exploration des illusions des quadragénaires tout autant que dans le labyrinthe de la pensée creuzevaultienne.

Pour cheminer dans la démesure faustienne de ce spectacle, la figure de Marguerite est la seule à s'imposer envers et contre tout, et sa lucidité sert de guide au spectateur. Les autres, davantage anti-Faust, s'inscrivent dans une dualité où ils se perdent : mari ou amant, dictateur ou président, chrysalide étouffée puis papillon géant, agneau ou jeune fille-zadiste.

428 Sylvain Creuzevault, dossier de presse, dossier pédagogique et cahier programme *Le Capital et son singe*, *op. cit.*

Illustration 110 : Les métamorphoses successives du personnage figurées par la mue. © DR.

A l'inconfort des portraits contradictoires s'ajoutent des références multiples ; d'abord le tableau de Paul Klee, l'*Angélus novus*, dont Walter Benjamin fit l'acquisition et à qui il consacra la neuvième thèse de *Sur le concept d'histoire* ; la pensée du philosophe est aussi très présente dans sa critique révolutionnaire des philosophies du progrès, et dans sa volonté de croire à l'interruption du mouvement historique qui conduit à la catastrophe. Walter Benjamin analyse ainsi l'œuvre de Klee :

> Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. […] Son visage est tourné vers le passé ; là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe […]. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui est démembré. Mais du paradis souffle une tempête […] qui le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès.[429]

Ce texte s'invite dans le spectacle, tenant lieu de sous-bassement dramaturgique, et l'ange, ailes déployées, s'impose dans la séquence finale comme métaphore du rassemblement de tous les contraires. Il symbolise aussi l'aveu de faiblesse du spectateur, incapable d'organiser ce qu'il lui a été donné de voir, et ce que Creuzevault nomme « l'intranquillité de soi ».[430] Que faire de la Glaneuse, de la chiffonnière, de l'Allégresse, et des auteurs – Boulgakov, Grabbe, Heine, Ibsen, Brecht, Mann, Pessoa, Bond et des allusions au mouvement *Nuit debout* ?

429 Walter Benjamin, « Thèses sur la philosophie de l'histoire IX », in *Poésie et Révolution* (1940), trad. Maurice de Gandillac, Paris Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 281-282.

430 Sylvain Creuzevault, dossier de presse, dossier pédagogique et cahier programme *Le Capital et son singe*, *op. cit.*

Illustration 111 : *Angelus novus.* Tableau de Paul Klee.
© wikipedia.

Notre Terreur appelait une réflexion sur le *Capital* ; celle-ci s'élargit à son tour à Faust et à la représentation du savoir. Il est aujourd'hui une marchandise largement convoitée et il intéresse le capitalisme cognitif pour lequel la production de connaissance joue le rôle principal ; les trois Faust incarnent dans la pièce la force-invention qui a remplacé la force-humaine du travail. Mais, si toutes les idées ont un prix et sont aptes à produire de la richesse, ceux qui les conçoivent sont-ils plus heureux pour autant ? La souffrance au travail disparaît-elle quand on prend plaisir à ce que l'on fait et que l'on est attaché aux résultats ? Le neurologue Kacim Nissim Yildirim vient de découvrir le moyen de renouer avec la mémoire oubliée, la généticienne Marguerite Martin reçoit le Prix Nobel de biologie, et le compositeur et chef d'orchestre Theodor Zingg connaît la gloire avec son dernier concert. Ils sont à l'apogée de leur carrière et pourtant sont littéralement brisés au fond d'eux-mêmes. Face à cette crise existentielle, ils choisissent la tangente, seule capable de leur offrir l'accès à une réalité autre sur eux-mêmes. Or, ce choix les amène à la folie, et même l'artiste se dévoie, attiré par le pouvoir, et perd toute crédibilité dans l'exercice de son art ; Creuzevault en fait un fantoche pour montrer sa fragilité comme celle des autres face aux nouvelles formes du capitalisme. Cependant, il réhabilite l'art en concevant un court opéra intitulé *King des Faust* et qu'il intègre au spectacle. Si l'enfant mort de Marguerite et de Faust, emmailloté à l'image d'une

momie, domine par sa présence ce moment musical, celui-ci ouvre cependant l'espace scénique à d'autres voyages lointains et oniriques teintés à la fois de beauté et d'inquiétude.

L'ébullition intellectuelle servie par une scénographie multidirectionnelle

Cette folie intervient dans la scénographie du spectacle ; alors que dans les précédentes créations tout se passait autour d'une table, la parole circule ici dans des propositions d'espace, de musique, de masque et de costume. En résidence à la Fonderie du Mans, le metteur en scène a emprunté à François Tanguy des toiles et des châssis dont il se sert pour isoler l'espace d'un jeu ou au contraire créer des perspectives. Cette scénographie en perpétuel mouvement illustre-t-elle les méandres du cerveau générant une pensée indomptée ? Elle convient à la dramaturgie qui fait alterner discours et métaphore, sans unité d'écriture.

Illustration 112 : Une scénographie construite sur la profusion d'images corporelles. © DR.

Par ailleurs, dans la lignée des autres réalisations, Le Singe et Creuzevault présentent un *work in progress* qui atteste du cheminement de la création, en conservant les hésitations, les ébauches et les lectures, et des filiations avec les Théâtres du Radeau et du Soleil. Il est une succession de tableaux suggérant un voyage au cours duquel les personnages sont confrontés aux

obstacles naturels : une mer déchaînée – représentée par une immense bâche agitée par les acteurs – et une forêt profonde – où les personnages se métamorphosent en animaux – se bousculent sur scène comme une suite ininterrompue de catastrophes. A ceci s'ajoutent des projections de films d'actualités évoquant la guerre, les luttes écologiques et les manifestations contre la « loi-travail ». Ballotté par toutes ces images, dont il ne saisit pas toujours le sens au premier chef, par l'oscillation entre deux régimes, le réalisme d'une part quand il s'agit du récit des vies de ces intellectuels, et d'autre part l'onirisme quand les personnages suivent leurs démons, le spectateur est dans une position d'inconfort ; au fur et à mesure, le cauchemar devenant plus prégnant et le comique du début virant de ce fait à l'angoisse, il est invité à s'interroger à la fois sur ses propres démons et sur ceux de la société.

Conclusion

Ces éléments naturels hostiles à l'homme illustrent la pensée de Walter Benjamin ; c'est une mise en scène du chaos du monde qui brasse l'espace autant que les idées. Poussé à son paroxysme, le propos multidirectionnel en devient parfois hilarant. Jean-Pierre Ryngaert observe cette « perte du centre » dans un certain nombre de créations contemporaines :

> Des textes rompent avec les exigences de tout centrage autour d'un projet ou d'un sujet. Abondants, ils ne s'embarrassent pourtant pas de fournir des informations utiles au spectateur, noyé par un flot de détails difficiles à contextualiser et à hiérarchiser.[431]

Il considère que ces textes digressifs caractérisent « l'abondance », « la générosité », mais aussi « la toute puissance de la parole ».[432] Abandonnant l'écriture de plateau, Sylvain Creuzevault avait privilégié ce rapport aux textes dans *Le Capital et son singe* ; dans *Angelus novus Anti-Faust*, il l'associe à une scénographie monumentale. Il emprunte à ses aînés – Tanguy et Mnouchkine – des objets, de façon à établir entre eux et lui une filiation théâtrale ; à leur manière, il construit un dispositif scénique modulable à souhait, au service de l'incohérence assumée et d'un propos obscurci par l'avalanche de références et de situations. On retrouve le théâtre corrosif des pièces précédentes, mais cette fois-ci, il est accompagné d'un revirement esthétique ; le metteur en scène et le Singe soignent les images scéniques pour tenter une aventure poétique et onirique. Par ailleurs, l'image de Faust ne serait-elle pas à trouver du côté du metteur en scène lui-même et de sa soif de connaissance ? La profusion documentaire liée, dans cette dernière pièce, à une scénographie

431 Jean-Pierre Ryngaert, « Écritures », in Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 26.
432 *Ibid.*

démesurée et à un mélange des genres théâtraux en serait la preuve. Avec cette dernière œuvre, Sylvain Creuzevault convie le spectateur à une conception théâtrale dans laquelle le texte n'est plus au centre de l'œuvre ; elle naît d'une remise en question permanente du travail de création et on ne peut croire qu'elle soit considérée comme un aboutissement parce que, à en juger par le parcours du metteur en scène, d'autres expériences sont sans doute à venir qui seront encore des prises de risque professionnelles ; il est en cela, avec d'ores et déjà/Le Singe, le collectif le plus imprévisible du corpus. *Angelus novus Anti-Faust*, pourrait être classée parmi les créations relevant du théâtre hybride ; l'hybridation désigne, en biologie, la modification opérée par un sujet sur un ou des objets et organismes vivants, en un temps défini. Depuis, ce terme a colonisé les champs de la pensée – les sciences sociales – pour apparaître dans le domaine des arts. Il est utilisé pour distinguer des autres créations théâtrales un théâtre qui en appelle à d'autres formes artistiques, contribuant à brouiller les territoires entre les arts.

8 Ces sept collectifs et le théâtre texto-centré

Comme en témoignent les sept collectifs étudiés ici, le texte d'auteurs du répertoire est présent sur la scène contemporaine ; soit il est traité dans son intégralité ou presque (Les Possédés, tg STAN et In Vitro), soit il inspire une réécriture (OS'O). En outre, le texte peut être aussi le fruit d'une écriture collective (tg STAN, In Vitro, L'Avantage du doute, Le Raoul Collectif, d'ores et déjà/Le Singe). Quelle que soit l'origine de l'écriture, elle est soutenue par une mise en scène qui la valorise dans toutes ses modalités : des silences chez Jean-Luc Lagarce à la phrase enveloppante de Marcel Proust. On relève ainsi trois thématiques porteuses de parole :

Métalangage	**Théâtre de témoignage**	**Théâtre politique**
In Vitro (*Derniers remords avant l'oubli*)	L'Avantage du doute	L'Avantage du doute
Les Possédés (*Tout mon amour*, *Le coup droit lifté de Marcel Proust*)	In Vitro	d'ores et déjà/Le Singe
tg STAN (*Trahisons*, *Onomatopée*)	Le Raoul Collectif	OS'O
		Le Raoul Collectif

Le métalangage est entendu comme un langage ayant comme particularité d'avoir un autre langage pour univers référentiel. Trois collectifs mettent en scène des œuvres qui s'interrogent sur le langage et sa fonction et s'intéressent majoritairement – pour ceux écrits après les années

cinquante – à l'incommunicabilité. Pour Charlie Galibert, elle serait intrinsèque à la pratique du langage, une théorie soutenue aussi par Miguel de Unamuno qu'il cite : « le langage n'a pas été fait pour que nous nous comprenions toi et moi », hypothèse qu'il juge « tout à fait inquiétante, et immense à penser puisqu'elle engage à une interrogation fondamentale sur le langage dans ce qu'il ne dit pas, ne veut pas, ne doit pas, ne sait pas dire, voire tait ou dissimule ».[433] Il en résulte une forme de déconstruction systématique des éléments de la narrativité ainsi que du contenu narratif, orientant par là le récit vers l'absence totale d'action et le non-événement. Comme le souligne Bruno Tackels,

> Le comédien est véritablement l'ultime bout de la plume avec laquelle l'auteur écrit : les histoires qu'il raconte ne passent plus par un certain nombre d'événements, d'actions, de péripéties ou de situations que l'on raconte mais des fragments de vie, des fragments de corps, des fragments de réalité qui viennent de l'acteur.[434]

Le personnage n'étant bien souvent plus unifié psychologiquement, le dialogue logiquement construit n'a plus lieu d'être ; on parle dans le vide, on est inapte à entrer en contact et, de ce fait, le conflit devient impossible, à l'exemple du drame lagarcien.

Or, la communication théâtrale, un autre langage, se caractérise par la densité et la diversité des signes transmis au cours de la représentation (décor, costumes, éclairages, jeu d'acteurs). Ces deux formes de langage – l'incommunicabilité et les codes théâtraux – apparaissent alors comme contradictoires, et dans cette confrontation, c'est la théâtralité qui cède le pas en se mettant au diapason d'un discours *a minima* et en choisissant pour cela de se centrer sur l'acteur comme le préconise Jerzy Grotowski. Ce théoricien recherche d'abord un travail d'acteur dépourvu de pathos et de maniérisme, et revendique le théâtre comme une expérimentation pure ; la scène se dépouille alors et rejette toute forme d'artifices pour une mise en retrait des conditions traditionnelles de la théâtralité.

Par ailleurs, le renouvellement d'un théâtre documentaire atteste l'existence du récit que l'on disait en péril ces trente dernières années ; cependant, dans leur approche du genre, L'Avantage du doute et In Vitro contournent la fiction par un ancrage autobiographique pour en faire davantage un théâtre de témoignage. Ils aspirent à une quête de l'authenticité qui passe par la disparition du personnage auquel se substitue le « je » de l'acteur qui, de ce fait, n'a plus recours à la feintise du

433 Charlie Galibert, « L'incommunicabilité dans le cadre de la pratique anthropologique », *Socio-anthropologie* 23-24 | 2009, site *Revue de Socio-anthropologie*, https://socio-anthropologie.revues.org/1261, 29/06/2010.

434 Bruno Tackels, « Où va l'histoire ? Quelques réflexions sur la place de l'histoire dans le théâtre contemporain », in Arielle Meyer Macleod et Michèle Pralong (dir.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, Mêtis Presses, coll. « Voltige », 2012, p. 102.

jeu. De même, l'illusion théâtrale, une convention passée avec le spectateur, n'est plus de mise et on oublie l'entrée en spectacle et son rituel, ou l'adresse au public à la manière de Shakespeare :

> Permettez que nous mettions en œuvre les forces de vos imaginations… Suppléez par votre pensée à nos imperfections. […] Car c'est votre pensée qui doit ici parer nos rois et les transporter d'un lieu à l'autre, franchissant les temps et accumulant les actes de plusieurs années en une heure de sablier. [435]

S'illustrant dans le même genre, Le Raoul Collectif affectionne pour sa part le théâtre *verbatim*, une forme qui s'est développée depuis les années quatre-vingt-dix, principalement en Angleterre. Dans *Le Signal du promeneur*, il élabore un montage de propos extraits d'œuvres romanesques, autobiographiques et cinématographiques, pour construire un discours porté par des acteurs qui limitent le plus possible les effets ; le collectif tente d'introduire un nouveau type de figuration – non plus basé sur l'illusion mais sur le vrai – de ne plus imiter mais plutôt de copier. C'est le montage des citations qui fait office d'acte de création. En outre, celui-ci contribue à produire un effet dramatique comme vecteur d'action et en révélateur de l'intériorité des personnages. Du reste, cette technique n'est pas due au hasard mais commandée par une intentionnalité comme le souligne Denis Bablet :

> Monter, c'est choisir et assembler pour construire, mettre en rapport pour exprimer. Si la notion et la pratique du montage (comme d'ailleurs du collage) ne relèvent *a priori* et en elles-mêmes d'aucune idéologie, l'histoire du montage prouve qu'il peut constituer une excellente arme idéologique.[436]

En cela, le montage apparaît lui aussi comme un outil de figuration qui contribue, à sa manière, à l'illusion théâtrale selon la façon dont on va enchaîner les citations, les coupes que l'on effectue et les scènes fictionnelles que l'on doit rajouter. Le théâtre *verbatim* ne peut être considéré de ce fait comme un théâtre d'information, mais davantage comme un théâtre politique.

Les deux créations du Raoul Collectif répondent à une nouvelle forme du théâtre politique qui rejette le théâtre institutionnel et le théâtre militant, jugés liberticides dans la mesure où ils musellent la création en proposant un cadre figé ; ces formes théâtrales ne sont plus capables de réintroduire une conflictualité politique et une réflexion critique. L'Avantage du doute et Le Raoul Collectif ne s'opposent pas pour autant à l'héritage brechtien, mais, à leur avis, ce modèle dramaturgique n'est plus apte à rendre compte du monde tel qu'il est aujourd'hui ; cette génération ne s'inscrit plus dans l'espoir de lendemains meilleurs, et le schéma collectiviste, selon elle, peine à rendre compte d'une société marquée par l'individualisme. Dans leurs tentatives, ces collectifs ne bénéficient pas d'une certitude idéologique et d'un consensus général de la société, et cela explique

435 William Shakespeare, *Chronique de l'Histoire d'Henry V* (*The Chronicle History of Henry the Fifth*, *1599*), trad. François-Victor Hugo, *Œuvres complètes*, volume 12, Paris, Librairie Pagnerre, 1873, prologue, p. 67.

436 Denis Bablet, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Paris, La Cité, coll. « Théâtre des années vingt», 1978, p. 13.

qu'ils se concentrent davantage sur la vie des individus et mettent en scène des pratiques sociales, afin d'en tester la faisabilité. d'ores et déjà/Le Singe et OS'O proposent des discours et des images contradictoires, une façon, comme l'a analysé Olivier Neveux pour d'autres expériences théâtrales contemporaines, « de n'être en redondance ni avec la société ni avec les émotions qui la dominent et, par là, leur capacité à s'opposer, pratiquement, à la manière dont le néolibéralisme nous (dé)considère ».[437] Déconsidéré, le théâtre l'est aussi par le public qui lui préfère d'autres formes ; dans ce contexte, être acteur de théâtre est en soi un comportement de résistance et un engagement, de même que préférer un théâtre de la parole à d'autres formes plus visuelles et performatives.

Didier Plassard observe au demeurant, depuis les années quatre-vingt et dans les pays européens, une tendance à réexplorer le répertoire ancien et à réécrire des tragédies et des mythes grecs ; à ceci s'ajoutent des réécritures de scénario de films pour les adapter à la scène. Cela participe, selon lui,

> au renouvellement de l'art du théâtre, sans que ces phénomènes soient réductibles aux modèles postdramatiques décrits par Lehmann : tous, au contraire, [ils] manifestent le maintien du dramatique au cœur de la création théâtrale contemporaine – un phénomène que je ne crois pas pouvoir être rapidement balayé, comme le fait le théoricien allemand, en étant simplement qualifié de « théâtre traditionnel ».[438]

Cette critique est de plus en plus répandue et se justifie puisque, même lorsque la mise en scène fait la part belle aux autres composantes du spectacle, le texte et la parole sont présents dans l'ensemble des créations des collectifs du corpus.

Le théâtre hybride

Lessing dans le *Laocoon*,[439] faisait émerger deux axiomes centraux : les arts plastiques, soumis au principe de simultanéité quant à leur réception, et représentant des corps coexistants dans l'espace, et la poésie (à laquelle on peut adjoindre le théâtre et la musique), soumise au principe de diachronie représentant des actions se succédant dans le temps. Loin de cette distinction, certaines créations théâtrales semblent aujourd'hui prendre leurs distances face à une esthétique fondée uniquement sur le texte, pour lui préférer une dramaturgie qui, en s'éloignant de la narration linéaire devient davantage spatiale ; elle est aidée en cela par les technologies du numérique. Même si le

437 Olivier Neveux, propos recueillis par Jean Birnbaum, *Le Monde des livres*, site *La Brèche Numérique*, http://www.preavis.org/breche-numerique/article2656.html, 5/07/2013.

438 Didier Plassard, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », paragraphe « De quelques avantages et inconvénients de la notion de postdramatique », article publié en portugais (« O pós-dramático, ou seja, a abstracção »), *Sinais de cena* n°18, Lisbonne, décembre 2012, site *Prospero European Review*, http://www.t-n-b.fr/en/prospero/european-review/fiche.php?id=91&edition=10&lang=1.

439 Gotthold Éphraïm Lessing, *Laocoon* (Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie, 1766), trad. A. Courtin, Paris, Hermann, coll. « savoir sur l'art », 1990.

théâtre a toujours été un art de la représentation et du voir, il propose aujourd'hui une dramaturgie visuelle construite sur l'interaction entre scène et spectateur demandant à celui-ci de s'ouvrir davantage à une réception esthétique des multiples éléments sur scène car, comme le souligne Isabelle Barbéris, le théâtre contemporain est

> davantage affaire de coexistence spatiale que de séquentialité narrative […]. Face à un monde élargi, le théâtre, délimité dans le cadre restreint d'un espace-temps déterminé, ne semble plus à même de dépeindre exhaustivement une action. Il tend à juxtaposer des moments hétérogènes et à condenser des moments d'intensité dramatique : il est tout entier tissé d'instants féconds.[440]

La notion de totalité a fasciné le XIX^e^ siècle ; Richard Wagner a tenté de l'atteindre en déplaçant les frontières des arts, en jetant entre eux de nouveaux ponts pour réaliser l'« œuvre d'art totale » ou *Gesamtkunstwerk*. Les avant-gardes picturales et plasticiennes du siècle suivant ont fait de la perception un paramètre de la signification globale de l'œuvre d'art, une esthétique qui installe un *continuum* art-vie, considéré comme le nouveau concept de la totalité ; il en découle une désacralisation de l'art qui a, pour pendant, une théâtralisation de la vie initiant pour le créateur la perte du contrôle de sa création.

Le basculement qui s'opère au théâtre vers un art total va de pair avec un effacement des conventions attendues dans la mise en scène du texte devenu « texte-matériau »,[441] selon l'expression de Joseph Danan ; ce point de vue est confirmé par Anne-Françoise Benhamou qui rappelle, d'une part, comment cette reconfiguration théâtrale s'est imposée au Festival d'Avignon en 2005,[442] et d'autre part, comment la critique théâtrale a essayé de regrouper sous le terme de « théâtre postdramatique » les développements esthétiques qui s'éloignent de toute représentation mimétique. Ainsi le théâtre propose une interdisciplinarité incluant la musique, la danse, le cirque et l'image, et une réorganisation les relations spatio-temporelles de la scène.

Cette étude souhaite montrer comment trois collectifs du corpus, DRAO, Les Chiens de Navarre et Le Théâtre des Lucioles s'inscrivent dans cette esthétique, chacun avec sa propre spécificité : le premier est particulièrement sensible à la qualité iconique de la représentation et le deuxième s'inspire des techniques cinématographiques pour jouer à déconstruire la linéarité narrative, l'espace scénique et la temporalité de l'action. Quant au troisième, si la musique *live* est présente, la théâtralité proposée varie selon le metteur en scène aux commandes : les uns, choisissant d'insérer l'image en mouvement (film, vidéo), les autres, la mise en scène de textes multigenres.

440 Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, Mythes et idéologies*, Paris, P.U.F., 2010, p. 161.
441 Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013.
442 Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgie du plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.

DRAO affectionne les textes proposant une critique acerbe de la société et de l'individualisme mortifère pour le couple ; cependant, à l'esprit léger du premier spectacle se substitue au fil des créations une tonalité allant *crescendo* vers le désespoir, rehaussée par l'esthétique de la photo et ses jeux d'ombre et de lumière.

1 DRAO

Illustration 113 : DRAO, *Petites histoires de la folie ordinaire*, Petr Zelenka.
© Danica Bijeljac.

L'aspect fondamental du travail de DRAO est d'interroger en tant qu'acteurs/metteurs en scène « la mise en scène, le rapport au public, la recherche de l'instant présent, ici et maintenant ».[443] Il se concentre donc sur les modalités de la représentation théâtrale.

Un rapport acteur/public intensifié

Ce point de vue engage le collectif dans l'interprétation qu'il propose de la pièce de Lagarce *Derniers remords avant l'oubli.* Il prend le parti de l'humour, du rire et de la loufoquerie pour régler le solde avant la liquidation du passé devant des spectateurs invités dans une ambiance « maison de campagne » à la manière d'In Vitro :

443 Site de DRAO, http://www.drao.fr/le-collectif-drao/.

> Pour donner vie à tant d'intimité, à tant de virulence, nous avons voulu surdimensionner les effets de réel, englober le spectateur : l'inviter à la maison. Donner à voir le moindre battement de cils… Ainsi : nous voulons inscrire l'histoire de Pierre, Paul et Hélène dans des lieux déjà riches de vie : créer du théâtre à partir du réel et donc investir les halls, bars, foyers du théâtre ou les plateaux pourquoi pas mais dans un autre rapport aux spectateurs...[444]

Assis de part et d'autre de la scène, au plus près de la table où les comédiens jouent, boivent et mangent, les spectateurs font partie intégrante du spectacle d'autant plus que le prologue et l'épilogue leur sont directement adressés.

Illustration 114 : La table est chez DRAO comme chez d'autres collectifs du corpus, un lieu de convivialité ou d'affrontements. © DRAO.

Une autre façon de signifier cette relation privilégiée avec le public est de lui distribuer les photographies prises compulsivement par Anne au cours du spectacle et de lui faciliter l'émergence de souvenirs grâce aux chansons de variétés ; elles inscrivent la pièce dans son époque et sont aussi un parti pris scénographique puisqu'elles règlent les entrées et les sorties des personnages.

Leur second spectacle, *Push Up*, une mise en scène de la pièce de Roland Schimmelpfennig,[445] a pour sujet cette fois-ci, non pas des individus tournés vers le passé, mais au contraire, volontairement projetés dans le futur d'une promotion professionnelle. A la maison de campagne lagarcienne se substitue le monde clos de l'entreprise où règne le patron ; se succèdent des duels où les deux registres – du social et de l'intime – s'entremêlent au service de l'ambition. Les alliances insincères, le sexe et l'argent font partie du quotidien du travail et se jouent sur un plateau transformé en ring, procédé déjà utilisé par Les Possédés dans leur spectacle *Tout mon amour*, pour valoriser les affrontements physiques :

444 DRAO, note d'intention *Derniers remords avant l'oubli*, site Jean-Luc Lagarce, http://www.lagarce.net/scene/ensavoirplus/idspectacle/5/from/, 2003.

445 Roland Schimmelpfennig, *Push Up* (*Push up 1-3*, 2001), trad. Henri-Alexis Baatsch, Paris, L'Arche, 2002.

> Nous voulons engager les corps, les traits, les voix. Travailler l'intime, oui, mais dans la démesure. Prendre au premier degré le principe guerrier de ces duels. Ne pas se contenter de joutes verbales. La sueur donc, doit couler.[446]

Pour ce faire, le dispositif est en carré, avec une ligne de fuite vers les loges qui autorise le public à voir le jeu des changements de rôle traités comme un ballet :

> Là où *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce – notre précédent spectacle – invitait le public « comme à la maison », *Push Up* s'exhibe. On est à la lisière de l'intime et de la démesure car, comme aux jeux du cirque ou dans un match, hommes et femmes ont le corps et la tête dans tous leurs états.[447]

Ainsi, plus rien n'est hors scène, l'obscénité se donne à voir à un spectateur entomologiste convoqué pour étudier les comportements liés à la soif de pouvoir et disséquer les désirs de chacun : « Il s'agit donc de travailler un point de vue, un angle de regard pour le spectateur : celui du tout proche, du voyeur, comme autour d'un ring, d'une arène ».[448] Il est convoqué à un jeu de massacre où tous sont perdants, bourreaux et victimes ; d'ailleurs ces deux statuts ne sont pas affichés aussi clairement, puisque selon les circonstances duelles, ils peuvent s'inverser.

Illustration 115 : Masquer le visage pour mieux dénuder le corps et l'âme des acteurs/personnages. Les Chiens de Navarre exploiteront ce jeu à l'extrême. © DRAO.

En outre, rien du théâtre de ses codes et traditions n'est caché au public : les comédiens sont à nu comme les personnages qu'ils jouent. Ils expliquent le choix de cette pièce parce qu'elle « fait étonnamment écho à l'aventure humaine d'un collectif d'acteurs »[449] : « C'est tout le rituel

446 Dossier de presse *Push up,* site du Théâtre de la Tempête, https://www.latempete.fr/spectacles_ressources/05_6/135/dp_pushup.pdf, 2006.
447 *Ibid.*
448 *Ibid.*
449 *Ibid.*

d'une représentation qui est mis en jeu. En miroir des préparatifs des personnages, nous voulons présenter le rituel de l'acteur : son habillage, sa concentration, ses oripeaux, sa peur également ».[450] Ils veulent « donner à voir l'acte de travestissement du corps, de l'âme »,[451] l'apanage de l'acteur mais aussi des personnages de Schimmelpfennig car, selon eux, l'objet de cette pièce est le théâtre. L'auteur conçoit la vie comme une scène de théâtre et le monde de l'entreprise plus encore, dans la mesure où les attitudes, l'investissement vestimentaire et les discours sont dictés par la quête du résultat ; rien n'est naturel, tout est composé. Les employés s'imposent des stratégies de comportement, ont des plans de carrière contraires à leur propre nature ; le constat est affligeant car ruiner les ambitions d'autrui impose le sacrifice de soi-même.

Un jeu de lumière et d'ombre dans la création d'atmosphères

Leur troisième création, *Nature morte dans un fossé* de Fausto Paravidino, est montée à la manière d'un documentaire et reconstitue les circonstances du meurtre d'une jeune fille.[452] Le collectif souhaite « un rapprochement puissant avec le spectateur, qu'il soit spatial, émotionnel, voire politique ». [453] Or, en choisissant cette pièce, il épouse aussi la colère du jeune auteur italien : « Les politiques se désengagent, les médias qui ne sont que des vendeurs… pour lui, la violence a tout envahi, même la cellule familiale ».[454] Celui-ci brosse le tableau d'une société dominée par les rapports de force ; du roman noir, on retrouve la trame, le rythme saccadé, un univers interlope et violent évoqué déjà dans *Push up.* DRAO traite cette violence à partir d'images, une manière de proposer des instantanés de la réalité. Grâce à un travail sur la lumière, il crée des ambiances froides dans une esthétique proche de celle du cinéma de série noire, tout en restant fidèle à la tonalité choisie par l'auteur :

> Et de sa colère il a fait un poème, un poème tout à fait théâtral, burlesque et macabre, un poème à six voix. Et de ces six voix : le boy, le cop, la mother, le pusher, le boy friend et la bitch, c'est toute la petite ville italienne qui se met à vivre sous nos yeux au rythme effrayant d'une enquête policière.[455]

La lumière accompagne « l'espace réel du théâtre, les silhouettes, les objets », découpe le plateau en zones pour « accentuer les figures » et participe à « la définition d'atmosphère comme sur de la pellicule ».[456] Jacques-Olivier Badia analyse ainsi l'effet recherché :

450 *Ibid.*
451 *Ibid.*
452 Fausto Paravidino, *Nature morte dans un fossé* (*Natura morta in un fosso*, 2005), trad. Pietro Pizzuti, Paris, L'Arche, 2006. Œuvre écrite après les événements tragiques de Gênes, survenus lors du sommet du G8 en août 2001.
453 *Nature morte dans un fossé* dossier de diffusion, site de DRAO, http://www.drao.fr/wp content/uploads/2014/03/diffusion-nature-morte-dans-un-fosse.pdf.
454 *Ibid.*
455 *Ibid.*
456 *Ibid.*

> Côté lumières, d'abord : même vives et blanches elles sont noires, lourdes, aussi profondes que le fossé d'où elles sortent, et tirent du sol luisant des reflets magnifiques, des dédoublements, des *doppelgänger* fugaces et inquiétants. On y sent le goût du grand écran, des contrastes, des saturations soignées, auxquels répond une ambiance sonore digne des meilleurs films noirs d'il y a trente ans.[457]

Illustration 116 : L'éclairage participe à la création de l'atmosphère de Série Noire. © DR et Michel Dieuzaide.

Cette esthétique se situe entre une intention réaliste visant à dénoncer la corruption, l'errance de la société, et une théâtralisation caricaturale parodiant le polar ou les séries télé. Elle génère néanmoins un malaise à l'endroit du spectateur d'autant qu'il perçoit la banalité de cette violence qui surgit du quotidien ; elle est ainsi perçue par Jacques-Olivier Badia : « Les ombres dessinent des monstres secrets où l'on croit retrouver "Le spectre du *sex appeal*" de Dali, ses pattes d'insecte, ses béquilles, ses viscères d'oreillers. En plus obscur... ».[458]

Comment la notion de suspense peut-elle devenir un véritable enjeu théâtral ? Comment scénographier sur un vaste plateau nu « la fable noire » de Paravidino ? C'est avant tout par un engagement des corps « en approfondissant le travail commencé dans *Push up* avec le danseur-acteur Gilles Nicolas »[459] ; en effet, les sept comédiens incarnent les vingt-cinq personnages de l'intrigue, une performance physique qui requiert de l'énergie comme, par exemple, pour assurer les courses-poursuites sur le plateau. La mise en scène joue aussi du mouvement inabouti : les acteurs

457 Jacques-Olivier Badia, « Scènes du sordide ordinaire », site *Le Clou dans la Planche*, http://www.lecloudanslaplanche.com/critique-393-nature.morte.dans.un.fosse-scenes.du.sordide.ordinaire.html, 25/03/2008.
458 *Ibid.*
459 *Nature morte dans un fossé* dossier de diffusion, *op. cit*.

se précipitent vers la salle, puis les corps s'immobilisent ; les figures se dédoublent, tournoient pour se figer enfin.

Une sonorisation amplifiée pour interpeller davantage le public

C'est une chorégraphie du pas de deux, de trois et de l'ensemble, qui tend à s'approprier collectivement l'espace et le temps. En outre, le son doit être « un partenaire à part entière » :

> La cacophonie des sirènes de flics, les pneus qui crissent aux abords du périphérique, le silence d'un repas conjugal, le rythme du secret et de l'intrigue, et donner à entendre les pulsations de l'enquête et de l'angoisse.[460]

Les sens du spectateur sont tous sollicités, une forme d'agression assumée par le collectif ; ce dernier veut partager ses ressentis avec un public actif, stimulé, et partie prenante du spectacle.

Cette deuxième œuvre conforte les choix esthétiques de DRAO qui se retrouvent dans *Petites histoires de la folie ordinaire* de Petr Zelenka,[461] un spectacle créé en 2010. Là encore, le collectif s'inscrit dans un réel partage avec le spectateur et, symboliquement, cette communion s'affiche dès le début du spectacle par la présence des acteurs au milieu du public. Ils choisissent de nouveau la tonalité comique pour mettre en scène la dérive kafkaïenne du monde communiste après la chute du mur de Berlin. Des histoires insolites mises bout à bout composent cette œuvre et, afin de lui donner un soupçon d'unité, DRAO a choisi de les enfermer dans un espace circulaire entouré d'un rideau de tulle transparent. La scénographe Catherine Cosme suggère ainsi à la fois la cage où l'on étouffe et le flou du rêve ; on ouvre et ferme les rideaux, une stratégie scénique qui facilite le passage d'un lieu à un autre, comme un glissement imperceptible entre deux réalités ou, plus vraisemblablement, entre deux cauchemars. Alice Carré analyse comment la notion du réel finit par ne plus avoir de sens dans cet espèce de dérèglement généralisé :

> Tous les espaces de la pièce sont intérieurs, clos, et enferment Pierre dans un face à face étouffant avec le quotidien. Le monde extérieur ne pénètre la scène que par les coupures de journaux sur la guerre de Tchétchénie qui envahissent la chambre de Pierre. Pour s'extirper de ce huis-clos qui pourrait devenir son propre désordre mental, le héros décide finalement de s'enfermer dans un colis postal, seule issue possible à cet environnement délirant.[462]

Bien que le spectacle fourmille de personnages, il questionne le quotidien d'un seul individu : comment échapper à la tristesse et à la solitude ? Quel est notre rapport à la norme ?

---

460 *Ibid.*

461 Petr Zelenka, *Petites histoires de la folie ordinaire* (*Příběhy obyčejného šílenství*, 2005), trad. Jaromir Janecek, Paris, Éditions Théâtrales, coll. « Traits d'union », 2012.

462 Alice Carré, « Critique : *Petites histoires de la folie ordinaire*, (Petr Zelenka/collectif DRAO) », site *Au Poulailler*, http://www.aupoulailler.com/eclairages/le-retour-du-collectif-au-theatre/entretien-avec-le-collectif-drao-html/, 19/11/2010.

Les voix amplifiées, dans les moments les plus incongrus, semblent se dissocier des corps ; une voix seule – celle du père commentant les actualités cinématographiques de l'époque du régime communiste – permet de reprendre pied dans la réalité, en s'interrogeant sur le devenir d'une société qui a perdu ses marques, et dont les membres sont désorientés.

A ce traitement sonore particulier s'ajoute un éclairage rasant, produit par des projecteurs latéraux, insistant sur la déréalisation des événements, la perte du sens et le basculement dans l'énormité.

Illustration 117 : Le personnage principal, très entouré, est cependant sous l'emprise d'un profond sentiment de solitude ; la mise en scène insiste sur cette présence corporelle étouffante et sur l'impression d'enfermement, créée par un voilage au plus près des acteurs. © Danica Bijeljac.

DRAO a choisi d'utiliser les ressorts d'un conte drolatique dans un univers concentrationnaire suggéré par un espace scénique circulaire et occlusif. La mise en scène, très visuelle, place le personnage principal au centre du plateau et joue, grâce au travail de l'éclairagiste, d'effets cinématographiques avec *flashback* et fondus enchaînés, une façon de reconstituer l'univers de l'auteur qui a étudié le cinéma à Prague.

Un geste actorial chorégraphié

Avec *Shut your mouth*, DRAO se lance dans un travail d'écriture collective à partir d'œuvres existantes :

> Il s'agissait d'écrire un spectacle : l'envie n'était pas de monter une pièce mais bien d'écrire un spectacle en se livrant à une traversée de trois écritures à la filiation émouvante : Bergman, Lars Norén, Jon Fosse. Une filiation nordique.[463]

Les dialogues, tirés de *Scènes de la vie conjugale*[464], *Démons*[465], *Hiver*[466], et *Quelqu'un va venir,*[467] proposent d'ausculter les rapports humains – intenses, violents et dévastateurs – entre l'homme et la femme, « associés à jamais dans l'étroite frontière entre la haine et de l'amour. Cette frontière c'est le terrain de jeu du diable ».[468] L'objectif du collectif est « d'écrire un spectacle en considérant l'espace scénique comme le terrain de jeu du diable, justement ».[469] *Shut your mouth* met en scène deux hommes et deux femmes, deux duos amoureux en crise qui forment ensemble un quatuor d'amis.

Illustration 118 : Amour et Haine, ou l'expression de sentiments antagonistes mis en œuvre dans cette pièce. © DRAO.

Ces relations sont propices aux conversations agitées, aux réflexions acerbes, aux disputes et règlements de compte, et sont données à voir au cours de soirées et de moments de vie : « Une combinatoire des acteurs : jouer ensemble tous les possibles d'un quatuor ».[470] Les deux femmes et les deux hommes occupent l'espace scénique à la manière de danseurs qui s'embrassent, se cognent, s'évitent, tout en engageant leurs corps dans une gestuelle proche de l'étreinte et de la lutte.

Les scènes sont tour à tour poignantes, dramatiques, comiques voire grotesques, et parviennent, au fur et à mesure de leur enchaînement, à révéler la profonde solitude des êtres. Les acteurs entremêlent les sentiments extrêmes – douleur et folie – et mettent en lumière le

463 *Shut your mouth* dossier de diffusion, site de DRAO, http://www.drao.fr/wp-content/uploads/2014/05/diffusion-shut-your-mouth.pdf.
464 Bergman Ingmar, *Scènes de la vie conjugale* (*Scener ur ett äktenskap*), série télévisée, 1973.
465 Lars Norén, *Démons* (Demons, 1981), trad. Louis-Charles Sirjacq, Paris, L'Arche, coll. « Scène Ouverte », 1997.
466 Lars Norén, *Automne et Hiver* (*Höchst och winter*, 1987), trad. Jean-Louis Jacopin, Per Nygren et Marie de La Roche, Paris, L'Arche, coll. « Scène Ouverte », 1997.
467 Jon Fosse, *Quelqu'un va venir* (*Nokon kjem til å komme*, 1996), *Le fils* (*Sonen*, 1997), trad. Terje Sinding, Paris, L'Arche, 1999.
468 *Shut your mouth*, dossier de diffusion, site de DRAO, *op. cit.*
469 *Ibid.*
470 *Ibid.*

sadomasochisme des relations humaines. En faisant le choix d'un jeu exubérant, ils entraînent le spectateur dans une danse macabre et infernale, faite de répulsion et d'attirance, dont il ne sort pas indemne. DRAO est un collectif qui se caractérise par l'intensité de son jeu actorial, souvent chorégraphié. De plus, sa maîtrise de l'éclairage confère à ses spectacles une dimension cinématographique, une qualité des images et une capacité à créer des ambiances. Celles-ci sont extrêmement variées puisque les acteurs jouent le comique comme le pathétique ou l'épanchement émotionnel.

Leur dernier spectacle est d'une tonalité plus sombre car l'œuvre de Lukas Bärfuss, *L'amour en quatre tableaux*, reflète l'appréhension poétique d'une contemporanéité âpre. Elle évoque avec précision la société d'aujourd'hui, composée de femmes et d'hommes dont l'individualisme interroge les notions d'engagement, dans le couple comme dans la collectivité. Le sujet du collectif est ainsi encore abordé comme si chaque nouveau spectacle était l'occasion de vérifier la force des liens qui unissent les acteurs entre eux, le désir toujours vivace de partager une aventure théâtrale et la pérennité de leur conception du monde, du politique et de l'art.

Une esthétique de la photo

Illustration 119 : Le tourment et la complexité des sentiments émanent de ce montage de portraits. Il figure sur leur site pour illustrer ce spectacle et mettre en valeur une esthétique de la photo.
© Danica Bijeljac.

L'Amour en quatre tableaux de Lucas Bärfuss est mis en scène en 2015 par DRAO, sous le titre, *Quatre images de l'amour.* Sur son site, il rappelle une phrase de cet auteur dramatique pour signifier l'intérêt qu'il porte aux problématiques de communication : « La langue n'exprimera jamais une vérité. Car il y a un écart incompressible entre l'individu et la langue qu'il parle. On dit

une chose et on fait son contraire. C'est cet écart qui m'intéresse ».[471] L'incommunicabilité entre les êtres provient de la langue en tant qu'outil de communication imparfait qui propose toujours de multiples interprétations. Cette œuvre pose aussi la question du paradoxe entre la passion des sentiments et la volonté de préserver à tout prix la liberté individuelle.

La fresque sociale proposée par cette pièce entend questionner la morale ; cependant, elle le fait de façon inattendue, en s'ouvrant sur la présentation attentive d'un duo illégitime de partenaires dans une chambre d'hôtel. A ce premier couple succède un second, celui-ci légitime, dans lequel on retrouve l'amant de la scène précédente, en compagnie de son épouse installée dans son atelier de peintre. Cette femme, intransigeante dans ses principes, sera accusée d'avoir tué son mari infidèle, et on la retrouve alors accompagnée de son avocat. Dans le quatrième tableau, l'homme de loi est en présence de son épouse au foyer, cette dernière étant la maîtresse de la première scène. Ainsi, la boucle est bouclée.

Illustration 120 : L'éclairage des visages met en valeur la discordance des sentiments, appuyée par la posture des personnages.
© Danica Bijeljac.

Si l'amour oblige à la reconnaissance de l'autre, comment concilier ce sentiment avec un attachement profond à la liberté individuelle ? Peut-on associer indépendance et attachement ? Peu au clair dans les réponses à donner à ce questionnement, les personnages se présentent comme des êtres irresponsables qui se mentent à eux-mêmes et sont dans la duplicité les uns par rapport aux autres. La gestion de leur vie intime est incohérente puisque leur narcissisme les pousse à des contradictions et des ambiguïtés. Même l'épouse trompée obéit à ce schéma : elle préfère encore l'amour à la liberté. Envisager une vie derrière les barreaux l'indiffère, si cette situation lui assure un tête à tête avec elle-même, ses pensées et ses livres.

471 Lucas Bärfuss, à propos de *L'Amour en quatre tableaux*, site de DRAO, http://www.drao.fr/drao_spectacles/quatre-images-de-lamour/, 2015.

La distribution compte deux couples et un joker, personnage caméléon qui joue tour à tour un groom, un modèle, un SDF, un fonctionnaire de police et un témoin de Jéhovah. La mise en scène de DRAO reste au service de la vision existentielle de l'auteur, en soulignant le cynisme des personnages et en conservant la tension propre du polar. La trame du spectacle est traitée avec rigueur, rythmée par la projection d'une image abstraite qui se fragmente et se démultiplie sur fond de scène, et la fluidité des changements de décor. On doit celle-ci au déplacement de parois mobiles et modulaires, dont les agencements protéiformes permettent de créer les différents espaces scéniques.

La sobriété des moyens techniques, qui permet d'évoquer quatre huis-clos, souligne la promiscuité de ces personnages, tout en maintenant le mystère et l'équivoque ; une lumière grise enveloppe le passage d'un lieu à un autre, pour mieux attirer le regard et l'attention du spectateur sur la succession des duos. Chaque couple efface le précédent dans une sorte de danse infernale qui rappelle *La Ronde* de Schnitzler.[472]

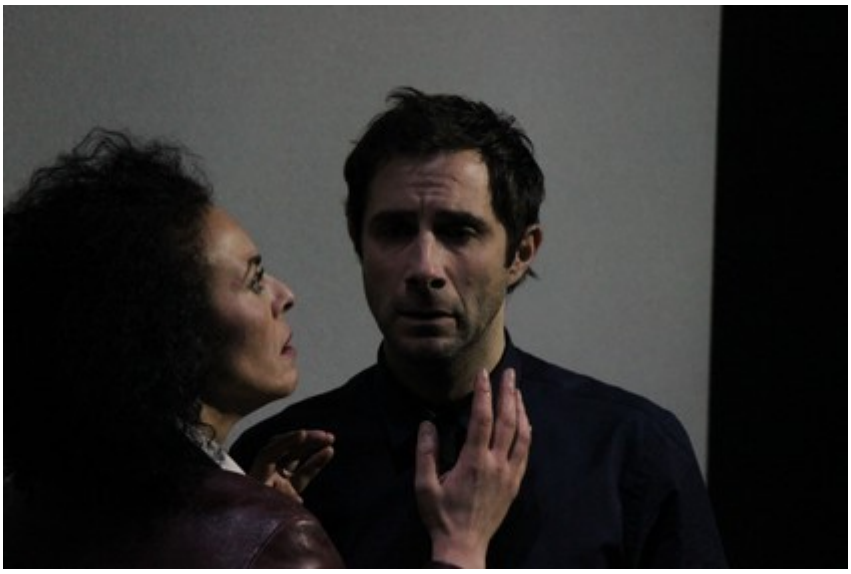


Illustration 121 : Deuxième tête à tête, la posture suggère ici davantage le dialogue. © Danica Bijeljac.

Mais l'originalité de l'œuvre, mise en valeur par la scénographie, réside dans le fait que chaque tableau est axé autour d'un personnage et d'un épisode narratif ; au lieu de révéler la pensée ou le fonctionnement de ce personnage, cette focalisation en souligne la dimension énigmatique. Ainsi, l'amante porte à la main une blessure dont on ignore l'origine et qui ne sera pas révélée : est-elle

472 Arthur Schnitzler, *La Ronde* (*Reigen*, 1897), trad. M. Rémon, W. Bauer et S. Clauser, Paris, Stock, 1984.

une femme battue ? Par son amant ? Par son époux ? Se blesse-t-elle ? Si ces couples apparaissent sidérés, dans une vacuité existentielle, celle-ci se trouve contrebalancée par la sensualité qui émane des corps.

Un travail de lumière en noir et blanc les sublime et donne une touche esthétisante à cette scénographie ; elle lui permet de transcender le thème du vaudeville en lui donnant une connotation irréelle. D'ailleurs, cet *opus* traite davantage de représentations mentales que de relations émotionnelles, et seule la présence de l'intrus l'ancre dans la réalité prosaïque.

Conclusion

Le collectif DRAO signe ici une création dont la spécificité est l'esthétique de la photo, utilisant pour ce faire, les effets de la lumière et préférant le noir et blanc à la couleur. Il recherche l'« effet image » – une image composée, construite et stylisée – qui s'appuie sur un éclairage par plans à la manière du cinéma. Les lieux, qui se créent sous les yeux du spectateur, ont la froideur des espaces contemporains qui sied à l'âpreté des relations entre les personnages ; ceux-ci sont peu exposés directement à la lumière, ou, plutôt envahis par une ombre qui se projette aussi dans l'espace. L'éclairage ou son absence contribue à la création d'une atmosphère scénique inquiétante ; il enferme les lignes des corps dans une expressivité anguleuse et, bien que ceux-ci soient dans une extrême proximité physique, il tend à les isoler les uns des autres, tout en accompagnant individuellement leur jeu.

Cette œuvre s'inscrit dans une démarche d'hybridation des arts dans la façon de penser les changements de décors et de personnages, comme le souligne Thomas Matalou :

> La réflexion induite dans l'exercice même du montage cinématographique permet l'apparition de nouvelles questions liées directement à la mise en scène. Par exemple, comment traduire sur scène le concept d'apparition/disparition, qui est possible et visible au cinéma alors que fantasmé et désiré au théâtre ?[473]

Le questionnement de l'acteur trouve sa réponse dans le choix scénographique : les passages d'une scène à une autre sont techniquement comparables aux fondus enchaînés du cinéma, avec un temps très court de surimpression ou des montages de photos et de films.

Dans *Quatre images de l'amour*, on retrouve la technicité de l'image des précédents spectacles et la capacité à créer des espaces grâce en particulier aux jeux de lumière ; cependant, la

473 Dossier de présentation *Quatre images de l'amour*, site *Théâtre-Contemporain*, http://www.theatre contemporain.net/images/upload/pdf/f-ede-576126cece42d.pdf, 2015.

tonalité en est différente parce qu'elle a perdu son polymorphisme. Cette fois-ci, le comique étant absent, le spectateur se trouve confronté à l'idée d'une réalité bien plus sombre et sans échappatoire. Le collectif semble verser dans une vision pessimiste de la société et de l'intime qui résulte de l'observation et du ressenti. Les émotions s'expriment à travers les corps et le jeu sans retenue ni distanciation, orchestrées par une technicité du plateau – lumière et son – totalement maîtrisée.

Ces qualités scénographiques et actoriales se retrouvent chez Le Théâtre des Lucioles. Ce collectif a aussi la volonté de renouveler l'écriture de scène en tentant de traduire le monde dans ses bouleversements et ses problématiques, et en explorant d'autres techniques que celles traditionnellement réservées au théâtre. Marcial Di Fonzo Bo exprime ainsi sa volonté et celle du Théâtre des Lucioles de « décloisonner un métier où les clivages se multiplient, entre privé et public, cinéma et théâtre ».[474]

Quatre créations de ce collectif vont être étudiées successivement parce qu'elles sont mises en scène par des artistes différents : le diptyque *Little Joe : New York 1968* et *Hollywood 1972* est une adaptation théâtrale par Pierre Maillet des films de Paul Morrissey. Bruno Geslin (La Grande Mêlée), associé pour ce spectacle à Pierre Maillet (Théâtre des Lucioles), crée *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...* à partir des enregistrements sonores de la vie de Pierre Molinier et de ses photomontages. Elise Vigier et Marcial Di Fonzo Bo signent la mise en scène d'une pièce écrite par Martin Crimp, *Dans la République du Bonheur.*

2 Le Théâtre des Lucioles

Depuis sa naissance en 1995, le collectif propose des spectacles qui prouvent sa fidélité à Pasolini, d'une part, en affichant sa filiation par le nom qu'il s'est donné et d'autre part, parce qu'il choisit de mettre en scène les œuvres d'auteurs engagés dans des combats idéologiques, sociétaux et artistiques comme Fasbinder (*Les Ordures*, *La ville et la mort* en 2003, *Preparadise sorry now*, 1995), Handke (*La Chevauchée sur le lac de Constance* en 2007, *Le Poids du monde* en 1998), Copi (d'après les dessins de Copi : *Les Poulets n'ont pas de chaise* en 2006, *Sale crise pour les putes* en 2006, *Loretta Strong* en 2006, *Le Frigo* en 2006), Rodrigo Garcia (*Je crois que vous m'avez mal compris* en 2002), Novarina (*Le Discours aux animaux* en 2012) ou Koltès (*La Nuit juste avant la forêt* en 2012).

474 Aurélien Ferenczi, « Sur le pont, en Avignon, Marcial Di Fonzo Bo, l'insatiable », site *Télérama*, http://www.telerama.fr/scenes/marcial-di-fonzo-bo-l-insatiable,70689.php, 02/07/2011.

Les propositions théâtrales du collectif sont hybrides. *Dans la République du Bonheur* mêle comédie musicale et vaudeville alors que le diptyque *Little Joe : New-york 1968* et *Hollywood 1972* est une théâtralisation du cinéma. *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...*, réactualise les montages photographiques dadaïstes du début du XX^{e} siècle par la scénographie et, en même temps qu'elle en reproduit les qualités esthétiques, elle ouvre le champ spatial par l'usage de la vidéo.

Le mélange des codes textuels et visuels pour une proposition scénique innovante

Afin de trouver une nouvelle expression dramaturgique et scénographique, le collectif s'approprie les techniques du roman, de la photographie et du cinéma. Le résultat est une hybridation artistique à laquelle s'ajoute la présence sur scène, dans plusieurs des spectacles produits, d'un groupe, Les Coming Soon, dont la tonalité musicale s'apparente à la pop et à la folk.

Tour à tour comédiens ou metteurs en scène, les artistes font émerger les spécificités et les thèmes de prédilection de chacun, si bien qu'il n'existe pas une esthétique unique du collectif. Elle est polymorphe, étant la somme des sensibilités et des multiples compétences des uns et des autres, comme l'atteste cette déclaration portée par le groupe :

> L'un des objectifs premier sera de rester une communauté ouverte, capable de défendre les différences de chacun comme individu et comme artiste, et même de les valoriser ; un lieu où rien n'est prédéfini, où il n'y a pas un seul metteur en scène leader du groupe, mais où l'on peut en envisager autant que de membres, sans forcer ou trahir les désirs de chacun. Il s'agira également de rester un espace d'où l'on peut partir, revenir, travailler ailleurs pour susciter de nouvelles rencontres.[475]

Little Joe : New-york 1968 et *Hollywood 1972* sont deux créations – l'une de 2013 et l'autre de 2015 – écrites et dirigées par Pierre Maillet qui interprète également le rôle principal dans *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...*, en 2003, dont Bruno Geslin est le concepteur. A leur tour, Marcial Di Fonzo Bo et Elise Vigier mettent en scène *Dans la République du Bonheur* de Martin Crimp en 2014 et, dans ce spectacle, Pierre Maillet est un comédien.

Sur fond de déplaisir à vivre dans une société normative et exclusive, de rejet d'une économie marchande, ces artistes montrent le réel dans sa brutalité, sans pour autant céder au cynisme, mais en inventant une théâtralité ludique, décalée et légère, construite sur la force de la subversion. Par ce biais, ils créent un espace de pensée où le tragique de la réalité est questionné d'une manière à la fois amorale et éthique. Ainsi, Pierre Maillet théâtralise une œuvre cinématographique des années soixante-dix et Bruno Geslin rend hommage à Pierre Molinier par le

475 Théâtre des Lucioles, in « Notre Temps Collectif 4>7 juin 2015 », site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre bastille.com/media/bastille/8-dossier_collectifs.pdf, 2015.

choix d'une esthétique de la photo ; Elise Vigier et Marcial Di Fonzo Bo servent une pièce qui organise sa propre mise en crise et questionne aussi bien les attendus du spectateur à l'égard de la mise en scène des névroses familiales que la capacité de chacun à s'évader du carcan social.

L'œuvre cinématographique de Paul Morrissey théâtralisée par Pierre Maillet

Homme de théâtre mais aussi cinéphile, Pierre Maillet a une prédilection pour les êtres assumant leur rupture avec la norme sociale ; en choisissant d'adapter la trilogie de Paul Morrissey, il met à nu les corps d'abord, puis les personnalités, les élans, les troubles et les transgressions. Il rappelle en ces termes la démarche personnelle qui l'a amené à ces créations, insistant sur le lien étroit qui, selon lui, lie le théâtre et le cinéma :

> Mon parcours de metteur en scène s'est toujours construit en rapport avec le cinéma, tant dans le choix des auteurs dramaturges/cinéastes (Fassbinder, Pasolini, Bergman) que dans la forme, proche du jeu cinématographique (*Automne et hiver* et *La veillée* de Lars Norén) ou le fond, le cinéma comme thématique centrale (*La Chevauchée sur le lac de Constance* de Peter Handke). J'ai toujours pensé que ces deux arts avaient une complémentarité puissante et créatrice quand on les faisait se rencontrer, que l'un n'annulait pas l'autre, bien au contraire.[476]

Il conçoit un art théâtral enrichi d'autres productions, qu'elles soient artistiques ou pas, sans aucune hiérarchisation :

> Aussi parce que je considère les œuvres cinématographiques au même titre que les œuvres dramatiques. Ou littéraires. Ou journalistiques. « Il faut faire théâtre de tout ». Pourquoi, avec les armes du théâtre, ne pourrait-on pas « remonter » ou plutôt « revisiter » des classiques cinématographiques ?[477]

L'hybridation des arts, telle qu'elle est conçue par Pierre Maillet dans les deux volets de *Little Joe*, se construit dans l'adaptation des techniques cinématographiques au spectacle vivant, et dans l'imbrication étroite des films dans la dramaturgie. Cependant, l'intention du metteur en scène n'est pas uniquement de transgresser les codes traditionnels du théâtre pour faire œuvre ; il met cette transgression artistique au service d'une autre, de nature sociétale, celle de l'homosexualité. Cette création illustre comment l'art est politique, non pas en énonçant un message, mais dans un « travail qui opère des *dissensus* », lesquels interviennent sur « les modes de représentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes » selon l'approche de Jacques Rancière.[478] L'adaptation théâtrale de l'œuvre cinématographique est une remise en question des conventions, et cette pratique rompt l'ordre premier pour redessiner l'espace des choses.

476 *Ibid.*
477 *Ibid.*
478 Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 70.

L'exposition scénique de la transgression

Le thème principal de la trilogie, l'homosexualité dans le contexte de la deuxième moitié du XX^{e} siècle, reste au centre du propos théâtral du metteur en scène ; avide d'anticonformisme, il est séduit par la complexité des relations des minorités avec la norme sociale, qui devient pour lui un champ d'investigation. De ce fait, il revisite avec enthousiasme les œuvres nées de la contestation de l'*American way of life* – un modèle de société construit sur les valeurs familiales, la réussite individuelle, la consommation et l'accession à la propriété – qui parlent de la marginalisation, à travers des groupes partageant des modes de vie et une vision du monde particuliers. Dans *Flesh*, *Trash* et *Heat*, la jeunesse *gay* a perdu ses illusions après la révolution sexuelle ; la trilogie met en scène la prostitution homosexuelle avec le personnage de Joe qui s'apparente au *trade*, une incarnation du genre masculin, idéalement représentée par la figure du marin ou du soldat. Le terme *trade* est intéressant en raison de ses connotations commerciales : il indique que le *trade* peut être l'homme qu'on paye pour un rapport sexuel. Généralement issu de la classe populaire, il en est l'expression culturelle, moins contenue et moins élitiste que celle de l'homosexualité des classes moyennes ou supérieures.

L'angle de vue *camp* pour la transcription d'une posture complexe

Or, s'il conserve la thématique de la trilogie, le point de vue développé par Pierre Maillet dans sa création est empreint de l'attitude *camp*,[479] peu présente dans les trois films, et qui consiste à s'amuser des conventions de genre et de sexualité, à démystifier les formes de la culture dominante et à se réapproprier l'œuvre d'un autre. Du reste, toutes ces formes de réappropriations artistiques, tout comme l'appel à un ailleurs mythique nécessaire à la construction de soi, relèvent d'abord de l'esprit *camp* avant d'appartenir à la culture *pop*, comme le rappelle Richard Mèmeteau :

> Parce qu'elle dérive de l'esprit *camp*, et qu'elle est une culture de la construction de soi dans les oripeaux des autres, la culture *pop* en appelle aussi à cet ailleurs mythique, ce lieu vide, sans lequel on ne peut justifier les réappropriations.[480]

479 Le *camp*, terme anglais tiré du français « camper » (« prendre la pose »), est utilisé par les historiens de l'art et les critiques culturels pour décrire à la fois un style, une forme d'expression et un regard propres à la sous-culture *gay* masculine. Cet art de l'apparence est en pratique, une forme de lien et de langage social, de résistance et de stratégie politique. L'émergence du mouvement homosexuel, puis son implication dans la lutte contre le sida, apparaissent dès lors comme une succession d'appropriations et de transformations de cette figure de la folle : un zazou sous l'Occupation, une folle de Saint-Germain-des-Prés, une Gazoline du Front homosexuel d'action révolutionnaire ou une *Pom-Pom Girl* d'Act Up s'inscrivent ainsi dans une même histoire de la *folie*.

480 Richard Mèmeteau, *Pop culture. Réflexion sur les industries du rêve et l'invention des identités*, Paris, La Découverte, 2014, p. 76.

Le *camp* est un humour espiègle qui déjoue les artifices et la dimension performative des rôles sociaux, mais il est également une forme d'autodérision qui permet aux hommes *gays* de rire des difficultés de leur condition dans une société homophobe : transformer le genre tragique en comique permet de résister à l'ordre moral et à son emprise émotionnelle. C'est se donner le pouvoir de vider la douleur de la souffrance, sans la nier pour autant, mais pour mieux la vivre. Sans doute moins présente en France, l'attitude *camp* est cependant décelable à l'intérieur comme à l'extérieur de la communauté *gay*, et elle se retrouve dans un nombre conséquent d'œuvres, d'artistes et de pratiques culturelles françaises.[481] Pour s'en convaincre, il suffit de les examiner en se référant aux critères déterminés par Susan Sontag :

> A sensibility (as distinct from an idea) is one of the hardest things to talk about; but there are special reasons why Camp, in particular, has never been discussed. It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural : of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric -something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques.[…]. To talk about Camp is therefore to betray it. If the betrayal can be defended, it will be for the edification it provides, or the dignity of the conflict it resolves.[482]

La note numéro 38 peut être donnée comme une définition de l'attitude *camp* : « Camp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of "style" over "content," "aesthetics" over "morality," of irony over tragedy ».[483] Se revendiquer *camp* correspond à une façon d'être et de penser le monde, une contenance analysée ainsi par Silvia Denilson Lopes : « Prédilection pour l'artificiel et pour l'excès, considérant le monde comme un phénomène esthétique, non pas en termes de beauté mais de degrés d'artifice et d'esthétique ».[484] En cela, l'esthétique *camp* peut être considérée comme une version moderne du dandysme dont Jean-Louis Bory propose un historique :

> Le petit marquis talons rouges de Louis XIV, devenu le roué de la Régence, devenu le petit maître style Louis XV, devenu le mirliflore de l'époque Louis XVI, devenu le muscadin de Thermidor, devenu l'incroyable du Directoire, est devenu le *fashionable* de la Restauration, qui devient […] le « lion » de la monarchie de Juillet, qui va devenir le gandin du Second Empire, contemporain de la biche et du daim […] qui deviendra, […] le gommeux, le cocodès, le petit crevé de la Troisième République, le « swing » et le « zazou » de Vichy.[485]

---

481 On peut citer Gustave Moreau et d'autres peintres de la fin du XIX^{e} siècle dans leur approche de l'androgynie.

482 Susan Sontag, *Notes sur le Camp*, (*Notes of Camp,* 1964), trad. Marie-Claude Monséran, enseignante à l'Université de Poitiers : « La sensibilité, distincte d'une idée, demeure une des choses les plus difficiles dont on puisse parler. Mais il y a des raisons bien particulières pour lesquelles on n'a jamais débattu le *camp*. Ce n'est pas un mode naturel de sensibilité, si tant est que cela existe. En fait, l'essence même de Camp réside dans un amour de ce qui n'est pas naturel, de l'artifice et de l'exagération. Le Camp est ésotérique, c'est une sorte de code privé, un badge identitaire pour de petits cercles urbains. […] En conséquence, parler *camp*, revient à le trahir. Si l'on peut défendre cette trahison, c'est en raison de l'enrichissement qu'elle procure, ou bien pour le digne conflit que cette trahison résout », voir suite de la citation annexe n°15.

483 « Le "Camp", c'est une expérience du monde vu sous l'angle de l'esthétique. Il représente une victoire du "style" sur le "contenu", de l'esthétique sur la moralité, de l'ironie sur le tragique ».

484 Sylvia Denilson Lopes, « Esthétiques contemporaines de l'artifice : du néo baroque au Camp », in Walter Moser et Nicolas Goyer (dir.), *Résurgences baroques. Les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 157.

485 Jean-Louis Bory, *Eugène Sue, Le roi du roman populaire*, Paris, Hachette, 1962, p. 138.

Ce qui rapproche certainement l'attitude *camp* du dandysme, c'est la volonté de ses adeptes de manifester extérieurement une opposition profonde à leurs contemporains par :

> la transposition d'un héroïsme révolutionnaire sur le plan, apparemment frivole, d'une activité éphémère – puisque la mode change sans cesse – et violemment moderne – puisque la mode se confond avec la plus fine pointe du présent. Double façon (par l'éphémère et le moderne) de fracasser élégamment le sérieux des autres qui s'appuie sur le durable, et, par conséquent, sur le passé.[486]

En outre, si l'on se réfère à la communauté homosexuelle qui est à l'origine de l'attitude *camp* au XX^e^ siècle, elle a été contrainte, selon une expression que ses membres revendiquent et qui est maintenant communément admise, à « vivre dans le placard ». Or, vivre ainsi cachés, dans le but de dissimuler leur identité sexuelle, leur a demandé de maîtriser le détournement, l'allusion, l'ambivalence et l'ambiguïté, d'abord pour survivre et ensuite pour se reconnaître entre eux. Ils ont ainsi acquis une habileté à la dualité et la mouvance entre des états différents, qui se retrouve dans les formes artistiques propres. Là encore, c'est un moyen d'échapper à la culture normative de la bourgeoisie :

> Si le *camp* est cette sensibilité qui offre la possibilité à la fois d'être bourgeois et vulgaire, on peut se demander si ce qu'il propose n'est pas justement une forme d'émancipation. Jouer aussi l'aristocratie du goût cultivé et la spontanéité joyeuse de la frivolité, c'est faire en sorte de s'extirper des déterminismes sociaux et ou de la culture bourgeoise.[487]

Cette frivolité n'est donc qu'apparente et son arrogance exprime une révolte contre l'ordre bourgeois qui pérennise la morale, la transmission des valeurs, la recherche de la stabilité et de la sobriété jusque dans l'apparence vestimentaire. Les homosexuels gagnent une liberté, certes chèrement acquise, mais que peuvent leur envier des individus mieux adaptés et intégrés à cette société.

En outre, quand cette dernière devient consommatrice de produits culturels, n'accordant plus d'intérêt aux créations artistiques que dans un temps très court, et oubliant les œuvres du passé sauf pour des motifs de spéculation, c'est, de la part de Pierre Maillet, prendre le contre-pied que de s'intéresser à une œuvre qui a marqué son temps. C'est aussi, dans le cas présent, redécouvrir des techniques, des angles et des points de vue obsolètes, et renouer avec l'esprit de l'époque, quand l'assimilation et l'acceptation de l'homosexualité étaient de l'ordre de la revendication. S'il faut se louer aujourd'hui des avancées dans ce domaine, symbolisées par la généralisation du mariage pour tous dans bon nombre de pays occidentaux, cette normalisation fait craindre aux homosexuels la disparition de leur culture, une inquiétude exposée ainsi par J. Bryan Lowder :

---

486 *Ibid*., p. 139.
487 *Ibid.*, p. 59.

> Si nous nous dirigeons réellement vers un monde à la Altman, où un homosexuel ne se définit plus que par son orientation sexuelle, et rien d'autre, alors il faut considérer la *gaytitude* comme un artefact menacé de disparition, une sorte de langage primitif qu'il nous faut étudier et préserver tant que nous en avons encore la possibilité.[488]

Il en appelle à tous ceux qui peuvent porter « un regard objectif sur l'histoire de la gaytitude » pour en comprendre le présent et envisager l'avenir ; il invite ainsi à découvrir ses origines pour « pister ses premiers soubresauts chez les "fairies" et les "queers" des grandes villes américaines au tournant du XX^{e} ».[489]

Illustration 122 : PRIDE. J. Bryand Lowder : « A l'heure du mariage pour tous, que reste-t-il de la culture *gay* ? ». © slate.com.

Pierre Maillet répond à cette invitation et revisite la *gaytitude* dans l'espoir de participer à la rendre pérenne en conservant les personnages proposés par le cinéaste américain ; il préserve, dans la création théâtrale, leur densité et leur cohérence intrinsèque, grâce à l'attitude *camp*, un moyen de présenter sur le plateau une captation au plus près du corps des comédiens. De plus, on retrouve la même liberté de jeu que celle concédée aux acteurs par Morrissey tout au long de ses trois films, sans que cela sombre pour autant dans la caricature et l'improvisation.

S'approprier un angle de vue *camp*, c'est donner à l'œuvre une tonalité générée par un mélange d'érotisme et d'esthétisme qui se traduit, d'une part, par une valorisation paradoxale des goûts aristocratiques – la beauté, l'esthétique, le raffinement et la perfection – et, d'autre part, par une identification avec l'abject et l'inférieur. Pierre Maillet démonte et déconstruit, à travers l'hypertrophie et l'accumulation, les codes du cinéma utilisés par Morrissey.

488 J. Bryan Lowder, trad. Peggy Sastre, « À l'heure du mariage pour tous, que reste-t-il de la culture gay ? », site *Slate*, http://www.slate.fr/story/103429/reste-culture-gay/, 18/07/2015.
489 *Ibid.*

Illustration 123 : Portrait de Paul Morrissey 1968. © Semaine de la critique, 1971.

La trilogie cinématographique transformée en diptyque théâtral

A l'écoute de la respiration intérieure de l'œuvre de Paul Morrissey, Pierre Maillet a retenu sa double localisation pour recentrer la trilogie en un diptyque : *Little Joe : New-york 1968* et *Hollywood 1972*, le premier tableau réunissant *Flesh* et *Trash*, et le second se consacrant uniquement à *Heat*, deux épisodes conçus pour être vus ensemble ou séparément.

Le choix de cette organisation est justifié par l'unité de lieu, déjà présente chez Morrissey, qui filme d'abord le milieu interlope *underground* de la prostitution new-yorkaise, pour s'intéresser ensuite aux laissés pour compte de l'industrie cinématographique hollywoodienne. Pierre Maillet a su lier les deux volets par la présence du cinéma au cœur de la scénographie théâtrale, comme un hommage à l'œuvre originelle, en reconnaissance de sa qualité artistique, et comme une revendication de l'héritage culturel des années soixante-dix :

> « Le culte de l'image, 1968-1972 ». En 1969, Jack Kerouac meurt à l'hôpital des suites d'un alcoolisme qui l'aura plongé dans un quasi-anonymat. Une part de l'histoire artistique était tournée, mais depuis plusieurs années déjà, le cœur de New York et des États-Unis battait pour d'autres marginaux […]. Bienvenue dans le monde souterrain le plus célèbre du vingtième siècle, fait de paillettes et de glamour, de faces livides et de rock cathartique. Bref, bienvenue dans le monde pop.[490]

490 « Pierre Maillet / Théâtre des Lucioles », in Rapport d'activité 2012 du Centquatre-Paris, site du Centquatre-Paris, http://www.104.fr/media/rapport-activite-2012-104-paris.pdf, p. 12.

L'esprit *seventies* est réinvesti dans la scénographie de *Little Joe : New-York 1968*, agencée en divers espaces de jeu suggérant à la fois l'ambiance de la Factory (*sets* de tournage, écrans de projections vidéo et mentales) et le théâtre, avec un plateau à plusieurs niveaux et un rideau qui, conformément à la tradition, est tiré pour marquer la fin de chaque acte. Le mélange des deux films dans la première pièce, impose par ce fait même, et aussi de façon volontairement affichée, la présence multipliée des mêmes personnages, une référence audacieuse à l'œuvre warholienne[491] célèbre pour la répétition iconique obtenue par l'usage de la sérigraphie.

Selon la technique du collage, ils sont incarnés à la fois sur la scène dans le temps du spectacle, et simultanément parfois ou en décalé, projetés de façon contiguë sur un écran – corps vivants et corps filmés – offrant aux yeux du spectateur, l'interchangeabilité, l'omniprésence, voire la surabondance.

Illustration 124 : Portrait de Joe Dallesandro. © Paul Morrissey.

Illustration 125 : Portraits de Clément Sibony, Denis Lejeune et Matthieu Cruciani. © Bruno Geslin et Jean-Louis Fernandez.

Réifiés, ils deviennent un objet kitsch dans le sens défini par Isabelle Barbéris : « L'objet kitsch revêt tous les attributs de l'hédonisme jubilatoire, excessif, précipité : il annule la distance avec l'œuvre, réifié immédiatement et goulûment consommé... ».[492] Par-delà son clin d'œil à la culture de masse – univers esthétique dominé par l'image, l'apparence et le mélange – et son aspect ludique, ce processus érotise la scène, et le spectateur se trouve en situation de voyeur ou de client dans son rapport avec ces personnages dont la plastique est exhibée.

Alors que Paul Morrissey se focalisait sur Joe Dallesandro, surnommé Little Joe par Andy Warhol, pour témoigner de la révolution sexuelle des années soixante-dix aux États-Unis et

491 On peut donner comme exemple, la production à la chaîne de 302 représentations de Jackie Kennedy, 200 portraits de Mao, d'Elvis Presley, de Brando. « Je suis pour l'art mécanique » est, de la part d'Andy Warhol, à la fois une provocation à l'égard de l'œuvre unique et une revendication d'un des éléments de la culture de masse.

492 Isabelle Barbéris, « Présentation », in Isabelle Barbéris et Marie Pecorari (dir.), *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012, p. 7.

représenter une génération perdue, éprise de liberté et prête à courir tous les dangers, le metteur en scène fait intervenir dans le diptyque, trois acteurs différents – Denis Lejeune, Matthieu Cruciani et Clément Sibony – qui, de surcroît, sont physiquement éloignés de l'original, un parti pris assumé afin de prendre à l'égard du modèle, une distance esthétique qu'il argumente ainsi :

> Je trouve plus riche de démultiplier les figures, d'une part parce que les échos produits par Joe Dallesandro comme figure centrale des trois films constituent l'une des plus fortes particularités de l'œuvre originale, et d'autre part l'aspect inévitablement iconique de la figure unique ne me semble pas très intéressant à reproduire. Il ne s'agit pas de trouver le nouveau Joe Dallesandro, mais plutôt d'enrichir, en la diversifiant, la place centrale de ce(s) monde(s) décrit(s) par Morrissey.[493]

La trilogie est construite comme une « *sitcom* », et cette place prépondérante accordée à la parole et au jeu facilite une adaptation théâtrale ; en effet, c'est en renouant avec une forme cinématographique, somme toute très conventionnelle, qui accorde une place primordiale aux dialogues et aux réactions de chaque personnage pour constituer le nerf de la scène, que Paul Morrissey s'est distingué des autres productions propres à la Factory, attirées davantage par l'expérimentation non narrative de films et les conditions de tournage du cinéma commercial. En revanche, en l'absence d'une représentation métaphorique, le sujet des deux premiers films, l'*underground* new-yorkais, est montré pour la première fois de façon très crue, plus difficile à mettre en scène sans distanciation.

Intentionnellement, Pierre Maillet, dans le premier volet, se sert du scénario pour tisser une toile en filigrane, représentant un monde interlope et névrosé en perte évidente de repères, sans appuyer sur la déchéance sociale des deux Joe condamnés à vendre leur corps, l'un pour assumer ses besoins matériels et ceux de sa famille, et l'autre pour acheter ses doses de drogue. Il va déployer toute les facettes de la comédie de situation, pour éviter de sombrer dans le pathos et, *de facto*, il exprime son empathie vis-à-vis des protagonistes en refusant d'adopter une position en surplomb par rapport à ces êtres et à cette époque.

« *Anyone who ever had a dream / Anyone who's ever played*[494]», ces paroles de *Sweet Jane,* écrites par Lou Reed du Velvet-Underground diffusées par un *juke-box*, envahissent le plateau et contribuent à générer une atmosphère où se mêlent tendresse et sentiment de perdition. Elles attestent de la filiation avec le monde d'Andy Warhol et renforcent aussi l'évocation très *seventies* recherchée par le metteur en scène, à une époque où la musique tient un rôle prépondérant ; le son sert ainsi à ancrer temporellement le propos comme l'explique le metteur en scène :

493 Pierre Maillet à propos du diptyque *Little Joe*, site du Théâtre des Lucioles, http://www.theatre-des-lucioles.net/IMG/pdf/dossier_little_joe_ok.pdf, p. 7.
494 « *Quiconque a jamais eu un rêve / Quiconque a jamais joué un rôle* ».

> En ce qui concerne la musique, je voulais qu'elle ait une place importante dans le spectacle et je me suis donné comme contrainte de n'utiliser les morceaux originaux de cette époque que sous forme de reprises. Ou sinon pourquoi pas, d'entendre les artistes de l'époque mais reprenant d'autres morceaux (Patti Smith qui reprend Nirvana, ou Iggy Pop la chanson de *Macadam cow-boy*). Suite à l'intérêt de Coming Soon pour le projet, je leur ai commandé une reprise du *Walk on the wild side* de Lou Reed pour *New York 68* et surtout un gros travail de collaboration sur la deuxième partie *Hollywood 72*.[495]

Illustration 126 : Les Coming Soon sur scène pendant la représentation. © Bruno Geslin et Jean-Louis Fernandez.

Everybody's Talkin', chanson folk rock écrite et initialement interprétée par Fred Neil en 1966 remporte un *Grammy Awards* en tant que bande originale du film *Macadam Cowboy* (1969)[496] de John Schlesinger. Cette reprise musicale dans la création de Pierre Maillet atteste des emprunts cinématographiques : d'abord à Paul Morrissey (*Flesh*, 1968) qui, le premier met en scène le thème de la prostitution masculine, ensuite à John Schlesinger. D'ailleurs, ce dernier reconnaît sa filiation et rend hommage au cinéaste de La Factory au sein de son film : dans une soirée *underground* à New York, Joe Buck (cow-boy naïf tentant de vivre de ses charmes, interprété par Jon Voight) croise Paul Morrissey dans son propre rôle.

La polyvalence de l'acteur Clément Sibony l'autorise à chanter sur scène :

> Dans cette réécriture de *Heat*, le personnage interprété par Clément Sibony laisse tomber sa carrière d'acteur pour une carrière de chanteur. Et, chose inexistante dans le film, j'ai justement envie que l'on voie Clément chanter.[497]

495 Pierre Maillet à propos du diptyque *Little Joe*, *op. cit.*
496 *Midnight Cowboy*, titre du film dans sa version originale.
497 Pierre Maillet à propos du diptyque *Little Joe, op. cit.*

Illustration 127 : L'acteur/chanteur Clément Sibony est présenté devant un *juke-box*, une manière de contextualiser le spectacle dans les années soixante-dix. © Bruno Geslin et Jean-Louis Fernandez.

Pierre Maillet installe ainsi l'acteur dans sa complétude et donne à sa création davantage d'envergure ; en effet, à la différence des comédiens sur scène, les acteurs de la trilogie n'étaient pas des professionnels, mais de fortes personnalités qui intervenaient dans la Factory, habitués à être en représentation ; de ce fait, ils jouaient plus ou moins leur propre rôle, ou du moins des personnages proches de leur personnalité.

Malgré une transformation fictionnelle, l'œuvre, dans sa globalité, conserve une approche documentaire dans la monstration (dans *Flesh*, de la quotidienneté d'un gigolo dans les rues de New York, et dans *Trash*, celle d'un toxico) avec des dialogues en toute liberté qui suivent à peine une ligne narrative.[498] Outre ces échanges proches de l'indigence, au demeurant assumée parce qu'ils participent d'une recherche de l'authenticité, la qualité de l'image n'est pas non plus le souci premier du réalisateur. Séduit par la beauté des corps filmés et fasciné par l'excentricité de ces marginaux, il les met en valeur en utilisant de façon récurrente des longs plans-séquences. Pierre Maillet s'en remet, lui, aux acteurs engagés sur le projet, pour se réapproprier l'œuvre de Morrissey, par ailleurs si originale et si difficile à appréhender de son point de vue car « ni véritablement

498 L'improvisation est un des principes majeurs de l'esthétique warholienne. De plus, la simplicité du scénario permet à Morrissey de multiplier des saynètes qui décrivent avec spontanéité le quotidien de Joe. L'immixtion de certaines séquences entièrement silencieuses et montées de façon brutale pour éclater la parole, permet au spectateur de ne pas succomber aux bavardages incessants et désorganisés. Cette émiettement du récit démontre la déroute du langage, la faillite d'une communication faussement ouverte, entre des individus qui ne cessent de se manipuler pour parvenir à leurs fins.

écrit[e], ni véritablement inventé[e] ; à la frontière de la fiction et du documentaire ».[499] Son projet est de laisser du temps aux acteurs pour s'emparer du matériau textuel que constituent les dialogues des trois films, « pour qu'advienne quelque chose qui leur appartienne ; que je ne connais pas encore, mais qu'il me tarde d'explorer avec eux ».[500]

Mais cette appropriation doit respecter « l'urgence et la rapidité des films », pour « en préserver l'étincelle, de façon aussi brute et émouvante que ce que les films dégagent ». Ce qui l'amène à définir sa vision du rapport étroit qui existe entre le théâtre et le cinéma : « Et c'est à cet endroit-là que pour moi, les films de Morrissey rejoignent ce qui fait la beauté et la particularité de l'art du théâtre, capter la force de l'instant présent. En regardant les gens vivre... ».[501] Sensible à l'instantanéité de ces deux arts visuels, il théâtralise l'œuvre de Morrissey comme une tranche de vie donnée à voir sur le plateau sans surplomb. Afin de conserver l'immédiateté et la fraîcheur du premier jet, il définit ainsi le jeu des différents acteurs : autour de Denis Lejeune et Matthieu Cruciani dans le premier volet, il imagine onze personnages périphériques – il refuse l'expression « personnages secondaires » – et dans le deuxième, ils sont neuf sur scène avec Clément Sibony. Pour le metteur en scène, ce ne sont pas des seconds rôles mais des *guests* interchangeables qui, de son point de vue, pourraient répéter très peu pour ne rejoindre les spectacles qu'au moment des représentations : « C'est une donne de travail qui me semble importante et excitante « à vivre », pour les acteurs comme pour la mise en scène ».[502] Il capte ainsi la force du moment présent et préserve le rythme et l'émotion propres aux films de Paul Morrissey, dont le montage met en valeur la simplicité narrative analysée ainsi par Penny Starfield :

> Il n'y a pas de causalité compliquée expliquant comment l'on devient prostitué par des analepses qui expliqueraient sa situation présente, ni de liens entre les personnages qui se développeraient, ni de composition de personnages.[503]

Le récit minimaliste de *Flesh* et *Trash* participe à la fluidité de l'organisation interne de *Little Joe* : *New York 68*, les deux films perdant leur unicité pour s'inscrire dans une seule dramatique, née d'un tricotage des vies de Joe le gigolo et de Joe le toxico, dans une tentative d'équilibre entre fidélité et réappropriation. Réinventés en frères, les deux « Joe » se croisent, se rencontrent, mais vivent leur vie chacun de leur côté dans un espace scénique compartimenté par des voiles transparents, ceux-ci permettant la modulation à l'envi.

499 Pierre Maillet à propos du diptyque *Little Joe*, *op. cit.*
500 *Ibid.*
501 *Ibid.*
502 *Ibid.*
503 Penny Starfield, « La représentation du corps dans *Flesh* de Andy Warhol et Paul Morrissey », in Dominique Sipère et Alain J. J. Cohen (dir.), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes, P.U.R., 2007, p. 175.

> J'ai choisi de les mettre en parallèle : il y a celui qui va bien (*Flesh*) et celui qui souffre (*Trash*). L'un perturbe l'autre, amène de l'ambivalence et surtout accentue l'effet de groupe puisque ce sont les douze mêmes comédiens sur scène. On passe de la tête de l'un à celle de l'autre dans des allers-retours. On suit plus le parcours de Joe dans *Trash*, celui de *Flesh* venant par découpage, comme les *jump cuts* du film.[504]

Illustration 128 : Le plateau de *Little Joe : New York 68* se propose en plusieurs niveaux correspondant à des lieux différents.
© Bruno Geslin et Jean-Louis Fernandez.

La rencontre entre les êtres, dans l'exposition de l'intimité de leurs vies marginales, est favorisée par une scénographie gigogne qui ouvre ou ferme l'espace, propice aussi à la rupture des lieux. Le spectacle théâtral perd la récurrence des scènes – si fondamentale dans les deux films parce qu'elle est nécessaire à l'expression de la vacuité du quotidien des personnages – et les plans longs qui suggèrent l'ennui de la prostitution dans l'attente interminable du client. En contrepartie, la scénographie de Marc Lainé, plus resserrée, engendre un dynamisme efficace dans la recréation d'un univers déjanté, quand elle s'autorise le chevauchement des séquences au cours desquelles les situations des uns et des autres s'éclairent réciproquement. Les comédiens, souvent nus, se dévêtant ou se rhabillant sans cesse dans une absence de pudeur, affichent plutôt une jeunesse virile et en bonne santé malgré les paradis artificiels, un surlignage très sexué de la part du metteur en scène, en

504 Thomas Flagel, « Entretien avec Pierre Maillet autour de la création de *Little Joe*, "Into the factory " », site *Poly*, http://www.poly.fr/into-the-factory/, 12/11/2013.

résurgence assumée et évidente de l'érotisme cinématographique distillé par Paul Morrissey au travers du corps-instrument qu'était pour lui Joe Dallesandro.

Le second volet, *Hollywood 1972,* reprend l'organisation scénique du premier en substituant au décor d'un intérieur, celui d'un extérieur autour d'une piscine.

Illustration 129 : Pour le second volet, *Hollywood 72*, le plateau conserve la même configuration d'espaces de jeu, mais s'inscrit autour d'une piscine suggérant la Côte Ouest des USA et le farniente. © Bruno Geslin et Jean-Louis Fernandez.

C'est une manière de suggérer le passage à la Côte Ouest des États-Unis et son atmosphère de *farniente* : on plonge, on rit, on chante, on se pavane en maillot de bain pour se dénuder à la première occasion. Les personnages semblent inventer et improviser, dans l'instant même de la représentation, ce qu'ils sont en train de vivre. Les éclairages de Bruno Marsol participent à l'évocation d'un monde sans aspérité ni profondeur, dans le plein feu des projecteurs, en niant toute la part d'ombre et de mystère.

Joe, ancien acteur de séries télévisées, tente de renouer avec le succès par le biais de la chanson, mais sa seule réussite est de séduire une riche actrice sur le retour, Sally Todd ; d'ailleurs, posséder sexuellement Joe est un *leitmotiv*, une obsession pour ceux qui l'entourent : il est devenu

un « sex toy ». *Heat* peut se voir comme une peinture grinçante des années soixante-dix, hantées par l'impératif de la jouissance ; dans ce sens, cette façon de dévoiler la face cachée des êtres et des situations, fait qu'il s'inscrit dans le Pop Art : les corps se trouvent surexposés, comme les icônes des pages de mode des magazines, attirent les regards et font fondre sur eux tous les désirs.

Réifiés, ils deviennent propres au commerce comme n'importe quelle autre marchandise mais, en tant qu'objets désincarnés, ils représentent symboliquement un monde malade. Cette interprétation était déjà visible dans le premier volet, quand Joe tient la pose de statue grecque, ou encore lorsque Geri Miller danse *topless* dans un éclairage kaléidoscopique ; ils assument tous deux leur condition et acceptent de s'y emprisonner.

Illustration 130 : La réification du corps humain passe symboliquement par la posture en statut de l'éphèbe antique. © Bruno Geslin et Jean-Louis Fernandez.

De la part de Pierre Maillet, c'est aussi un clin d'œil à Richard Hamilton qui, dans les années 1950, réalise son célèbre collage « *Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing ?* » (« *Au fait, qu'est-ce qui rend exactement les maisons d'aujourd'hui si différentes, si séduisantes ?* »). Il montre comment les Américains rêvent de vivre avec de beaux objets, une belle maison, une beauté physique parfaite, en fait un monde artificiel et sans âme.

Ainsi, les deux scénographies sont-elles fidèles au Pop Art américain, empruntant sa foi dans le pouvoir des images. C'est une culture propre à la société de consommation, sur le mode de l'ironie, comme le donne à entendre la définition du plasticien anglais Richard Hamilton :

> Popular, transient, expendable, low-cost, mass-produced, young, witty, sexy, gimmicky, glamorous, and Big Business.[505]

Pierre Maillet adhère à ce point de vue, s'en amuse et opte pour une tonalité comique qui ne masque pas entièrement l'intelligence du propos et la critique sous-jacente.

Illustration 131 : *Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing ?*
© Richard Hamilton, Irvin Zabra Kowewski, vice Mister Univers, 1956.

Le cinéma satirique transposé en fantaisie théâtrale

Les trois films de Morrissey sont des comédies satiriques et morales dans lesquelles le cinéaste ne condamne pas ses personnages, dépeints comme des êtres pathétiques et émouvants, mais porte un jugement très sévère sur l'Amérique post-68, et sur l'état d'esprit *hippie* qui valorise la liberté et le plaisir, comportement trop vite récupéré par la société marchande et les médias. Dans *Flesh*, le réalisateur explique que l'intégrité physique de la chair est menacée par les abus du corps, et, dans *Trash,* il montre les résultats de cette destruction en présentant les effets de la toxicomanie ; le « toxico » est une épave, un déchet produit par les dysfonctionnements de la société. *Heat* est plus cynique et plus dur encore, dans le sens où c'est un brûlot sur l'art devenu un produit

505 Richard Hamilton « Lettre à Alison et Peter Smithson », 16/01/1957, traduction : « Populaire, éphémère, jetable, bon marché, produit en masse, spirituel, sexy, plein d'astuces, fascinant et qui rapporte gros », http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/andy/warhol/articles/popart/hamilton.html, http://archeologue.over-blog.com/article-definition-du-pop-art-par-richard-hamilton-populaire-ephemere-120176663.html.

marchand, mais surtout dans la mesure où il s'est laissé remplacer par le divertissement, l'*entertainment* à l'américaine. La dénaturation de l'art est un sujet qui préoccupe l'ensemble du Théâtre des Lucioles et Pierre Maillet en particulier, dont l'exigence artistique s'oppose à la facilité. Par ailleurs, c'est une évidence pour lui qu'il est nécessaire de redécouvrir la trilogie parce que celle-ci, tout en témoignant de l'histoire d'une minorité dans une temporalité précise, éclaire aussi notre contemporanéité et ses ambivalences :

> Il est important de revisiter cette époque car elle a des idéaux que nous avons perdus. Cette pièce déplace nos regards et les idées préconçues que l'on peut avoir. Des choses terribles ont été dites autour du mariage pour tous. Ce que cela crée de violence envers les personnes et leurs façons de vivre dans une société soi-disant libre, me laisse penser que la liberté est ailleurs ! Malheureusement, nous étiquetons encore bien trop les autres.[506]

Même si elle reste très contextualisée *seventies* dans la reconstitution de l'atmosphère (un monde décalé peuplé de marginaux inadaptés, nymphomanes, travestis, ex-stars) et dans sa configuration formelle (le choix du mobilier, des costumes et du *juke-box* vintage diffusant la chanson de Lou Reed), la création de Pierre Maillet insiste davantage sur la frivolité, l'extravagance du monde homosexuel, avec une prédominance plus *swish* (efféminée) qu'agressive, dans une mise à distance empreinte d'humour, voire d'insolence qui fait écho à la définition du kitsch proposée par Isabelle Barbéris : « L'esthétique kitsch entre facilement dans la démarche de type parodique et subversif qui conteste l'académisme et tout simplement la séparation de l'art et de la vie ».[507] Le fait même de s'adonner à une réappropriation ou récupération d'une œuvre antérieure, s'inscrit totalement dans l'esprit de la Pop culture, et se situe du côté de la parodie, du postmoderne et, comme on l'a dit, du collage. Ce constat contribue à alimenter la thèse de Richard Mèmeteau quand il insiste sur les liens très forts entre Pop culture, *camp* et kitsch : « Le Pop comme le *camp* se nourrissent du kitsch, du démodé, et du décalage qu'impose le détachement de l'objet de son époque d'origine ».[508] L'explosion de la Pop culture permet un affranchissement moral et libère une fantasmagorie autour du changement de sexe et de la bipolarité ; or le plateau théâtral est traditionnellement le lieu de la métamorphose ; en effet, un personnage est une coquille vide et il trouve sa consistance dans le corps, les traits et la voix de l'acteur. Ce fait contribue à prouver que le travestissement est une norme théâtrale largement exploitée, capable de susciter le rire, la mélancolie et la subversion.

Pierre Maillet s'inscrit dans cette tradition à la fois transgressive et jubilatoire, en incarnant le personnage de Holly ; il est davantage dans un processus identificatoire qui n'est pas seulement

506 Thomas Flagel, art. cit.
507 Isabelle Barbéris, *op. cit*., p. 10.
508 Richard Mèmeteau, *op. cit*., p. 55.

une imitation mais une appropriation de l'image – maquillage, coiffure et minirobe à la texture et aux couleurs de l'époque, et du comportement –, volubilité hystérique.

Cette transformation est loin du but recherché par d'autres formes de travestissements propres aux homosexuels telles les gazolines ; celles-ci jouent leur visibilité de « folles » et manifestent un humour *camp*, dans l'hyperbole de leur costumes, de leurs comportements et de certains de leurs slogans, comme lorsqu'elles proclament que « le maquillage est une manière de vivre ».

Nous sommes ici dans le détournement ludique d'un être réel, un travesti de l'écurie Warhol (Holly Woodlawn, la compagne de Joe), par Pierre Maillet, un artiste amoureux du déguisement et de la fantaisie mais qui, de cette manière, affirme une attitude *camp* si l'on s'en tient à la définition de Florence Tamagne :

> L'influence de l'esthétique camp, qui déborde largement la subculture gay, a notamment permis une relecture ironique et décapante de la société hétérosexuelle : cette forme d'humour, qui repose à la fois sur le travestissement, la parodie, la théâtralité, la pose et l'artificialité, permet de faire converger l'esthétisme décadent à la Oscar Wilde, la pop culture de Andy Warhol, le culte des actrices, comme Judy Garland ou Joan Crawford, avec les prestations flamboyantes du travesti José Sarria.[509]

Pierre Maillet adapte l'œuvre de Paul Morrissey avec un double regard, celui d'un artiste du XXI^e^ siècle préoccupé par la thématique de la marginalité et, tout particulièrement, de l'homosexualité inscrite dans un courant artistique, le Pop Art, mais aussi celui d'un metteur en scène dont les créations appartiennent, dans l'intention et le traitement, à la culture *camp* : « Le camp est l'art du contre-pied esthétique aussi bien ironique que naïf, vulgaire que précieux, androgyne que surgenré. Le camp c'est l'art du trouble ».[510] Il joue un personnage transgenre marqueur des années soixante-dix dans un mimétisme saisissant et adhère à l'image de l'autre dans le respect de son identité sans distanciation. Ce jeu sincère est au service de l'attitude *camp* qui, elle, est un surjeu. Ne pas l'amplifier, c'est rechercher en tant que comédien l'authenticité ; le *camp* ne verse pas dans le grotesque, il apparaît ici uniquement chargé de ses propres ambivalences.

509 Florence Tamagne, « Genre et homosexualité. De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* no 75, 3/2002, p. 68.
510 Richard Mèmeteau, *op.cit.*, p. 53.

Illustration 132 : En haut, Portrait de Holly Woodlawn, la compagne de Joe.
© Paul Morrissey. Illustration.
En bas, Pierre Maillet dans un mimétisme visuel avec Holly Woodlawn, avant une représentation.
© Bruno Geslin et Jean-Louis Fernandez.

Illustration 133 : Portrait de Pierre Maillet.© Bruno Geslin.

Illustration 134 : Pierre Maillet sur scène dans l'interprétation du personnage Holly Woodlawn.
© Bruno Geslin et Jean-Louis Fernandez.

Quand il endosse le statut de comédien pour servir la mise en scène d'un autre, Pierre Maillet lui offre cette aptitude à incarner des personnages ambivalents, comme c'est le cas dans ce diptyque ; cependant, c'est dans une création antérieure de Bruno Geslin, *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...*, qu'il donne la mesure de sa capacité à faire vivre des individus complexes dans leurs façons d'être au monde.

La rencontre de deux artistes photographes

Bruno Geslin,[511] le concepteur de *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée…*, s'est orienté d'abord vers des études d'histoire de l'art, mais il s'intéresse en même temps à l'écriture contemporaine, à la mise en scène, et il mène en parallèle un travail photographique et vidéo traitant essentiellement des problématiques du corps et de sa représentation.[512] Entre cinéma et théâtre, il rompt avec les conceptions traditionnelles de la mise en scène, ses créations s'inspirant de romans,

511 Bruno Geslin fonde en 1993, à Rennes, le Théâtre du Vestiaire avec Dany Simon, collabore avec le Théâtre des Lucioles pour qui il crée de nombreuses vidéos intervenant dans les spectacles du Collectif. Puis il fonde en 2006 la Compagnie de La Grande Mêlée.

512 Bruno Geslin a assumé la responsabilité de la photographie dans le diptyque *Little Joe* et a été l'organisateur d'une exposition photographique restituant à la fois des moments du spectacle, mais aussi le temps des répétitions et celui des coulisses.

d'enquêtes, d'interviews et de films – ce qui le rapproche des acteurs-metteurs en scène du Théâtre de Lucioles –, et cette matière l'engage dans une réflexion autour des thèmes de l'intimité, du désir, de la sexualité, de la singularité et de l'identité. C'est donc tout naturellement qu'il en vient à s'intéresser à Pierre Molinier :

> Cette rencontre a changé nos vies en y introduisant le « pourquoi pas ? ». « Pourquoi pas », c'est en effet la seule injonction que n'a cessé d'adresser à tous et à lui-même Pierre Molinier. Et c'est une question magnifique ! A partir de là, le chemin peut devenir solaire ! Et puis il y a dans son œuvre une force de persistance : comme si les créatures et l'univers qu'il avait inventés lui avaient survécu. C'est comme de la magie noire...[513]

Et, en 2004, il met en scène *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...*, spectacle inspiré de la vie tumultueuse et de l'œuvre photographique de cet artiste, qu'il recrée ensuite en 2012 en y associant une exposition des clichés pris lors du travail de création et lors des représentations.

Illustration 135 : Les jambes de Pierre Maillet interprétant Pierre Molinier. © Christian Berthelot.

A la question « Qu'est-ce qui, dans le travail de ce photographe, vous a donné envie de créer une pièce? », il répond :

> Je dirai dans un premier temps le trouble que son univers photographique a provoqué chez moi, une sorte de tremblement complètement irrationnel, indéfinissable qui ressemble à s'y méprendre au sentiment qui peut vous envahir lors d'une première rencontre amoureuse. Et par la suite la découverte d'un personnage hors-normes, drôle, irrévérencieux, malicieux, incontrôlable, et ce qui ne transparaît pas forcement immédiatement dans ses photographies : un être d'une extrême douceur.[514]

513 Aurélie Charon, « Entretien avec Bruno Geslin : *Mes Jambes*, *si vous saviez, quelle fumée...* », L'Atelier Intérieur, site *France Culture*, https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-interieur/numero-13-les-jambes, 19/11/2012.

Repris donc neuf ans plus tard, voilà comment Bruno Geslin s'en explique :

> Nous avons décidé que nous jouerions *Mes jambes, si vous saviez*… jusqu'à ce que Pierre (Maillet) ait le même âge que Pierre (Molinier) à sa mort, c'est à-dire soixante-seize ans. On continue donc plus qu'on ne reprend. C'est comme un grand oncle qu'on aurait besoin de retourner voir de temps en temps pour notre équilibre mental ! […] Peut-être des choses seront-elles plus graves avec l'âge. Avec Molinier, de toute façon, on est toujours sur le fil, et le point de bascule n'est jamais bien loin.[515]

Cette pièce, d'une durée d'une heure dix, propose trois versions de l'artiste vu par lui même : son être fantasmé, sa conception prosaïque de soi et la vision de sa féminité ; conçue par des hommes, cette création montre avec magnificence la beauté et la drôlerie masculines.

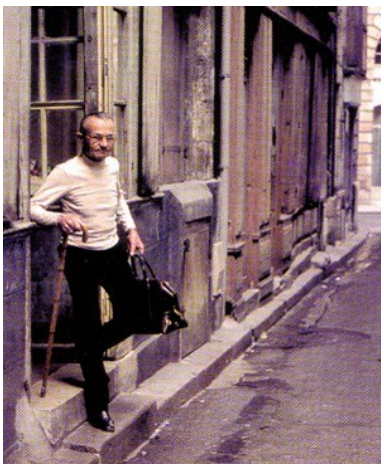


Illustration 136 : Portrait de Pierre Molinier. © Pierre Molinier.

Illustration 137 : Portrait de Bruno Geslin © Bruno Geslin.

Le spectacle est coproduit par le Théâtre des Lucioles et La Grande Mêlée, nom choisi par Bruno Geslin pour sa compagnie en référence à l'univers de Molinier puisqu'il est aussi le titre d'un de ses photomontages.

> Je pars d'un texte et je m'imprègne de l'univers qu'il dégage. Je mène une recherche comme un détective privé, en réunissant des éléments biographiques sur l'auteur, en trouvant des correspondances, en me mettant en immersion.[516]

C'est ainsi que Bruno Geslin, le metteur en scène, analyse sa démarche créative. Or, à la mort de Molinier en 1976, les publications consacrées à son œuvre sont au nombre de sept ; à commencer par la préface d'André Breton pour le catalogue *L'Étoile Scellée*, qui constitue le texte fondateur de sa notoriété (1957). Il sera repris, après le film de Raymond Borde, dans une revue de cinéma,

514 Julie Cadilhac, « Bruno Geslin met en scène la vie et l'œuvre du sulfureux Pierre Molinier », site *BSC news*, http://bscnews.fr/20 1209182436/Theatre/bruno-geslin-met-en-scene-la-vie-et-l-oeuvre-du-sulfureux-pierre-molinier.html, 18/09/2012.

515 *Ibid.*

516 Bruno Geslin, « Dossier de presse *Une faille* », site du Nouveau Théâtre de Montreuil, http://www.nouveau-theatre-montreuil.com/media/montreuil/21482-dp_feuilleton_b.geslin.pdf, 2014, p. 5.

Positif, puis en plaquette chez Losfeld, au *Terrain vague*, avec six reproductions en couleurs (1965). Un petit livre sur sa peinture paraît aux Éditions Jean-Jacques Pauvert (1969) et, côté photographie, on compte un seul ouvrage à Munich, avec un essai liminaire de Peter Gorsen (Rogner & Bernhard, 1972). Ajoutons un numéro de revue, *Mizue* (Tokyo, 1971) et le catalogue d'une exposition collective, *Transformer, Aspekte der Travestie*, à Lucerne (1974).

Il convient de rappeler que Molinier a très peu exposé de son vivant ; en effet, en dehors des salons bordelais et parisiens et d'une participation à quelques expositions de groupe, il n'a eu droit qu'à une seule véritable exposition personnelle, celle organisée par Breton, et ceci en cinquante ans de carrière. Au moment de sa mort, il n'était donc connu que d'un cercle restreint d'amateurs d'art érotique ; mais cette œuvre difficile, restée confidentielle et vouée à la disparition, a déjà marqué sa place dans les réseaux du fétichisme international. Elle aura une vie posthume bien plus riche puisque l'essentiel est accessible aujourd'hui en librairie : il est constitué d'une cinquantaine de tableaux et de dessins, d'une centaine de portraits et autoportraits, enfin et surtout, de cinquante photomontages du *Chaman et ses créatures.*

Ce sont les renseignements, puisés dans la notice biographique du catalogue de 1957, qui vont servir de base aux biographes de Molinier et aux critiques d'art. Or celle-ci avait été rédigée non pas par Breton – qui s'était borné à apporter quelques retouches d'ordre stylistique –, mais par l'artiste lui-même. Ce texte, subtilement autohagiographique, n'est alors pas plus fiable que les propos du Maître qui, dans les entretiens qu'il a accordés, s'en était donné à cœur joie, multipliant les provocations, les épisodes inventés, les fausses confidences. Ces entretiens, recueillis par Jean Bernard, puis par Pierre Chaveau, enregistrées en 1971 et 1972, sont publiés en 2000 et considérés comme le discours officiel de l'artiste, imposant l'image sulfureuse qu'il s'est appliqué à laisser de lui. Ce sont des conversations à bâtons rompus, des rodomontades, des propos décousus et drôles, ponctués de rires, et débités d'une voix aiguë avec son accent du Sud-ouest, qui passionnent, étonnent et renseignent, à tout le moins sur sa méthode, sa manière et ses intentions. Elles ont servi à fixer le mythe et c'est en ce sens qu'elles nous intéressent et nous éblouissent même parfois, au lieu de nous éclairer sur la réalité du personnage.

Celle-ci sera révélée à partir de 2001, quand les archives deviennent accessibles ; elles sont composées des écrits personnels et des carnets intimes, réunis en un volume sous le titre *Je suis né homme-putain*, et paraissent chez Kamel Mennour et Biro Éditeur (2005). Pour la première fois, l'homme blessé perce sous la légende et s'exhibe sans masque, à visage découvert.

La construction scénique de l'univers de Pierre Molinier
à partir de ses œuvres et d'entretiens enregistrés

Provocateur et anticonformiste, ce photographe parle sans détour, et non sans dérision, de ses fantasmes, d'une sexualité marginale, se dévoilant comme une personnalité entière et complexe, emplie de passion et de failles. Pierre Molinier est un provocateur qui met autant de soin à créer lui-même sa légende qu'à peaufiner ses tableaux et assembler ses photomontages.

Bruno Geslin va associer au récit de cette figure si particulière – qui déclare avant de passer à l'acte en 1976, « Je me donne volontairement la mort et ça me fait bien rigoler » – son univers pictural artistique, si bien que cette création théâtrale se veut un portrait total de Pierre Molinier. Autodidacte hors normes, découvert par André Breton, il a été peintre avant de s'exprimer par la photographie et en particulier au travers de l'esthétique du photomontage :

Illustration 138 : Photomontage de Pierre Molinier.
© La Grande Mêlée, 1968.

> J'ai fait des photomontages comme j'ai fait des tableaux. La seule différence, c'est que les éléments, je les ai pris sur moi : c'est une sorte d'égocentrisme, de narcissisme. Je place ma peinture au même niveau que mes photomontages.[517]

Son procédé consiste à prendre des photographies de lui-même apprêté, épilé, maquillé, souvent masqué d'un loup et vêtu de quelques accessoires noirs (guêpière ou corset, gants, bas et escarpins à

517 Stéphanie Caron, « Molinier. Entretien avec Pierre Chauveau (1972) », site *Mélusine surréalisme*, http://melusine-surrealisme.fr/site/Molinier.htm, 2003.

talons aiguilles, parfois voilette ou résille ou chapeau haut-de-forme), ainsi que des photographies d'amis et des clichés de mannequins, puis à découper les silhouettes, ou des éléments de corps, et à les recomposer dans une photographie finale du collage, image idéale de lui-même.

Illustration 139 : Photomontage de Pierre Molinier. © Pierre Molinier.

Artiste très autocentré, il se multiplie à l'envi dans une quête d'une beauté inaccessible parce que transgenre, plus fantasmée que réelle, et fugitive ; il laisse aussi percevoir la solitude d'un artiste retranché derrière l'ironie et la légèreté, l'inquiétude d'un homme face au caractère éphémère de la beauté, et ses idées morbides. Ses créations sont l'expression de ses obsessions pour les corps et de son fétichisme pour les jambes ; en outre, il interroge avec la plus grande liberté les frontières entre l'identité masculine et l'identité féminine.

Il capte l'érotisme trouble d'un brouillage transgressif entre les deux genres, se photographiant plus tout à fait homme, pas tout à fait femme, androgyne, et questionnant ainsi l'identité transgenre. Grâce à l'art, il accède à la créature fantasmée, souvent monstre à jambes multiples, photographiées, découpées et réorganisées, des photomontages qu'il intitulera « ses inventions érotiques ». Cependant, son œuvre va au-delà de la fascination pour les corps et de l'exhibition du sien en particulier ; sorte d'anarchiste libertaire, affirmant que notre mission sur terre est de transformer le monde en un immense bordel.

Illustration 140 : Photomontage de Pierre Molinier. © Pierre Molinier.

Homme libre, il pratique un art impossible à enfermer dans une identité, qu'elle soit sexuelle, politique ou artistique, comme a pu le dire avec une grande justesse son ami Pierre Bourgeade :

> Je me trouvais, pour la première fois de ma vie devant un homme qui de toute évidence, selon le mot fameux, avait tué en lui la marionnette, qui s'était affranchi non seulement des convenances, des mœurs, de la morale, mais aussi et surtout des contraintes internes que notre être oppose au désir. Je mesurais combien la chose la plus simple au monde qui soit, exprimer son désir et le vivre lorsque cela ne dépend que de soi, est aussi la chose la plus impossible, et devant quel martien nous nous trouvons si, sous nos yeux, parle et se meut un être libre.[518]

Molinier utilise le médium photographique pour donner corps à cette image qu'il a de lui-même afin de l'imposer au monde comme une évidence. Pour Éléonore Antzenberger son geste photographique

> […] acquiert toute la puissance subversive. Pionnier dans l'art de représenter sa sexualité, Molinier est de ces combattants que les humiliations endurcissent : « L'opinion publique est une pute qui doit être violée ». Son œuvre est le fruit d'une confrontation au monde, engendrée même par l'épreuve du monde. Molinier demeure l' « irréductiblement double » dans l'histoire de la photographie.[519]

518 Pierre Bourgeade, *Le mystère Molinier,* (*Pierre Molinier et ses ami(e)s*), Paris, coédition Voix Richard Meier / galerie À l'Enseigne des Oudin, 1997, p. 10.

519 Eléonore Antzenberger, « Pierre Molinier, "Le corps réinventé" », *Encyclo. Revue de l'école doctorale*, site Université Jean Monnet St Etienne, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00944209/document, 2014.

L'artiste est exhibitionniste, à la fois dans sa représentation de soi dans ses photos-montages et dans ses déclarations. Les artistes Bruno Geslin et Pierre Maillet s'emparent de l'œuvre et de la vie de Pierre Molinier dans un geste théâtral qui se veut fidèle en reproduisant scénographiquement l'androgynie revendiquée et s'attachent à mettre en exergue sa révolte dans un monologue reconstruit à partir des documents sonores archivés.

L'incarnation troublante de Pierre Molinier par Pierre Maillet

Pierre Maillet l'interprète et le fait vivre au cours d'un monologue qui s'écoule dans la durée du spectacle ; il s'amuse à faire entendre avec délectation le discours choc d'un homme cru, impressionnant car totalement libre et impertinent, avec ses pulsions incessantes, ses désirs fous et son imagination sans complexes.

On adhère à l'ambiance de la pièce, et le taux de sympathie est élevé grâce à l'humour et à la délicatesse de l'acteur dont l'habileté scénique fait que l'on ne sait plus si les délires du fétichisme sont vraiment réalisés, et cette incertitude laisse au spectateur tout un territoire imaginaire et la liberté de s'amuser ou d'être choqué. Ce spectacle n'est en rien comique pourtant, puisque construit sur les obsessions sexuelles de Molinier faisant la part belle à la transgression et à l'envie de choquer le bourgeois ; mais, paradoxalement, il est d'une étrange gaieté, grâce à une mise en scène sobre et dynamique, jamais racoleuse ni vulgaire. Il est à la fois spectacle cru, voire salace, mais cependant drôle et émouvant dans l'évocation continuelle de l'idée de mort et l'usage récurrent d'expressions fortes comme « se faire sauter le caisson ». Pour Bruno Geslin, « [L]a parole de Molinier libère : tout a l'air si évident et si simple à partir du moment où on est prêt à se dégager des jugements et des *a priori* ».[520] La réception de ce spectacle tient dans une ambiguïté recherchée ; parfois, à son corps défendant, le spectateur est troublé par ce qui se déploie sur scène : un monde de fiction, recomposant les figures forgées par un artiste qui pensait que l'on pouvait toujours inventer sa vie, voire conjurer la mort par de constantes renaissances. Il cultive ainsi l'irrévérence sans provocation ni revendication autre que celle d'une absolue liberté ; car se délivrer ainsi de tous les carcans de la société lui offre la faculté de décrire les émotions qui le traversent en toute simplicité.

520 Aurélie Charon, art. cit.

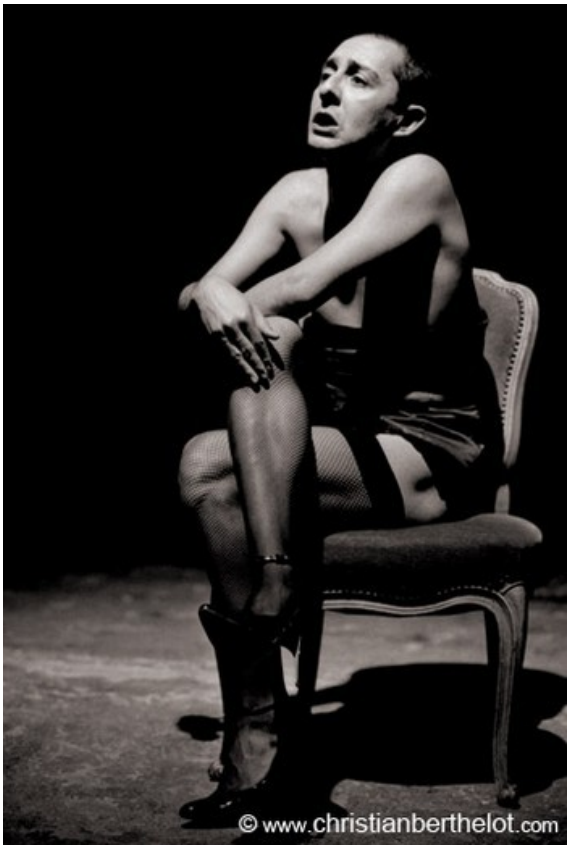


Illustration 141 : La sobriété picturale est au service du récit. © Christian Berthelot.

Il évoque son voyeurisme, sa nécrophilie tout en niant le mot « vice » et en repoussant les limites du dicible. Le rapprochement entre Molinier et Maillet est encore plus saisissant lorsqu'à la fin retentit la voix du Bordelais, sur laquelle le comédien vient poser la sienne, quasi identique, comme si les deux versants se rejoignaient pour ne faire plus qu'un, et cela de manière évidente.

Conjointement au travail sur les documents audio et papier, Bruno Geslin a alimenté la matière du spectacle par de longues séances de prises de vue pour faire émerger l'univers hallucinatoire de Pierre Molinier. Cela s'est fait au son de sa voix et de ses rires diffusés par un petit poste de radio :

> Nous avions souvent l'impression qu'à force de jouer aux apprentis sorciers, Pierre Molinier allait surgir de derrière un des paravents recouverts de toile de Jouy, comme un diablotin chaussé de hauts talons avec son célèbre sabre dans la main, pour nous découper en rondelles ou corriger l'angle d'une jambe, l'inclinaison d'une tête ou encore nous raconter l'une des nombreuses anecdotes concernant ses chats. Les images réalisées durant cette période ont participé très largement à l'écriture dramaturgique de l'ensemble du spectacle.[521]

521 Dossier de présentation *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...*, site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/saison-12-13/les-spectacles/mes-jambes-si-vous-saviez-quelle-fumee, 2013.

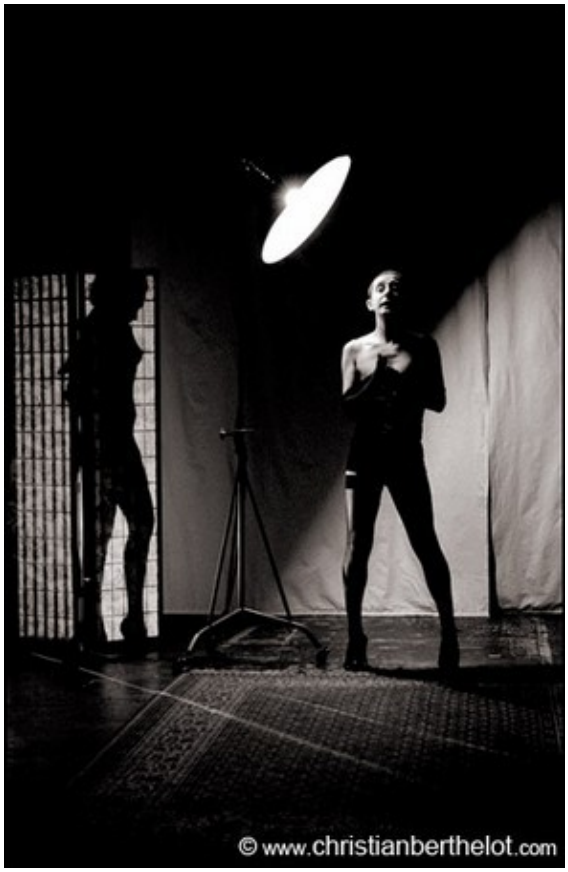


Illustration 142 : Le décor évoque le studio d'un photographe et rappelle ainsi l'activité professionnelle de Pierre Molinier et de Bruno Geslin. © Christian Berthelot.

De ces essais photographiques qui ont accompagné l'écriture du spectacle, va naître une scénographie qui met en exergue le corps et le magnifie.

Le corps théâtralisé, érigé en œuvre d'art

> L'image dans mon travail, au même titre que le texte, fait partie de la construction du spectacle. Elle est, à part égale, déclencheur de mon imaginaire, de mon écriture. Depuis le début je ne voulais pas utiliser les photographies de Molinier, mais donner envie à chacun de les découvrir ou de les redécouvrir comme il le désire, dans une rencontre intime avec Molinier. L'esprit, l'univers, traversent le spectacle j'espère, mais pour le voir « en vrai », il est conseillé de prendre rendez vous avec les rares galeries ou les musées qui l'exposent.[522]

Entre *biopic* et évocation, Bruno Geslin a mis en images, plutôt que mis en scène, l'œuvre photographique et la vie de l'artiste Pierre Molinier ; il plonge ainsi le spectateur dans un rapport

522 Julie Cadilhac, art. cit.

hallucinatoire avec des corps, mêlant images et présences sur le plateau pour donner à voir la globalité du Maître, son univers mental et sensible.

Illustration 143 : Les corps des trois acteurs sont magnifiés dans des postures érotiques, sans pour autant convoquer trop crûment la sexualité, grâce à un jeu d'ombre et de lumière.
© Christian Berthelot.

Au début du spectacle, une voix au timbre nasillard, car résultant de l'accélération d'un 33 tours passé en 45 tours, distille quelques suggestions hypnotiques : « Vous vous détendez de plus en plus, vos paupières sont lourdes, et à la fin, quand les lumières se rallumeront, vous vous sentirez frais et détendus, comme après une bonne nuit de sommeil ». Plus qu'un décor, c'est une atmosphère qui est installée : des paravents, une table de travail, un tabouret, un long miroir. Il fait sombre : on perçoit les rideaux de feutre ou de velours et les lourds pendrillons, l'odeur d'un boudoir ou l'idée que l'on s'en fait, avec une intimité qui relève paradoxalement de l'esprit baroque. Les paravents japonisants créent trois espaces distincts, avec au centre un drapé sur lequel seront projetées des vidéos de jambes, de fumée, des photos ou des vidéos érotiques – mais bien plus pudiques que la pornographie de nombreuses salles de spectacles contemporaines – devant lesquels danseront des silhouettes masquées sous la lumière verte ou rouge.

Bruno Geslin crée une ambiance avec peu de technicité : un projecteur, un fond sonore et l'exaltation d'un corps ou d'un rire ; à ceci s'ajoute le plaisir des interprètes à se plonger à la fois dans le comique et dans l'érotisme.

Pierre Maillet partage la scène avec le danseur Nicolas Fayol (qui rappelle Luciano Castelli**,** artiste et amant supposé de Molinier) et Élise Vigier du Théâtre des Lucioles (qui incarne Emmanuelle Arsan). Érigés au rang d'œuvre d'art, les trois corps sont travestis, dénudés, érotisés dans de menues lingeries féminines type guêpières, corsets, longs gants, bas résilles noirs, jarretelles et talons aiguilles – d'une façon assez conventionnelle au demeurant – et occupent le plateau dans une présence chorégraphiée. La pénombre, qui met en valeur les contrastes noir et blanc, crée une atmosphère propre au cabaret, aux lieux de rencontres cachés, ou à l'atelier de l'artiste. Afin de mettre à distance des évocations trop crues de la sexualité, Bruno Geslin utilise les ombres chinoises et projette simultanément des photomontages.

La vidéo et le photomontage comme procédés scénographiques

Resserrée autour de la performance de Pierre Maillet, la scénographie joue sans lourdeur sur l'androgynie des corps magnifiques, par l'utilisation de l'ellipse et des techniques cinématographiques comme le fondu enchaîné. Vidéaste et photographe, Bruno Geslin s'est concentré sur la qualité esthétique du spectacle, conçu davantage comme une succession de tableaux jouant sur la distance avec le spectateur, jamais trop près de lui pour éviter de l'agresser, et plutôt dans le désir de suggérer, dans une obscurité qui nimbe les silhouettes des trois personnages ; le flou du plateau atténue ce que le texte décharge trop frontalement.

La théâtralité qui est donnée à voir concilie le respect de ce qu'étaient la personnalité et l'œuvre de Pierre Molinier – et en cela, elle se rapproche du témoignage – avec l'angle de vue d'un photographe, Bruno Geslin, dont le style est tout à fait personnel. L'œuvre est ainsi construite en abyme, l'esthétique de l'un reproduite et magnifiée par l'autre, comme c'est le cas aussi pour l'interprétation de Pierre Maillet, qui se veut fidèle sans pour autant être une pâle copie du modèle. En cela, cette création échappe à la catégorie du théâtre documentaire parce que le comédien forme avec la photographie un tableau vivant ; l'écran et la scène se renvoient l'un l'autre jusqu'à, selon Patrice Pavis, « former un nouvel énoncé et un nouveau type d'énonciation scénique »,[523] qui, dans le cas présent, relève de la « contamination par métamorphose » due à la perfection de la mutation.

523 Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 226.

Elle s'en écarte davantage si on la perçoit comme une mise en scène magnifiée des fantasmes de Pierre Molinier ; celui-ci aurait sans doute été sensible à cet hommage artistique qui a su retranscrire avec justesse sa sensibilité et son goût pour l'exhibition.

Illustration 144 : Les œuvres de Pierre Molinier sont projetées en fond de scène comme décor et comme multiplication de la silhouette de Pierre Maillet. © Bruno Geslin.

« Je pense que le seul art valable, c'est celui qui matérialise les passions de l'individu », disait Pierre Molinier ; Geslin et Maillet ont, eux aussi, la même perception. Au-delà de ce portrait touchant, le spectacle est l'occasion d'interroger le spectateur sur l'art, la mort, le sexe, et de le confronter à son propre rapport aux autres langages du corps, en éprouver les limites, les identifier et en rire.

De ce spectacle naît un effet d'étrangeté amplifié par l'éviction des notions d'histoire et de personnages, tout en gardant paradoxalement la langue dans sa normalité rythmique. De cette manière aussi, Martin Crimp interroge les limites en déformant le réel. C'est en bousculant les codes de l'écriture théâtrale qu'il incite le public à réfléchir sur lui-même et son environnement social. En 2014, Élise Vigier et Marcial Di Fonzo Bo sont les premiers à créer en France la pièce de Martin Crimp *Dans la République du Bonheur*, traduite en français par Philippe Djian,[524] une envie née de « la réflexion sur le présent » et du « regard porté sur le bonheur et la liberté » de Martin Crimp : « *Dans la République du Bonheur* propose une réflexion sur l'avenir proche, sur les visions

524 Martin Crimp, *Dans la République du Bonheur* (*In the Republic of Happiness*, 2012), trad. Philippe Djian, Paris, L'Arche, 2013.

utopiques et catastrophistes du futur ».[525] L'hétérogénéité de la distribution est là, selon les metteurs en scène, pour signifier la richesse de la pièce en matière de personnages, mais aussi pour répondre à la complexité du schéma narratif comportant trois parties tout à fait distinctes et autonomes, du moins au premier regard.

La surenchère d'une complexité textuelle par une mise en scène désopilante

Pourrait-on parler de trois actes à la manière du théâtre classique ? Le premier est plutôt conventionnel dans sa thématique comme dans sa forme : un repas de Noël en famille[526] troublé par la visite d'un oncle et de sa compagne. Le deuxième est dédié à la déclinaison des « cinq libertés essentielles à l'individu ». Le troisième laisse le spectateur face à un espace-temps à investir. Progressivement, Martin Crimp se libère d'une dramaturgie conventionnelle – rassurante dans sa réception puisque les questions posées de prime abord trouvent des réponses au fil de la pièce – pour, au contraire, tenter d'exprimer l'opacité du monde moderne. Il choisit donc de partir d'une situation simple et de digresser au fil de nouvelles interrogations qui surgissent :

> C'est une satire à la fois drôle et sérieuse de l'individualisme contemporain. Nous vivons dans une société avec une longue espérance de vie, des structures sociales pour nous protéger de la pauvreté, de l'inquiétude, de la dépression. Ce sont des problèmes. Je ne comprends pas pourquoi c'est arrivé […].[527]

Un des intérêts de cette pièce, c'est qu'elle n'élucide rien. L'auteur donne en vrac ses ressentis davantage que des points de vue et, comme il l'admet, seules les chansons rendent ce contenu digeste :

> Il y a des chansons, car le matériel est un peu difficile et que cette partie centrale, la deuxième, est bizarre pour un texte théâtral car il n'y a pas de conflit, c'est difficile à monter. Les chansons sont comme une respiration dans un texte très intense.[528]

Sur la scène, Étienne Bonhomme, Baptiste Germser et Antoine Kogut interprètent les compositions d'Étienne Bonhomme. Cette présence acoustique se justifie parce que Martin Crimp, d'abord musicien puis auteur dramatique, associe la musique à l'art théâtral ; de ce fait, il mentionne des consignes musicales dans les didascalies de ses œuvres. Les personnages interprètent tout au long de la pièce des chansons, qui ont comme point commun de s'inscrire en faux contre le texte et la situation scénique ; elles ne sont pas l'illustration d'un état d'âme ou un appui pour le sens, mais contribuent à désorienter le spectateur et à faire en sorte que la joie investisse l'espace scénique,

525 Manuel Piolat Soleymat, « Entretien/Marcial di Fonzo Bo », site journal *La Terrasse*, http://www.journal laterrasse.fr/focus/entretien-marcial-di-fonzo-bo/, 28/05/2014.
526 Cette thématique est récurrente chez les collectifs du corpus.
527 Nadja Pobel, « Entretien avec Martin Crimp », site *Le Petit Bulletin*, http://www.petit-bulletin.fr/lyon/theatre-danse-article-48723-Martin+Crimp+a+voix+haute.html, 10/06/2014.
528 *Ibid.*

même si ce qui est raconté est d'une extrême violence. Crimp insiste ainsi sur l'aspect artificiel de cette émotion en utilisant la musique et la chanson, comme on a l'habitude de le faire pour le comique quand il intervient dans des moments éprouvants. C'est un moyen de provoquer chez le spectateur une réaction ambiguë, entre adhésion et rejet. Pour Aloysia Rousseau : « Il s'agit là d'une stratégie tout à fait assumée de la part de Martin Crimp qui ne cherche ni à divertir son public ni à l'opposé, comme le fait le in-yer-face theatre, à le choquer […] ».[529] Ce théâtre, à la différence du courant In-Yer-Face, n'est pas là pour brutaliser le spectateur ; s'il apporte sa contribution à la prise de conscience du chaos du monde, c'est avec l'objectif aussi de divertir. En effet, la présence des musiciens sur scène, de chansons interprétées par les acteurs (dont le texte est essentiel) et le choix scénographique font que ce spectacle s'apparente à une comédie musicale qui surjoue le bonheur dans une mascarade loufoque, incongrue et décalée.

Illustration 145 : Musique et chant sont avantageusement présents dans les scénographies du Théâtre des Lucioles. © Christophe Raynaud de Lage.

Crimp justifie d'ailleurs ce choix en affirmant la nécessité du comique dans le théâtre, comme le rapporte Aloysia Rousseau :

> I think that it's really important to have humour in the theatre wathever the subject because it's a way of enabling the audience to enter into the world to play, it's a way of making people feel at ease, with what's happening and then they begin to feel uncomfortable.[530]

529 Aloysia Rousseau, « L'horreur acoustique, musiques " anempathiques " dans le théâtre de MartinCrimp », site *Sillages critiques*, https://sillagescritiques.revues.org/2955, 2013.

530 *Ibid*. Citation de Crimp, 18ème paragraphe, 01/2008. Traduction : « Je pense qu'il est vraiment important d'avoir de l'humour au théâtre quel que soit le sujet parce que c'est une façon permettant au public d'entrer dans le monde du jeu ; c'est une façon de faire sentir facilement aux gens ce qui arrive et ce qui commence à devenir inconfortable ».

Comme le rire, la musique est un moyen de piéger le spectateur. Il croit assister à une comédie légère, et, selon Aloysia Rousseau : « L'utilisation de la musique anempathique s'inscrit ainsi dans une entreprise plus générale de déstabilisation, le dramaturge cherchant avant tout à susciter la douleur exquise du spectateur ».[531] Un titre d'une cinglante ironie et un texte qui se joue des conventions théâtrales sont au service d'une pensée politique : qu'est-ce que le bonheur ? Comment définir la question du bonheur en République, c'est-à-dire ensemble ? Quelle est la qualité du langage ? Permet-il encore une réelle communication entre les individus ou est-il inefficace parce que envahi par les clichés ? Est-ce que l'uniformisation ne nous mène pas vers une « dictature du bonheur » ?

La pièce explore le fonctionnement d'un groupe à différentes échelles, en partant de la plus petite – la famille – et en agrandissant peu à peu le cercle ; cette dramaturgie évolutive questionne aussi bien nos attendus de spectateur à l'égard de la mise en scène des névroses familiales que notre liberté de nous évader du carcan social. Elle interroge l'individu pris au piège de la collectivité qui a besoin de celle-ci pour exister dans ce monde, tout en aspirant à l'indépendance. Une dialectique simple au demeurant, sur laquelle s'appuie le spectacle, si ce n'est que le mécanisme se dérègle rapidement de façon imprévisible.

Le burlesque comme support au cynisme

Pour Marcial Di Fonzo Bo, « Martin Crimp parle d'un monde assez terrible, mais la force du texte est d'être joyeux et drôle ».[532] La satire mordante du rite familial autour du sapin de Noël est reçue par le public dans le plaisir immédiat ; cependant d'emblée, à son insu, se glissent des étrangetés comme le jeu mécanique de Pierre Maillet qui interprète un père de famille un peu sourd, la voix tragique de Claude Degliame, et l'espace trop convenu d'un décor vintage *seventies* avec une salle à manger bourgeoise, style Regency.

Ce sont des partis pris qui font que les acteurs n'adhèrent que partiellement au jeu, n'habitent pas totalement les personnages, et que le décor est trop lisse pour que l'on s'y intéresse. Si bien que l'arrivée impromptue de l'oncle Bobby/Marcial Di Fonzo Bo et le discours détestable qu'il déverse sur le groupe fusionnent habilement avec l'atmosphère délétère qui régnait déjà, mais

531 *Ibid.*
532 Mathieu Girard, « Entretien avec Marcial di Fonzo Bo », site *actu.fr*, https://actu.fr/normandie/seine-maritime_76/interview-comedie-de-caen-la-grande-premiere-de-marcial-di-fonzo bo_587395.html, 2015.

en l'amplifiant, et comme un prélude au coup de tonnerre incarné par Madeleine, sa compagne ingérable, qui finit par faire exploser la famille et le spectacle.

Illustration 146 : Le décor de la première partie relève d'une esthétique très conventionnelle qui parodie le théâtre de patronage. © Christophe Raynaud de Lage.

A partir de là, tout semble se dérégler ; les personnages disparaissent au profit de la parole dont les acteurs sont des vecteurs. Ils forment un chœur qui se réifie, semblant se composer d'une même marionnette dupliquée – dont les échanges vocaux sont assurés par des voix off – et se singeant les uns les autres. Cette partie renvoie à la face des spectateurs l'idée que leur obsession du développement personnel, individualiste et conformiste, fait qu'ils ne sont plus que les clones les uns des autres. L'intérieur bourgeois cède la place à un plateau nu, avec un miroir en fond de scène pour réfléchir le public et lui signifier que c'est de lui qu'il s'agit, où les personnages initiaux se désagrègent pour se réinventer et tenter d'écrire la constitution de la République du Bonheur. Cette expérience prend la forme d'une cacophonie orchestrée et chorégraphiée, construite en cinq tableaux qui rappellent les thématiques de la presse féminine et les ouvrages recommandant de devenir soi-même. L'utilisation de la poursuite sur chaque individu, le personnage ayant disparu, et la poésie qu'elle induit, comme la symbolique des reflets renvoyés par les miroirs, sont des idées scénographiques qui amplifient la portée du texte ; elles insistent volontairement sur son morcellement et sur l'éclatement du sens provoqué par une sorte de déraillement. Les procédés narratifs éclatent et la pensée tourbillonne dans des échanges portés par l'un ou l'autre des acteurs, comme si on ne les différenciait plus ; il n'y a plus d'histoire ; les chansons de la comédie musicale

suivent les discours extravagants et les témoignages loufoques. De ces groupes, ou plutôt de ces agrégats formés au hasard, un individu essaie de s'échapper pour marquer ainsi qu'il est unique, sans y parvenir.

Illustration 147 : L'explosion familiale est signifiée par la disparition du décor bourgeois ; l'espace ainsi dénudé sublime l'expression corporelle et vocale des acteurs et la présence sur scène des musiciens.
© Christophe Raynaud de Lage.

Dans le deuxième tableau, « la liberté d'écrire le scénario de ma propre vie », Pierre Maillet interprète *Space oddity* de David Bowie, de manière parodique.[533] L'acteur des Lucioles, dont on a pu voir le goût pour le travestissement, est certainement sensible au brio avec lequel David Bowie a su créer des personnages tout au long de sa carrière, en particulier celui de Ziggy Stardust, créature androgyne ; or, il propose ici une image d'antihéros en arborant un maillot de bain aux couleurs de Superman, mais ridiculement petit et peu avantageux pour sa silhouette. Serait-ce par humilité qu'il ne tente pas d'approcher l'image solaire de la rock-star ? Par ailleurs, les paroles de *Space oddity* ont un double sens ; « Major Tom » est à la fois le personnage fictif créé par David Bowie, un astronaute dont la capsule flotte dans les airs sans espoir de retour, mais aussi le surnom donné à la cocaïne ; il s'agit alors d'un autre voyage, celui provoqué par la drogue, et de l'évocation de ses effets, la perte de contrôle du corps et des sens. Comme on a pu le voir dans les deux volets de *Little Joe* et dans *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée…*, le second degré et le transformisme sont des attitudes *camp*, et cette irrévérence drolatique cache en fait une profonde admiration de l'acteur pour le chanteur.

533 Les Chiens de Navarre se livreront aussi au même exercice en parodiant Ike et Tina Turner dans *Les Armoires Normandes* en 2015.

Illustration 148 : Ne pouvant rivaliser avec le personnage de « Major Tom » créé par David Bowie, Pierre Maillet interprète *Space Oddity* dans un appareil ridicule. © Christophe Raynaud de Lage.

Illustration 149 : David Bowie sur scène pour son interprétation de *Space Oddity*. © concertologist.com.

Ensuite, le public subit la désopilante scansion de « ça n'a rien de politique », qui prouve que c'est exactement le contraire ; elle lie l'ensemble des revendications, mais n'empêche pas au sens du propos d'échapper parfois, à la scène comme à la salle, tant l'ironie ronge tout. Dans ce maelstrom d'idées lancées en apparence au hasard, le spectateur ébaubi se retrouve confronté à une expérience singulière, sensorielle et déroutante, qui questionne de manière surréaliste la société de notre temps. La dernière partie de la pièce ne dissipe pas le trouble, même si l'on retrouve Bob et Madeleine loin de la famille mortifère ; leur appartement vide suggère que ce bonheur conjugal est factice, et les propos échangés induisent une relation déséquilibrée dans un rapport de dominant à dominé, la femme régnant sans partage sur l'homme.

Ici, les sentiments sont flous et équivoques, l'ambiance est énigmatique et déstabilisante. S'il y a une thèse dans ce chaos organisé, c'est à chaque spectateur de la chercher, et Marcial di Fonzo Bo reconnaît que cette dernière partie est

> [p]lus abstraite, plus courte. C'est quasiment de la science-fiction. Bob et Madeleine, qui ont quitté la famille lors du premier acte, finissent par arriver dans ce qui pourrait être la République de demain. Le décor est un mur de lumière aveuglant, nous sommes dans un futur proche assez terrifiant, dépourvu d'images et de chair. C'est peut-être ce qui va nous arriver si on continue à vivre comme on le fait.[534]

534 Mathieu Girard, « Entretien avec Marcial di Fonzo Bo », art. cit.

Illustration 150 : Le couple, bien qu'isolé par le halo de lumière, ne parvient pas à incarner une image du bonheur.
© Christophe Raynaud de Lage.

Dans le mélange des formes et la richesse de leurs propositions, les deux metteurs en scène assument la modernité et l'éclectisme de leur travail, pour rendre audibles, autant que faire ce peut, les questions que pose Martin Crimp sur la société d'aujourd'hui sans jamais apporter de réponse. Le dynamitage de l'illusion théâtrale se décline en trois actes aussi hétéroclites qu'hétérogènes, visant successivement à signifier la destruction de la famille,[535] à dénoncer la vacuité de l'existentialisme pervers véhiculé par les cinq libertés essentielles de l'individu (« La liberté d'écrire le scénario de ma propre vie », « La liberté d'écarter les jambes », « La liberté de faire l'expérience d'un horrible trauma », « La liberté de tourner la page et de passer à autre chose », « La liberté d'avoir l'air bien + vivre pour toujours ») et à esquisser un scénario du bonheur. Cette pièce participe à la construction d'une mythologie théâtrale dont les chapitres se répondent les uns aux autres ; Élise Vigier et Marcial di Fonzo Bo poursuivent leur travail sur le langage, en mettant à profit les accents (celui de Marcial di Fonzo Bo), les intonations (de Pierre Maillet) et les particularités vocales (de Claude Degliame) pour souligner l'étrangeté et l'humour des situations. Ces qualités artistiques sont au service d'un questionnement existentiel comme le souligne Marcial di Fonzo Bo :

> On touche un questionnement profond et sombre pour définir ce qu'est le bonheur à un moment de l'Histoire où il n'y a plus vraiment de place pour l'utopie. On pose la question de savoir si le bonheur c'est ce à quoi l'on croit librement ou si c'est ce à quoi les médias veulent nous faire croire, avoir les dents blanches, etc. Mais sur la forme, c'est un théâtre souvent comique, énergique, très musical, intégrant des chansons accompagnées par des musiciens sur le plateau. C'est aussi ce qui nous a intéressés avec Elise Vigier car nous avions le projet de monter une comédie musicale. [536]

535 d'ores et déjà/Le Singe nourrit les mêmes intentions dans *Le Père tralalère*.

536 Ouest-France, « Entretien avec Marcial di Fonzo Bo : Bienvenue *Dans la République du Bonheur* », site journal *Ouest-France*, http://www.ouest-france.fr/normandie/bienvenue-dans-la republique-du-bonheur-3751876, 07/10/2015.

La pièce se termine sur un espace temps non défini qui explore la question du langage et l'origine de la parole (qui est-ce qui parle lorsque je parle ?), le système néolibéral, les injonctions perpétuelles au bonheur et le prêt-à-penser. Ce questionnement s'exprime sur le plateau dans une sorte d'instabilité, d'abord dans le mouvement et l'énergie des comédiens soutenus par la musique et la chorégraphie qui permettent de ne pas affronter brutalement le texte, puis dans l'allocution aléatoire des répliques, qui donne au spectateur l'impression d'être submergé par un flot de mots impossible à endiguer. Dans ce spectacle, c'est d'abord l'écriture de Crimp qui impose l'hybridation artistique parce qu'il y insère le chant et qu'il déconstruit la dramaturgie traditionnelle par la fragmentation du récit et la dislocation des personnages.

Conclusion

Le Théâtre des Lucioles offre, si l'on considère la globalité de ses créations, une esthétique éminemment nouvelle parce que polyphonique et ouverte à tous les possibles. Il la doit à la flexibilité de ses membres, capables d'être metteurs en scène ou acteurs, et à l'accueil qu'il fait à d'autres partenaires artistiques comme Bruno Geslin. Il pratique un art hybride qui revendique une approche cinématographique du théâtre, le collectif s'immergeant dans la fiction filmique pour la réexplorer dans son historicité. Il donne aussi une place importante à l'image dans sa scénographie et à la musique composée et interprétée sur scène par un groupe musical (Étienne Bonhomme, Baptiste Germser et Antoine Kogut).

L'objet théâtral – le diptyque *Little Joe*, *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...*, *Dans la République du Bonheur* – est passionné dans ses engagements ; il exprime une diversité de points de vue au sein du collectif mais se veut ostensiblement jubilatoire malgré les thèmes proposés. Cela n'étouffe en rien la lucidité du collectif sur le sort réservé aux minorités, sur notre époque et sur nous-mêmes, et le geste théâtral qui en résulte est sans concession ; mais au discours politique, il préfère la mise en scène d'auteurs et d'artistes subversifs qui remettent en question la société contemporaine.

Ce regard politique est partagé par Les Chiens de Navarre. Pour le porter, ce dernier, au contraire du Théâtre des Lucioles, s'appuie sur l'homogénéité du groupe et la stabilité des statuts de ses membres, la mise en scène étant toujours assurée par Jean-Christophe Meurisse. Ces constantes, plutôt qu'un handicap, sont à l'origine d'un style dont il s'agit de définir les caractéristiques esthétiques. Pour ce faire, les *opus* sont globalisés en un unique objet d'étude.

3 *Les Chiens de Navarre*

Illustration 151 : Les Chiens de Navarre. © Romain Rigal pour *Le Monde*.

La question du texte

A la manière de la *commedia dell'arte*, Les Chiens de Navarre choisissent de ne rien fixer par écrit et conservent, pour leurs spectacles, l'organisation aléatoire des idées et des formes scéniques qui s'est imposée dans le travail de création. Si le récit qui sous-tend l'action n'a plus cours, les échanges dialogués sont bien présents et d'une justesse lexicale et syntaxique remarquable ; à ceci s'ajoute l'exigence d'une adaptation du niveau de langue à la situation explorée sur le plateau. Ils doivent cette habileté langagière à la qualité de leur culture et de leur formation,[537] alliée au sens de la répartie, lui-même cultivé par la pratique intensive de l'improvisation et l'usage de certains modes opératoires comme la déconnexion entre discours et geste théâtral. Processus de distanciation, il permet à certains moments scéniques triviaux (le lever matinal de Maxence Tual dans *Les Armoires normandes*) de ne pas indisposer le spectateur. Mais il

537 Pour exemple, on peut rappeler que Jean-Luc Vincent est agrégé de Lettres Classiques et que Maxence Tual et Céline Fuhrer ont une formation universitaire en philosophie.

exige, pour fonctionner, une synchronisation parfaite entre l'acteur qui parle (dans la salle au milieu du public) et celui qui joue (sur la scène). Il prouve aussi que l'esthétique navarrienne n'a guère besoin d'un assemblage cohérent : la fable gouvernant l'activité des personnages se fonde sur le sensible et l'émotionnel, et, de ce fait, elle adhère à la définition du théâtre contemporain donnée par Christian Biet et Christophe Triau :

> Le théâtre est d'abord un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant des spectateurs qui regardent un travail corporel, un exercice vocal et gestuel adressés, le plus souvent, dans un lieu particulier et dans un décor particulier. En cela, il n'est pas lié à un texte préalablement écrit, et ne donne pas nécessairement lieu à la publication d'un écrit.[538]

Pour Joseph Danan, le plateau des Chiens de Navarre « est le "laboratoire" d'où sortira le spectacle. Pas de texte écrit à l'arrivée ».[539] Toutefois, il constate à propos de la pièce *Une raclette*,[540] que « la dramaturgie d'un spectacle ne dépend pas de celle, préalable, d'une œuvre dramatique, [c'est] un spectacle sans pièce, donc, aussi structuré néanmoins que s'il y en avait une ».[541] La dramaturgie naît du plateau et s'impose dans la représentation sous la forme d'un préambule déconcertant, tant il est éloigné des conventions théâtrales :

> Les acteurs échangent des considérations oiseuses, comme s'ils n'étaient pas en représentation, autour d'une table, dans un non éclairage et une non-scénographie – parlant très bas, articulant à peine, semblant ne pas jouer. Puis [...] prenant conscience du public, l'intégrant […] et se mettant, pour finir, à l'invectiver. […] Puis s'invectivant entre eux jusqu'à provoquer une sortie collective du collectif.[542]

Pour le spectateur, cette sortie de scène intempestive est déroutante ; il est un instant rassuré quand le spectacle reprend « sous le signe d'une normalité codée »,[543] qui n'est pas pour autant une adhésion totale à la dramaturgie classique, car la situation ne va pas cesser d'évoluer, « d'événement en événement, de glissement en glissement, dans une constante instabilité ».[544] Le processus d'écriture fictionnelle se crée dans la tradition de la *commedia dell'arte* et plus spécifiquement à partir du jeu *all'improvizzo,* non pas un jeu improvisé mais à l'impromptu.[545] Jean-Christophe Meurisse, s'auto-définissant comme « metteur en scène - didascaliste »,[546] propose des situations – bribes de dialogues et d'images – qui sont le point de départ d'un temps de travail

538 Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, *op. cit.*, p. 7.
539 Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, *op. cit*., p. 51.
540 *Une raclette*, 2009.
541 Joseph Danan, p. 51.
542 *Ibid.*, p. 52.
543 *Ibid.*
544 *Ibid.*
545 Il semble nécessaire de donner au substantif *impromptu* la définition du dictionnaire académique de 1798 : « Terme pris du latin. Ce qui se fait sur le champ. Il se dit principalement d'une Épigramme, d'un Madrigal, ou d'une autre petite poésie, un concert, une pièce de théâtre qu'on a prémédités, qui a été préparé longtemps à l'avance, et que l'on donne comme faits, comme venus sur-le-champ ».
546 Jean-Christophe Meurisse, dossier de presse *Nous avons les machines*, site Les Subsistances, http://www.les-subs.com/wp-content/uploads/Dossier-presse-best-of-16-1.pdf, 2013, p. 9-12.

constitué d'improvisations, d'observations et de discussions, pendant lequel « se met en place une sorte d'écriture scénique automatique ».[547]

Dans un deuxième temps, parmi toutes les situations explorées, une dizaine est retenue pour élaborer un canevas de quatre à cinq pages. A l'utilisation de la technique de l'improvisation, le collectif ajoute une prise de risque supplémentaire en confiant la gestion du rythme du spectacle au metteur en scène, présent à la régie :

> Depuis la régie, j'envoie des signaux aux comédiens pour qu'ils puissent se lancer sans se soucier de la notion de durée. Même si ça se passe comme avec des solistes qui improvisent dans un groupe de jazz, c'est à moi que revient le rôle d'impulser le tempo.[548]

Cette surenchère ludique culmine dans *Regarde le lustre et articule* – titre en mémoire de la fameuse adresse de Louis Jouvet aux acteurs dans *Le Comédien désincarné* – puisque dans ce spectacle, le collectif n'a plus de canevas à sa disposition : le public assiste à la représentation d'une pièce qui n'existe pas ; et, pour accentuer l'aspect performatif, aux Chiens de Navarre vient s'ajouter un invité, à chaque fois différent, qui participe à cette improvisation totale. Ce spectacle est une moquerie bien sentie de l'exercice d'improvisation, de l'autodérision somme toute, comme le laisse entendre le metteur en scène :

> Les comédiens viendront faire une lecture, avec tout ce que cela comporte d'un protocole un peu lourd, un peu chiant. Ils liront, mais le spectateur comprendra vite qu'ils lisent des pages blanches [...]. Ce sera parfois grandiose, gracieux ou nul.[549]

Illustration 152 : Cinq acteurs face au public pour une absence de jeu d'une pièce qui n'existe pas, un geste théâtral qui rappelle *Onomatopée* de tg STAN. © Philippe Lebruman.

547 Il est fait référence ici à l'écriture automatique utilisée par les surréalistes comme mode de création littéraire, permettant de s'émanciper de l'étroitesse de la pensée régie par la raison, sans préoccupations esthétiques ou morales, dans un état de lâcher-prise.

548 Jean-Christophe Meurisse, dossier de presse *Nous avons les machines*, *op. cit.*

549 Jean-Christophe Meurisse, dossier de presse *Regarde le lustre et articule*, site du Théâtre du Rond Point, http://www.theatredurondpoint.fr/spectacle/regarde-le-lustre-et-articule/, 2014.

L'exercice devient en soi du théâtre, avec des entrées et des sorties dans un tournoiement volontaire qui amène l'hypothétique interprétation du spectateur à se déliter. Décor de répétition avec une table et quatre chaises disposées frontalement, avec autant de micros ; puis deux autres chaises à cour et deux à jardin. Ils sont huit comédiens : quatre sur la *patinoire,* selon le vocabulaire emprunté aux matches d'improvisation,[550] et quatre prêts à prendre le relais à tout moment. Au gré de leurs improvisations malicieuses, s'invente une histoire incohérente dans laquelle, lors d'une représentation, peuvent se côtoyer Bertolt Brecht et le « ça » de Jacques Lacan. Des conversations se nouent entre un chameau et une vulve, les déesses grecques Aphrodite et Vénus, et l'allégorie de la Culture s'entretient avec l'Histoire. Création à vue, au gré des prises de paroles, de l'écoute et de regards complices. Les images naissent à l'évocation de ces jeux de scènes imaginaires et les sarcasmes fusent : « Un spectateur se lève, quoi 20 euros pour cette merde ? La prochaine fois je n'irai pas à La Bastille, j'irai voir un bon Bondy ! ». Au milieu de multiples références théâtrales et cinématographiques, cet imbroglio en dents de scie de quarante-cinq minutes permet d'appréhender la méthode de travail spontanée du groupe, sa complicité qui s'exprime dans une créativité jubilatoire où tout est permis : appuis de jeu mais aussi dérapages au gré des dialogues, et didascalies qui tissent une fiction en déséquilibre constant s'appuyant sur les trouvailles et les accidents. La pièce se fabrique sous les yeux du public, représentative d'une théâtralité transgressive qui met à mal les codes et les conventions du genre. Cette parodie de la création artistique déstabilise le spectateur, contraint de sauter d'une proposition à une autre en essayant de saisir au vol une intention ou un message, et qui se demande s'il s'agit d'une magistrale démonstration du talent de ces acteurs ou plutôt tout bonnement d'une moquerie, une pirouette irrévérencieuse à son égard.

Les Chiens de Navarre affichent la dérision de façon ostentatoire et privilégient la sensation brute et le plaisir immédiat, en choisissant des images au gré de leur fantaisie, parce qu'elles éblouissent, étonnent et font spectacle. Ils scrutent l'individu dans son fonctionnement avec les autres, prenant en compte la fluctuation, le flou, la contradiction, l'ambiguïté et le paradoxe inhérents au vivant.

550 Le match d'improvisation théâtrale a été créé le 21 octobre 1977 au Québec, sous la gouverne du Théâtre Expérimental de Montréal, par Robert Gravel ; il souhaitait expérimenter de nouvelles formes de théâtre et d'approches du public. Afin de casser l'élitisme du théâtre, il a l'idée d'utiliser la forme du sport, en parodiant le populaire hockey sur glace dans le décorum et les règles.

La rupture narrative comme illustration du chaos du monde

L'hégémonie de la *deadline* et la dictature du court terme comme principe d'action caractérisent notre époque et génèrent une vie cauchemardesque palpable dans l'univers navarrien. Ce théâtre se définit comme celui de l'intranquillité.[551] L'usage d'une diffraction stylistique, dramaturgique et idéologique témoigne du chaos du monde et d'un acte de communication incertain toujours remis en question :

> Un long chantier. Celui des acteurs, de l'espace et du vide [...] à travers ces expériences, nous cherchons ainsi une autre façon de raconter des histoires, une forme qui refuse toute tranquillité. Le geste doit rester vivant toujours. Le récit s'invente, se constitue à même le plateau. Le travail n'est jamais figé.[552]

Leurs constats les font adhérer à l'idée de Jean-François Lyotard[553] que les grands récits n'ont plus cours et, qu'au contraire, chacun se retrouve pris dans de multiples nœuds de communication, tissés par de petites histoires. La théâtralité s'en trouve fragmentée, un sujet en chassant un autre dans la brutalité et la désinvolture d'associations d'idées, de gestes, ou par la pratique de la réflexivité. Cette esthétique collagiste[554] s'apparente à celle née dans les années 1910, comme en fait état Jean-Marc Lachaud :

> En liaison étroite avec les fondements sur lesquels repose le projet de la modernité, ces procédés nourrissent des partis pris esthétiques qui s'opposent aux lois imposées par la philosophie de l'art traditionnelle […] les expérimentations collagistes et montagistes produisent des œuvres novatrices, défiant les règles de l'art « ancien » […] transforment la réalité artistique et littéraire, et exigent des redéfinitions radicalement révolutionnaires quant aux idées, aux attentes et aux expériences à propos de l'art ».[555]

Pour ces mêmes raisons, les titres des créations navarriennes sont inopérants dans la quête d'un sens à donner à l'analyse de la dramatique de l'œuvre ; ils sont le fruit d'un assemblage ludique et incongru de mots, une façon de rappeler l'arbitraire qui régit la liberté du collectif. *Regarde le lustre et articule*, *L'autruche peut mourir d'une crise cardiaque en entendant le bruit d'une tondeuse à gazon qui se met en marche*, *Pousse ton coude dans l'axe*, *Nous avons les machines* dynamitent la construction traditionnelle d'un titre qui se doit d'être court, élaboré sur une structure nominale évacuant le principe de la phrase. Ce mode créatif tient de l'aléatoire et, selon Jean-Christophe Meurisse, est redevable au courant surréaliste : « Tout notre travail – les montages entre les tableaux, les histoires – emprunte aux cadavres exquis ».[556] L'analogie entre le mode de

551 Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité,* Paris, Éditeur Bourgois, 1999.
552 Jean-Christophe Meurisse, dossier de presse *Nous avons les machines*, *op. cit.*
553 Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne, rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 11.
554 Jean-Marc Lachaud, « De l'usage du collage en art au XX^e siècle », site *Socio-anthropologie*, https://socio-anthropologie.revues.org/120, 15/01/2003.
555 *Ibid.*
556 Jean-Christophe Meurisse, dossier de presse *Nous avons les machines*, *op. cit.*

création du collectif et le mode d'écriture, dans lequel n'interviennent ni la conscience ni la volonté, a cependant ses limites, car la dramaturgie est naturellement présente dans ses spectacles.

Si cette théâtralité préserve la liberté de jeu et de parole de l'acteur, on constate malgré tout, à l'exception de la pièce précédemment mentionnée, l'existence d'une permanence très forte du canevas initial et d'un enchaînement immuable des saynètes même s'il ne s'impose pas par le sens ; c'est la contrainte scénographique qui gère l'organisation du spectacle, dans la mesure où l'espace de jeu ne cesse d'évoluer, sa transformation se faisant progressivement ou parfois brutalement. On relève une autre constante : l'état du plateau à la scène finale d'un *opus* est celui dans lequel s'ouvre le suivant. Cette caractéristique répond, selon le collectif, à « un besoin de reprendre les choses là où on les avait laissées la dernière fois ».[557] Ce repère matériel, semble-t-il nécessaire pour réamorcer la créativité du collectif, tend à lier entre elles les créations et garantit une esthétique théâtrale homogène, une donnée non négociable pour le collectif. Moins anarchiques structurellement qu'il n'y paraît, elles reprennent parfois le même thème : esquissé dans Q*uand je pense qu'on va vieillir ensemble* avec l'allusion au film de Maurice Pialat *Nous ne vieillirons pas ensemble*, l'amour impose sa composition interne aux *Armoires normandes* puisqu'une saynète est consacrée à chacun des aspects du sentiment amoureux.

Les Danseurs ont apprécié la qualité du parquet, *Nous avons les machines*, *Regarde le lustre et articule* étaient sans doute plus fous et déjantés que ce dernier spectacle ; d'où le constat, non pas d'un changement conceptuel, mais d'une évolution. Quelle est la nature de cet assagissement ? Est-ce le résultat d'une maturité du collectif, arrivé au bout d'un processus de création et qui doit renouveler son inspiration ? Ou bien doit-on se réjouir d'une plus grande normalité ?

Si l'ensemble de l'œuvre navarienne conserve une structure dramatique, elle intègre d'autres formes artistiques grâce à la complétude artistique de ses acteurs qui concilient formations théâtrales, arts plastiques, danse, musique, mime, chant et réalisation filmique.

La polyvalence artistique, élément constitutif de la scénographie

Comme DRAO et Le Théâtre des Lucioles, Les Chiens de Navarre font s'interpénétrer théâtre et autres formes artistiques tels les arts plastiques. Certes, les ponts entre ces deux formes

557 Maxence Tual, au cours d'un échange avec le public à Toulouse, le 08/11/2014.

artistiques ne sont pas récents, mais ils intéressent les chercheurs dans un état d'esprit essayiste,[558] avec la volonté de regarder les choses autrement et d'aller dans le sens de Jean-François Lyotard. Celui-ci affirme la disparition des frontières entre les arts, non seulement ceux propres à la scène et à la performance (théâtre, danse, cirque), mais aussi les arts plastiques, quand les scénographies sont comparables à des installations par la qualité de leur construction iconique. Si l'objet d'art se trouve théâtralisé, parallèlement, les arts du spectacle vivant réifient l'acteur et/ou le personnage, quand l'humanité se déshumanise ou qu'elle est amenée à quitter le plateau du fait de la disparition du récit. Cette expérience est tangible dans *Quand je pense que nous vieillirons ensemble*, lorsque l'on perçoit deux silhouettes dans une fixité picturale. De façon comparable, l'image navarrienne et *L'Angélus* de Jean-François Millet sont construits sur des lignes élémentaires et sur des proportions harmonieuses ; celles-ci placent l'humain au cœur du tableau, mais pour des raisons différentes.

Illustration 153 : © Philippe Lebruman.

Illustration 154 : *L'Angélus*, Jean-François Millet (1857-1859).

Illustration 155 : Katarina Grosse. © F. Salardaine.

Si le couple de paysans est représenté au milieu de son champ dans une esthétique naturaliste, celui de la scène est difficilement identifiable de même que le lieu dans lequel il se tient. La posture de recueillement atteste de la foi du premier et la lumière céleste corrobore cette idée en même temps

558 Deux Journées d'études organisées par Isabelle Barbéris et Françoise Dubor, « Les mondes des possibles de la scène contemporaine : Le théâtre postdramatique et la question du posthumain », Théâtre de la Commune – Centre Dramatique National d'Aubervilliers, le 21/11/2014 ; « Postdramatique, performatif, émancipé... ? Le théâtre et après... ? », TAP de Poitiers, le 12/03/2015.

qu'elle adoucit les contours des deux silhouettes ; il émane ainsi de ce tableau un sentiment de paix. *A contrario*, le second, parce qu'il suscite un questionnement, est plus troublant : on s'interroge sur la source du halo de lumière qui fait se détacher les deux ombres, de même que sur la signification de sa couleur. Cependant, le tableau scénique, parce qu'il ne sollicite pas uniquement le regard, est semblable à une installation : il enveloppe le spectateur dans un espace onirique et l'immerge dans des expériences sensorielles nouvelles. Cette recherche d'une fusion entre l'art et la vie se veut d'abord un imaginaire rendu tangible, et qui induit ensuite une interrogation du monde contemporain. Ainsi peut-on rapprocher, dans la même exigence conceptuelle, la photo de cette scène théâtrale prise par Philippe Lebruman et l'installation de Katharina Grosse présentée à la Biennale de Venise en 2015. Dans le tableau navarrien, la scène est recouverte de terre sur laquelle sont disséminés des chaises et des débris, le tout pouvant évoquer ce qui reste après une catastrophe. En revanche, la présence de ces deux silhouettes poilues dans une attitude d'empathie, à contre-jour, et la lumière rougeâtre qui va en s'éclaircissant à l'horizon tendent à suggérer l'espoir. L'œuvre exposée par Katharina Grosse semble procéder à l'inverse, puisque l'œil est d'abord frappé par la vivacité des couleurs peintes à la bombe sur des tissus drapés et sur un mélange disparate d'objets et de matériaux (monticules de terre et pièces d'aluminium). Ce premier regard qui inspire une certaine allégresse est contredit par l'observation précise de la composition : les amas laissent supposer un désastre environnemental.

De même pouvons-nous remarquer que l'ensemble des arts contemporains exprime la violence souvent de façon analogue ; sa scénarisation, récurrente dans les créations navarriennes, procède du souci de marquer les esprits, qu'elle soit dirigée vers les autres ou bien qu'elle se concrétise dans l'acte suicidaire, comme c'est le cas dans *Les Armoires normandes.*

Illustration 156 : © Philippe Lebruman.

Illustration 157 : Adel Abdessemed. © F. Salardaine.

Elle doit son impact au choix réfléchi de la technicité du plateau : l'éclairage en plongée assombrit la moitié de l'espace scénique élargi par la perspective en diagonale. Dans un tableau en noir et blanc, un homme à terre paraît écrasé par la solitude, sentiment exacerbé par le décor minimaliste : un sol recouvert de sable et, pour tout accessoire, une table et une chaise. La force de l'image vient de sa sobriété, une esthétique partagée par d'autres artistes, tel le plasticien Adel Abdessemed qui, à Venise, symbolise la guerre coloniale simplement par des bouquets de sabres plantés dans le sol.

C'est de façon tout aussi picturale que le collectif exprime sa troisième obsession, celle de la place de l'homme dans la société : elle s'installe sur scène dans le rituel de la réunion. Celle-ci est projetée dans une vision pessimiste du futur puisque le robot se substitue à la représentation de l'humain. Si *Nous avons les machines* entrevoit une robotisation inéluctable de notre descendance, le peintre Tetsuya Ishida[559] l'avait déjà visualisée chez ses compatriotes.

Illustration 158 : © Philippe Lebruman.

Illustration 159 : Tetsuya Ishida. © F. Salardaine

L'œuvre navarienne emprunte aussi à l'art cinématographique, ce choix esthétique ayant selon Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti une double origine contingente : la crise de l'écriture dramatique à la fin du XIX[e] et l'invention du cinéma qui confisque le paradigme de l'illusion et celui de la fable dramatique. Le théâtre est alors tenu d'explorer sa théâtralité par rapport au cinéma ou contre lui, tout en s'appropriant les recherches sur l'image développées par le pré-cinéma puis le cinéma :

> Art de l'image plutôt que du récit, de la contradiction et du conflit plutôt que de la linéarité, le cinéma est à la fois le contre-modèle, ou l'aboutissement technique d'un modèle théâtral désormais dépassé, et l'ouverture vers une autre façon de penser et d'appréhender la représentation.[560]

559 Tetsuya Ishida, *Toyota Ipsum*, 1996.
560 Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti (dir.), « Le corps en mouvement : entre le théâtre et le cinétique », in *Théâtre et cinéma, le croisement des imaginaires*, Rennes, P.U.R., 2013, p. 17.

Cinéphiles, et pour certains d'entre eux cinéastes et/ou vidéastes, les acteurs du collectif introduisent des références filmiques au sein de leurs créations dont ils font une relecture très libre en déployant exagérément les styles, en mélangeant reprises et distances réflexives, simulacre et second degré. Par ailleurs, l'usage des techniques cinématographiques sur scène répond aux nouvelles capacités de perception que le spectateur de théâtre a pu développer au contact quotidien de l'image. C'est une exigence soulevée aussi par Thomas Ostermeier cité par Jitka Pelechova :

> Le récit peut et doit s'accélérer et devenir plus complexe […]. Le film, la télévision et le clip vidéo offrent un modèle qui ne doit pas rester inexploité. Le public est aujourd'hui plus intelligent et plus compétent pour comprendre les histoires […]. La narration filmique, le montage et l'ellipse doivent se radicaliser encore plus pour le théâtre.[561]

La narration, souvent réduite à un fil conducteur, est « cinéfiée » selon Jitka Pelechova[562] parce qu'elle obéit aux règles du montage cinématographique : il ne s'agit pas du découpage d'un récit en scènes mais d'une juxtaposition de plans séquences créés en amont, au gré de l'inventivité des acteurs. Il peut y avoir un fondu au noir entre deux séquences, un des principaux moyens de l'ellipse cinématographique à dominante spatiale ou temporelle, ou bien un *split-screen* quand la scène se trouve divisée en deux lieux correspondant à deux actions simultanées, ou quand le spectacle déborde du plateau pour se retrouver au milieu des spectateurs. L'éclairage dirige le regard du public, ou bien, quand la salle est aussi sous les feux des projecteurs, c'est à lui de faire les champs contre-champs nécessaires. Cette gymnastique visuelle génère frustration ou excitation intellectuelle selon les personnes. Autre technicité utilisée, les fumigènes, dans *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble*, rappellent à leur manière les raccords au flou.

En outre, leur dextérité pousse les Chiens de Navarre dans des tentatives plus audacieuses, comme le fait de transposer l'action et ses protagonistes dans le passé ou dans le futur, à la manière du cinéma mais avec les moyens techniques du théâtre, dans la simplicité d'un changement à vue et l'utilisation d'accessoires suggérant le temps de l'enfance, de la vieillesse ou d'un futur imaginé. Le rapport au temps dans l'activité créatrice est donc une préoccupation du collectif ; il se double d'une quête du sens à trouver pour le présent, qui s'expérimente dans des tentatives de déconstruction temporelle afin d'appréhender les problématiques humaines, philosophiques et sociétales qui se posent à lui « en s'éloignant des règles asservissantes de la Raison instrumentalisée ».[563] Pour ce faire, Les Chiens de Navarre utilisent deux procédés cinématographiques, le *flashback* et le *fashforward*, comme si la transmutation temporelle était génératrice de sens. *Une raclette* s'empare

561 Jitka Pelechova, « La scène "cinéfiée" : des techniques cinématographiques dans le théâtre de Thomas Ostermeier », in Marguerite Chabrol et Thiphaine Karsenti (dir.), *Théâtre et cinéma, le croisement des imaginaires*, *op. cit.*, p. 139.
562 *Ibid.*, p. 140.
563 *Ibid.*

d’un sujet – un dîner entre voisins – et le déplace pour le donner à voir d’une autre manière ; un mouvement de rétrospection, ici symbolisé par l’arrivée impromptue d’un chevalier médiéval en armure, rompt l’illusion réaliste et ouvre le questionnement : l’homme moderne, représenté par un voisin écologiste, est-il l’incarnation nouvelle des valeurs chevaleresques ? Signifie-t-il qu’il n’est plus à la hauteur des enjeux ou qu’il est totalement déphasé ? Est-ce un trait satirique dénonçant un prétendu retour à la nature plutôt néfaste aux fragiles acquis des années soixante-dix ? Pose-t-il la question de notre capacité à relever les défis d’aujourd’hui ?

Illustration 160 : Le chevalier du Moyen-Âge, surgissant au cours d’une raclette, signe l’expression de l’incohérence. © Philippe Lebruman.

Cette interrogation est reprise dans *Nous avons les machines* ; la scène d’ouverture a pour objet une réunion d’associations dans un but caritatif en faveur de l’Afrique. Il saute aux yeux que ce rituel auquel notre société s’accroche est inefficace tant dans son incapacité à produire une relation de qualité au sein d’une collectivité que dans celle de résoudre les problèmes du continent africain. Il vient alors aux acteurs l’idée de l’exporter dans un futur lointain, un temps semble-t-il plus évolué dans lequel les protagonistes ne sont plus des humains mais des cyborgs. L’échec est tout aussi

patent puisque la logique délirante du processus atteint son paroxysme dans la représentation brutale d'une séquence anthropophagique. Le détour par le procédé science-fictionnel est intéressant à plusieurs titres, comme Pierre Bordage le démontre :

> Les raisons d'écrire le futur c'est […] de proposer un étonnant voyage [...] un voyage imaginaire pur sur un espace temps qui n'existe pas […]. Le lecteur se trouve tout d'un coup transporté dans l'ailleurs […] paradoxalement […] le fait de se décaler dans le futur permet de mieux appréhender le présent […]. La Science Fiction parle de notre présent.[564]

Si *Retour vers le futur*[565] proposait d'agir dans le passé pour améliorer le présent, il n'y a plus d'espoir de ce côté-là et le futur n'apparaît pas plus rassurant. Enfin, le spectateur peut librement interpréter la suite de cette scène comme une double allusion à la fin tragique de la planète Terre : pour la première, de petits hélicoptères téléguidés survolent la salle pendant que, sur le plateau, une chaise s'enflamme. Sa mémoire cinématographique peut le renvoyer au film de Coppola, *Apocalypse now*,[566] lorsque les forces américaines balaient le ciel au-dessus de la campagne vietnamienne au son de *La Chevauchée des Walkyries* de Richard Wagner. Pour la seconde, l'apparition d'un ballon bleu qui descend verticalement sur l'espace scénique lui rappelle *Melancholia*[567] de Lars Van Trier. L'apocalypse est une certitude pour le collectif, conséquence des comportements irresponsables et destructeurs des hommes incapables de répondre aux défis du XXI^{e} siècle. Cette vision pessimiste engendre des ambiances hallucinées dans lesquelles les projections futuristes de l'espèce humaine sont indubitablement marquées par la laideur, voire une presque absence d'humanité.

Ainsi, *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble* s'ouvre sur un plateau recouvert de terre et éclairé par des *braseros* laissant entrevoir palettes, vieux objets et vilaines chaises. Une partie de pétanque est engagée entre des individus ensanglantés, le visage déformé par un élastique aplatissant le nez et par le port de monstrueuses fausses dents. Si l'on mesure leur niveau de civilité à travers les invectives et les menaces qu'ils échangent entre eux ou qu'ils adressent aux spectateurs, celle-ci est proche du degré zéro.

564 Pierre Bordage, auteur de Science Fiction, interviewé par Stéphane Paoli en direct du « *Festival des Étonnants Voyageurs* », émission radiophonique du 24/05/2015.
565 Robert Zemeckis, *Retour vers le futur* (*Back to the Future*, 1985).
566 Francis Ford Coppola, *Apocalypse now* (1979), Palme d'or au Festival de Cannes.
567 Lars Van Trier, *Melancholia* (2011), Prix d'interprétation féminine pour Kirsten Dunst au Festival de Cannes.

Illustration 161 : Le spectacle *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble* se déroule dans une ambiance post apocalyptique, chère au collectif dans la représentation qu'ils veulent donner du chaos du monde. © Jean-Pierre Estournet.

Cependant, le regard pessimiste du collectif sur le devenir de la Terre et de l'espèce humaine est ici simultanément balayé par le son d'un roulement de tambour, des trompettes de Maurice Jarre et d'applaudissements enregistrés ; cette bande sonore circonstanciée – puisqu'elle rappelle les ouvertures de spectacles au Festival d'Avignon – permet de garder un pied dans le présent, un temps partagé entre public et acteurs d'un spectacle théâtral. Ces deux temps se chevauchent, celui d'un atemporel fictionnel désespérant, et celui d'un acte de représentation démythifié et revendiqué comme une fabrique assumée. C'est *de facto* une invitation à un *carpe diem.*

Le spectacle se termine sur un *flashforward* quand, dans un halo de fumée, apparaissent deux êtres qui discourent naturellement sur le sentiment amoureux, mais dont l'aspect est proche du yéti. Une animalité physique certes, mais non dénuée de conscience, et encore investie dans une quête de l'autre. Y aurait-il encore l'espoir qu'une mutation de l'humanité, bien qu'elle apparaisse visuellement archaïque, lui permette de gagner en sagesse du cœur ? Une image fugitive d'un bonheur possible, entrevue subrepticement, mais reprise à la fin des *Armoires normandes*, quand ces deux mêmes êtres, la main dans la main, en symbole de réconciliation, dansent un *sirtaki* apaisé.

Illustration 162 : *Les Armoires Normandes* s'achève sur une tonalité plus sereine après l'analyse des vicissitudes de la vie de couple. © Philippe Lebruman.

Ces allers et retours dans le temps de l'espèce humaine, comme dans celui plus intime de l'être, occasionnent des ruptures narratives auxquelles le collectif en ajoute d'autres, délibérées, dans le jeu, pour refuser au spectateur le confort du récit, de l'identification ou de l'immersion dans un univers imaginé. Celui-ci est rappelé brutalement au présent de la représentation pour en finir avec l'illusion, et sommé de s'interroger sur la conscience qu'il a lui-même de sa propre vie. Les Chiens de Navarre intensifient cet art du vivant où tout est possible par une « pratique ludico-destructive », expression utilisée par Catherine Dousteyssier-Khoze[568] et qui définit bien la constitution bipolaire de cette théâtralité. Une violence éruptive brise une rencontre d'associations réunies pour un projet commun, mettant fin au flot de propos convenus d'une précision sémantique et contextuelle désopilante ; ou bien elle fait voler en éclats les échanges affligeants de banalité consentis entre voisins autour d'une raclette. Dans le premier cas, la rupture advient sous la forme d'un lynchage de chaises qui se transforme en défouloir collectif et en happening nihiliste, alors que dans le second, la chute des projecteurs et des rideaux déconstruit le plateau et met fin au continuum. C'est une césure rythmique, un basculement qui contribue à la destruction du discours par l'explosion du lieu scénique pour signifier en même temps une remise en cause de tous les codes du théâtre. Libéré du corset institutionnel et des attentes consensuelles du public, le théâtre exacerbe ses qualités de présent que Lehmann définit ainsi :

568 Catherine Dousteyssier-Khoze, « Fumisme : le rire jaune du Chat Noir », in *(Ab)normalities*. Catherine Dousteyssier-Khoze et Paul Scott, Durham, Durham Modern Languages Series, 2001.

> Davantage présence que représentation, davantage expérience partagée qu'expérience transmise, davantage processus que résultat, davantage manifestation que signification, davantage impulsion d'énergie qu'information.[569]

Cette théâtralité de l'instant répond aussi à une exigence du « présent », intrinsèque au travail des Chiens de Navarre, et revendiquée ainsi par Jean-Christophe Meurisse : « Les Chiens de Navarre ne veulent surtout pas perdre le présent du plateau. Parce que le présent c'est notre liberté ».[570] Il est à l'origine d'une scénographie hybride qui intègre le concept de performance, dans le sens où celui-ci atteste d'une manière de se concevoir en artiste : c'est l'action dans l'immédiateté du pouvoir signifiant qui prime, ce qui se fait au mépris des conventions de la représentation. Pour Joseph Danan, le concept de performeur peut se définir de la façon suivante :

- la mise en jeu de l'artiste lui-même
- la non-séparation entre l'art et la vie (ou l'ébranlement de cette frontière)
- l'importance primordiale du corps
- la protestation, la contestation (de l'académisme / du pouvoir politique)
- la transgression, la provocation, la subversion[571]

La théâtralité qui en résulte repose sur le risque pris par les performeurs au niveau du discours comme de la présence scénique :

> Ils poussent à l'extrême [...] cette « mise en chute libre » d'eux-mêmes qui les contraint à habiter pleinement et totalement l'instant pour en faire le lieu d'une (re)création en direct, avec une audace qui semble ne rien devoir se refuser (de l'action scénique la plus inattendue à l'exhibition tranquillement obscène de la nudité). Il est clair que c'est le plateau qui prime – le plateau, le fait même de l'habiter.[572]

On peut rétorquer que le jugement sur la portée obscène de la dramaturgie est de l'ordre du subjectif et se trouve davantage dans le regard du public que dans l'intention des acteurs ; mais on retiendra, avec Danan, que « l'axe majeur » de ces créations, c'est l'accomplissement d'une action réelle, sans *mimesis.* Sans personnage assigné, l'acteur conserve son identité et ses vêtements personnels et brouille ainsi les frontières entre les domaines public et privé, entre le quotidien et la fiction, en montrant son humanité à travers des situations qu'il pousse à l'extrême. Il accepte de se mettre en danger et utilise la scène comme un laboratoire, et dans l'expérience du présent scénique, par un effet de miroir, il renvoie le spectateur à ses peurs, ses fragilités et ses préjugés. Constamment interpellé, questionné et tourmenté, celui-ci finit par perdre pied, d'autant qu'il n'a souvent plus la protection du quatrième mur, le jeu pouvant s'étendre au-delà du plateau au milieu du public. Le

569 Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 134.
570 Jean-Christophe Meurisse, dossier de presse *Les Armoires normandes*, site Scène Nationale Equinoxe, http://www.equinoxe-lagrandescene.com/detail-spectacle/les-armoires-normandes.html, 2015.
571 Joseph Danan, *op. cit.*, p. 22.
572 *Ibid.*, p. 56.

spectateur est impliqué dans l'acte lui-même de la représentation qui s'invente au présent. Selon Christian Biet et Christophe Triau, c'est

> […] une surthéâtralisation qui fonctionne alors à la fois comme une sorte de grossissement, de passage par l'extrême, destiné à entraîner le spectateur dans le suivi de la fiction, mais aussi comme une intensification du présent de la scène. Montrer le processus, la fabrique du théâtre, ne joue pas comme une simple mise à distance, mais comme manière d'intensifier la relation du spectateur en renforçant l'effet de présent de sa réception.[573]

Bon gré mal gré, le spectateur est entraîné dans l'ici et maintenant du spectacle ; par ailleurs, la représentation envahit la salle par la mise à vue du public jaugé dans ses réactions à l'égard du jeu des acteurs.

En effet, l'utopie d'une confusion entre l'art et la vie s'essaie dans l'occupation redéfinie de l'espace qui s'étend au-delà du plateau, cet espace intégrant la salle, et du même coup les spectateurs ; ceux-ci subissent, de la part des acteurs, une proximité corporelle agressive dans la monstration de la nudité, des adresses littéralement forcenées, ou bien ils sont amenés à participer au jeu. Ainsi, dans *Les Armoires normandes*, ils sont interpellés par Jésus sur sa croix, qui leur confie la difficulté de sa condition dans le contexte religieux actuel ; puis, extirpés de leur fauteuil et propulsés sur la scène, ils sont les invités d'un mariage et posent sur la photo de groupe, ou bien ils prêtent leurs genoux à la mariée pour qu'elle s'allonge et puisse accoucher. Ils sont amenés aussi à se dédoubler – un regard sur la scène pour suivre la banalité d'un réveil matinal, un autre sur les acteurs sonorisateurs placés au milieu du public. Cet inconfort certain, quand l'adresse est appuyée, renforcé par la mise à vue de tous dans l'éclairage global du lieu, a pourtant ses limites, celle de la feintise, puisqu'ils savent que cette violence reste endiguée par l'artifice théâtral. Mais, dans la brièveté d'un temps, ils ont eu peur du dérapage et du débordement du théâtre sur la vie. Le combat contre l'apathie généralisée passe donc par une création artistique libérée des codes traditionnels : l'abolition du quatrième mur et un appel à l'espace mental du spectateur comme lieu de passage d'une contrée existentielle à une autre. Dans sa construction iconique qui rappelle le photomontage dadaïste, et pour mieux démultiplier les angles de vue, cette théâtralité se rapproche d'autres champs disciplinaires (affiches, cinéma, bande dessinée, télévision) dont elle s'approprie les codes visuels (cadrages et décadrages, gros plans, plans lointains, accélération et ralenti, associations entre espace bidimensionnel et tridimensionnel). Josette Féral traite de ce rapport particulier à l'espace que l'on trouve aussi chez Robert Lepage :

573 Christian Biet et Christophe Triau, *op. cit.*, p. 840.

> La force de Lepage est d'inverser la donne pour faire en sorte que l'espace de ses œuvres se comporte comme au cinéma, amenant l'acteur à traverser des lieux extrêmement variés : réels, virtuels, imaginaires. Il réussit à faire en sorte que tous les espaces puissent surgir sur scène comme au cinéma.[574]

C'est bien une magie semblable qui s'opère quand un couple est interviewé à la manière d'Ingmar Bergman dans son film *Scènes de la vie conjugale.*[575] Au fur et à mesure des réponses d'Anne-Élodie Sorlin et de Maxence Tual, qui tentent d'exprimer ce qui fait la solidité de leur vie à deux, des fissures apparaissent dans les propos du mari ; il élude les questions sur la fidélité, et son malaise s'exprime physiquement par une difficulté à se tenir tranquille. Alors qu'il a de plus en plus de mal à esquiver la réalité de sa relation d'aujourd'hui avec son épouse, le conformisme bourgeois suggéré se délite en même temps que le personnage déboutonne sa chemise, et cet échange, dans l'évocation minimaliste d'un salon par un canapé posé en premier plan, se déplace dans un second plan sur une plage autour d'un palmier. Les deux personnages, dépouillés de leur statut d'adulte en même temps que de leur tenue vestimentaire respectable, se retrouvent dans un jeu d'infantiles dérobades autour de l'arbre pour enfin s'enlacer et se livrer à une scène d'amour sauvage, avec commentaires en simultané sur la force des pulsions sexuelles et des émotions. Tout se passe sur le même plateau divisé en deux parties, chacune dévolue à un temps de cette histoire amoureuse ; les images se construisent à vue, et pour autant, le spectateur adhère sans se questionner sur la vraisemblance, plutôt subjugué par le stratagème, par la prouesse évocationnelle et par la drôlerie avec laquelle cette scène suggère l'effritement des sentiments, la perte de l'authenticité de la relation quand le couple s'installe définitivement dans le rôle que lui impose la société. L'exhibition de la mise en scène se fait de façon ludique et repose sur l'inventivité de l'acteur – ses gestes et déplacements – associée à la technicité du plateau – jeux d'éclairages, ellipses de temps. Selon Josette Féral,

> Le corps de l'acteur contribue à construire l'espace […] les rapides transformations de l'espace, articulées par le montage astucieux […] et le dialogue qui s'instaure avec les autres langages scéniques. [...] la fixité traditionnelle du lieu théâtral ainsi que ses limites se trouvent ainsi déjouées.[576]

A ce lieu scénique ainsi surdimensionné s'ajoute l'instauration volontaire d'une ambivalence de perception : soit une prise de distance avec l'illusion visuelle est concédée, soit on la refuse au nom d'une immersion, susceptible d'éveiller et de modifier le regard du spectateur, comme c'est le cas dans la scène de rupture qui, par la justesse de ses propos et de l'atmosphère tendue qu'elle suggère, conduit le spectateur à s'identifier aux personnages ; il s'immerge dans ce conflit à deux, vivant émotionnellement le présent authentique d'un déchirement. Comme on le voit, le plateau devient un

574 Josette Féral, « Entre théâtre et cinéma : le jeu chez Robert Lepage. L'espace en migration », *op. cit.*, p. 66.

575 Ingmar Bergman, *Scènes de la vie conjugale* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973), série en 6 épisodes pour la télévision puis remontage condensé pour le cinéma en 1974 : 1) *Innocence et panique*, 2) *L'art de cacher la poussière sous les meubles*, 3) *Paula*, 4) *La vallée des larmes*, 5) *Les analphabètes*, 6) *En pleine nuit dans une maison obscure quelque part sur terre.*

576 Josette Féral, *op. cit.*, p. 67.

lieu d'expériences anthropologiques, les acteurs jouant entre fiction dramatique et réalité émotionnelle, si bien que l'on en vient à constater l'inconfort ou, tout du moins, la situation instable du public, ballotté au fil du spectacle entre une intériorisation des sentiments quand il se sent interpellé par les échos de sa propre vie, et une mise à distance par un stratagème ou un effet comique. Et c'est ce va-et-vient qui rythme le spectacle parce qu'il tient en éveil tous les sens. C'est un théâtre exigeant qui requiert de la part du spectateur perspicacité, réactivité et ouverture d'esprit pour adhérer à toutes les propositions qui lui sont faites. La dispute, elle, met en exergue ce que l'ensemble du spectacle tente d'explorer : « une incompréhension dépourvue de logique comme le reflet des difficultés à vivre ensemble »,[577] attestée par une scénographie « décalée et exotique, nous projetant sur une plage de sable dotée d'un cocotier décoré de ballons colorés ».[578]

En ceci le collectif renoue avec la scène bâtarde défendue avec vigueur par Julie Bérès : « Je suis pour l'indécidabilité de l'art théâtral […]. Le théâtre est la scène de tous les arts, il prend toute sa noblesse dans sa bâtardise. Je suis pour un théâtre pluridisciplinaire, et par-dessus tout indisciplinaire ».[579] Cette esthétique a des points communs avec le baroque dans la profusion d'éléments hétéroclites qu'elle met en scène et dans la collision de temps historiques divers, de registres dramatiques différents auxquels s'ajoute l'entremêlement des procédés techniques et cinématographiques. Ce point de vue rejoint les propos de Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti qui définissent l'enchâssement des médias comme un avatar contemporain de la traditionnelle mise en abyme.

Une once de désespoir peut poindre au détour d'une saynète plus ombrageuse, quand il apparaît si difficile de donner du sens à l'existence ; cependant, elle s'évanouit dans le tourbillon du jeu, le rythme endiablé des enchaînements et la capacité d'un rire partagé entre les acteurs et le public. Les Chiens de Navarre construisent un théâtre d'images et d'installations, une esthétique du tableau qui, selon Carole Halimi, « donne naissance à un principe de découpage de l'action, qui oppose à la traditionnelle division actancielle de la pièce une division séquentielle »[580] et qui rejoint les préoccupations des artistes plasticiens dans leur vision du monde.[581] L'hybridation des arts, pour eux, consiste à associer des concepts empruntés aux arts plastiques – le collage, le *ready made* et

577 *Ibid.*
578 *Ibid.*
579 Julie Bérès, *On n'est pas seul dans sa peau*, site de la compagnie Les Cambrioleurs, http://www.lescambrioleurs.fr/la-compagnie/julie-beres/, 2006.
580 Carole Halimi, « L'artifice du "tableau" au théâtre : du texte à la photographie », in Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, *op. cit.*, p. 133.
581 L'hybridation des arts à travers l'universalité artistique de la Biennale de Venise rend possible l'appréhension des formes d'art les plus engagées, tant sur le plan des esthétiques que sur les plans idéologiques et politiques. Voir annexe n°16.1.

l'installation – à la dimension performative quand l'acteur s'immerge, se fondant totalement dans les formes, les couleurs et les lumières en mouvement.

Considéré comme l'un des plus populaires aujourd'hui en France, ce collectif propose des créations très clivantes ; on adhère ou on rejette, souvent pour les mêmes raisons qui sont l'impertinence, la nudité des acteurs et le rapport frontal avec le public. Ils osent les situations les plus scabreuses, pratiquent avec délectation le mauvais goût sans évacuer pour autant les émotions vraies. C'est une cacophonie imitant les bruits du monde qui parviennent à l'homme du XXI^{e} siècle, incapable de construire un sens. Pris dans un tourbillon d'événements et d'informations, il survit dans un quotidien dont le mode accéléré nuit à l'entendement.

Le rire comme échappatoire à un contexte dramatique

Les Chiens de Navarre, composé de personnalités à l'originalité revendiquée et provenant d'univers artistiques et culturels variés, propose en conséquence une expression comique métissée. Elle a séduit Jean-Michel Ribes qui les a accueillis dans une forme festivalière créée à leur intention et les a présentés dans ces termes :

> Ils sont à peu près à la scène théâtrale ce que l'omelette norvégienne est à la Joconde, la bourrée auvergnate à la poésie symbolique et le caleçon moulant au chant grégorien. Ce sont des gens d'une insolence irrésistible, d'une provocation jouissive, d'une drôlerie fantasque.[582]

Lui aussi se reconnaît dans ce rire qui bouscule, surprend et libère en refusant le formatage consensuel et « la ricanerie incessante qui ramollit et endort ».[583] Il se rapproche en cela du point de vue de Daniel Grojnowski : « Loin des allées clairement tracées par les théories, c'est dans les sentes buissonnières des pratiques et des rêveries que s'inventent les rires neufs ».[584]

Si Jean-Christophe Meurisse et le collectif se sont vu proposer d'intervenir dans les formes comiques les plus médiatisées, ils ont décliné l'offre au nom d'une vision plus élevée de ce genre, un art dont la fonction première est sa capacité à « déranger sur le plan organique et réflexif ».[585] Les spectacles nés de ce syncrétisme proposent une théâtralité du rire, riche de ses variations et de ses nuances, et se décline en tableaux où l'outrage visuel cache une sensibilité à fleur de peau. Ainsi, le burlesque, – comique résultant du décalage entre la tonalité et le sujet traité – se mêle à l'illogisme, comme le grotesque peut se conjuguer avec la satire féroce des travers sociétaux

582 WebTV_du_*Rond-Point*, Les Chiens de Navarre, 2013.
583 Jean-Michel Ribes, « Avant-propos n°4 », *Rires de résistance, De Diogène à Charlie Hebdo*, Théâtre du Rond-Point, Beaux Arts TTM, Éditions ADAGP, 2007.
584 Daniel Grojnowski, « Comique littéraire et théories du rire », in *Romantisme* n°74, 1991.
585 Jean-Christophe Meurisse, dossier de presse *Les Armoires normandes*, *op. cit*.

propres au XXIe siècle. Un rire libérateur somme toute, mais qui, comme le souligne Isabelle Barbéris, « se tait… pour déboucher sur la paranoïa et l'angoisse ».[586] En effet, de la connivence et de l'interaction du collectif avec le public, il résulte le partage des sentiments et des émotions ; le jusqu'au-boutisme des situations drôles, extravagantes, voire insoutenables, crée une prise de conscience déstabilisante et peut aller jusqu'à une remise en question douloureuse de soi.

La manière de faire rire au XXIe siècle puise dans les fondements de la veine comique née dans l'Antiquité et qui se déploie au fil des siècles dans des tonalités différentes.

La dimension dionysiaque et carnavalesque de la théâtralité navarienne

Les Chiens de Navarre prétendent à une invention théâtrale « populaire » et non pas « populiste »,[587] qui s'enracine profondément et prend sa force dans les origines grecques de la comédie, apparue à l'occasion des fêtes dionysiaques et de leurs cultes priapiques. *Nous avons les machines* est un exemple remarquable de cette filiation, ce qui se vérifie par les connaissances que nous livre Pierre Bonnechère, à propos du dieu et des festivités qui l'entourent : « Dionysos, par lieu commun, c'est le dieu à part […] le dieu des bacchantes, de la folie, de l'égarement et de l'ivresse, le dieu d'une sexualité débridée menant à tous les excès, le dieu d'un culte sauvage ».[588]

L'attestation, proclamée avec force du théâtre comme art de la libre expression, se décline en mots et par la monstration ostentatoire du bas corporel dans sa nudité ; en cela, et par la réception qu'en fait le public, entre étonnement, gêne et hilarité, le prologue inscrit ce spectacle dans la tonalité d'une fête dionysiaque, pratique sociale populaire directement inspirée par la profanation du sacré au cours de processions phalliques liées aux cultes agraires de la fécondité.

Dans le monde gréco-romain, la corporéité, voire la sexualité, ont une place centrale dans la comédie, et l'histrion est à la fois mime, danseur, chanteur, acteur et serviteur.[589] Elles se retrouvent chez certains collectifs contemporains comme en fait état Esther Gouarné. Elle parle de « la carnavalisation de la performance » pour les créations d'Abattoir Fermé,[590] expression qui convient aussi aux Chiens de Navarre, fidèles aux origines orgiaques et bachiques du théâtre en conservant

586 Isabelle Barbéris, « Éclats de rire et grincements de dents », in Textes et Documents pour la Classe n°1081, *La Comédie*, CANOPE Éditions, 2014.
587 Jean-Christophe Meurisse, dossier de presse *Les Armoires normandes*, *op. cit.*
588 Pierre Bonnechere, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Kernos suppléments » , 1994, site Open Éditions books, http://books.openedition.org/pulg/1031?lang=fr, 2013, p. 15.
589 Florence Dupont, *l'Acteur-Roi : le théâtre à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Realia », 2003, [ouvrage de référence de Jean-Christophe Meurisse].
590 Esther Gouarné, thèse citée, p. 32. Le collectif Abattoir Fermé a été créé en 1999.

dans leurs *opus* à la fois l'excès et la démesure, et le mélange des arts, farce, comédie, chant et chorégraphie ; ceux-ci prennent en plus une dimension carnavalesque, affichée dans le port du masque. Quand les acteurs s'en affublent, c'est d'abord pour poser le type de relation qu'ils veulent établir avec le public ; d'où la nécessité de rappeler le sens étymologique du mot « masque » et son évolution dans le temps.

Illustration 163 : Le port du masque signe la filiation du collectif avec le théâtre antique.
© Philippe Lebruman.

Celui-ci est désigné, dans le théâtre grec, sous le terme de « *prosopon* », et de « *persona* » chez les romains. Or, *persona* est devenu peu à peu le porteur de masque, l'acteur, puis le personnage joué par l'acteur, c'est-à-dire le rôle. Il est aussi le signifiant attribué à la part de la personnalité qui organise le rapport de l'individu à la société, la façon dont chacun doit se couler dans un personnage socialement prédéfini. C'est cette double signification que Les Chiens de Navarre explorent comme l'a fait aussi Ingmar Bergman[591] dans le film *Persona.*[592] Si le masque social peut conduire l'individu à se prendre pour celui qu'il représente aux yeux des autres et à ne plus savoir ce qu'il est réellement, le port du masque théâtral autorise à la fois une individuation[593]

591 Cette allusion aux œuvres cinématographiques d'Ingmar Bergman se justifie à deux égards : d'abord, parce que les spectacles des Chiens de Navarre sont avant tout visuels et revendiqués comme tels, ensuite parce que Jean-Christophe Meurisse avoue publiquement s'inspirer de ce réalisateur – l'opus *Les Armoires normandes* (mars 2015) comporte une scène librement adaptée du film *Scènes de la vie conjugale.*

592 *Persona* (1966). Ce film illustre les théories de Jung pour qui *Persona* représente le masque social et renvoie également aux masques des acteurs de la Rome antique qui personnifiaient le rôle et portaient la voix. Son personnage principal, Elisabeth Vogler, incarne en elle-même cette dualité d'abord professionnellement, en tant qu'actrice, puis comme individu qui, à un moment donné dans sa vie, ne discerne plus la réalité de la fiction ; le réalisateur symbolise magnifiquement cette double signification de *Persona* puisqu'en perdant son masque social, elle perd aussi sa voix.

593 Carl Gustav Jung, *L'Âme et le soi, renaissance et individuation*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 1990. Selon Jung, le but d'une vie est de passer de l'ego, notre petite personne, au « grand soi » grâce au « processus d'individuation ».

– ou la liberté de retrouver son moi profond – et l'accès à l'anonymat qui permet l'expression de toutes émotions, sentiments et pulsions, bravant les interdits et les codes sociaux. Le collectif impose ce point de vue dans la présentation de sa création, *Les Danseurs ont apprécié la qualité du parquet* :

> A la suite de nombreux stages et afin de répondre aux désirs pressants de plusieurs d'entre eux, les Chiens de Navarre ont décidé de proposer leur premier objet véritablement chorégraphique. Mais de peur d'être reconnus, ils danseront masqués.[594]

Le masque est un accessoire libérateur parce qu'il rend inutile d'incarner un être socialement reconnu se pliant aux règles du « faux semblant », et tolère la licence, la permissivité, le dépassement de l'individu social comme au temps du Carnaval.[595] Négation du quotidien, symbole de la fête populaire, il instaure un temps pendant lequel il est possible d'outrepasser les règles morales et sociales ; les fêtes des fous et les carnavals ont en commun de renverser les hiérarchies, comme le démontre Mikhaïl Bakhtine : le rire de carnaval s'exprime au travers des manifestations sexuelles, scatologiques et morbides englobées dans le terme allusif du « bas corporel ». Pour lui, « le corps grotesque est cosmique et universel ».[596]

Illustration 164 : Le contre-emploi assumé par le port des masques dans le spectacle *Les danseurs ont apprécié la qualité du parquet*. © Baltazar Maisch.

594 Spectacle crée en 2012 à la Ménagerie de Verre dans le cadre du Festival Les Inaccoutumés.

595 Selon une étymologie hypothétique, le terme carnaval vient du latin *carnelevare* composé de carne (viande) et de *levare* (laisser, lever) ce qui signifie s'abstenir de viande. À l'origine, le carnaval, rituel païen christianisé au Moyen-Âge, marque la dernière fois où l'on est autorisé à manger gras et annonce l'entrée en Carême, période de quarante jours pendant laquelle l'Église recommande le jeûne et l'abstinence.

596 Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 63.

Or, même si ces festivités carnavalesques sont aussi explorées au cinéma comme a pu le faire Thomas Vincent dans son premier film sorti en 1998, *Karnaval*,[597] elles se vident aujourd'hui de leur sens religieux et politique pour n'être plus qu'un défilé offert aux habitants qui refusent pour la plupart un investissement personnel et abandonnent à des organisations professionnelles la charge d'animer ces manifestations. Se pose alors la question de savoir comment l'être humain peut aujourd'hui épurer ses passions, ses angoisses et fantasmes ou, tout bonnement, créer des liens quand la fête n'existe plus. La réponse se trouve sans doute dans un autre moment de temps partagé, le repas, encore très vivant dans la société française contemporaine et propre à la famille mais qui, en certaines occasions, peut s'élargir au quartier. La fête des voisins[598] serait-elle alors l'héritière du banquet rabelaisien ?

L'actualisation de l'esprit festif

Née en 1999, « la fête des voisins » a été choisie par le collectif comme référence pour sa création en 2009, *Une raclette*, alléguant que toute situation aussi banale soit elle devient théâtre à partir du moment où on décide de la montrer. L'ordinaire devient matière à jeu :

> Alors, oui, allons-y, jetons-nous dans cette dégoûtante et délectable banalité de l'ordinaire. Mais sortons par moments la tête de l'eau, par des éclats de pur jeu d'enfant, par des instabilités d'états, par des gouffres : une bataille d'acteurs avec épée, un plongeon en apnée dans le saladier à sangria, des scènes d'amour fulgurantes… [599]

Comment différencier le réel de la fiction ? Qu'est-ce qui est théâtral, qu'est-ce qui ne l'est pas ? Quand est-ce que les acteurs jouent, quand est-ce qu'ils ne jouent pas ? Le spectateur comme Jean-Pierre Thibaudat s'interroge :

> Selon un rituel qui leur est propre, Les Chiens de Navarre, sur scène à l'arrivée du public, sont dans un état d'entre-deux, mouvant et indéfinissable, qui souligne l'aspect « ready-made »[600] de cette forme théâtrale ; est-ce déjà du jeu, ou bien est-ce une invitation à partager leur sphère privée ?[601]

---

597 Thomas Vincent, *Karnaval* (1999). Entre documentaire et fiction, cette œuvre cinématographique suit, pendant quelques jours, les Dunkerquois maquillés et déguisés. Selon le réalisateur, « Le travestissement des corps démasque les âmes. […] Pour tenter d'échapper à eux-mêmes (ou d'être enfin eux-mêmes) dans un grand rituel social qui soude la communauté et dévoile les " moi profonds" », Fiche-Film : entretien avec le réalisateur, dossier distributeur, site *Cinéma[s] Le France*, http://lefrance.ntic.fr/fiches/karnaval.pdf, 1999.

598 Cette fête est due à l'initiative d'Athanase Périfan, qui en avait lancé l'idée en 1999 dans le 17e arrondissement de Paris, avec l'association qu'il avait créée quelques années plus tôt, Paris d'Amis**.**

599 Site Les Chiens de Navarre, http://www.chiensdenavarre.com/chiens_de_navarre/Raclette.html.

600 Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne* (1966), Paris, Éditions Allia, 2014. Pour Marcel Duchamp, le hasard doit permettre de sortir du conditionnement et de la routine esthétique. « Le choix des ready-made est toujours basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût », précise-t-il. La création peut alors sortir de l'étouffoir de l'académisme.

601 Jean-Pierre Thibaudat, « A Vanves, un théâtre foutraque en forme de soirée "*Raclette*" », site journal *L'Obs Rue 89***,** http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et balagan/20110125.RUE0572/a-vanves-un-theatre-foutraque-en-forme-de-soiree-raclette.html, 25/01/2011. Voir annexe n°16.1.

L'intimité passe par le partage de la nourriture qui devient le fil directeur du spectacle en tissant un lien avec la salle. Celle-ci se reconnaît dans cette forme de repas populaire sans sophistication culinaire ni artifice. En répondant à un désir de socialisation et d'appartenance au groupe, il est attendu que ce repas comble toutes les attentes et les exigences : alcool à outrance, ripaille, gaspillage, bruit et travestissement sont autorisés. C'est, selon Freud, « un excès permis, voire ordonné, une violence solennelle d'un interdit ».[602] Cette création renoue avec la tradition du repas festif rabelaisien en montrant les dessous de nos rites et de nos représentations enracinés dans le manger : « On cause bouffe en bouffant, sports, vacances, on chambre le type qui bosse comme clown dans l'humanitaire, l'hôte téléphone à "maman", vieille et sourde (moment hilarant autant que grinçant) ». [603] Somme toute, des propos d'une triste banalité mais qui provoquent le rire : comment ose-t-on donner en spectacle une matière théâtrale si peu réflexive ; de plus, la teinte sexuelle du repas est suggérée par les sensations buccales comparables à celles du baiser, Freud remarquant à ce propos « la fréquence avec laquelle les organes d'absorption des aliments et les organes d'excrétion deviennent porteurs d'excitations sexuelles ».[604] Le choix de la raclette partagée entre voisins, phénomène conventionnel, est le contexte privilégié de la représentation socioculturelle d'un quartier d'une grande ville avec son dentiste, son esthéticienne et son intermittent du spectacle embauché comme clown humanitaire. C'est aussi un prétexte pour parler d'abord de façon convenue dans le but de peupler le silence d'une première rencontre, commerce d'une affligeante banalité, un phrasé du quotidien et des situations dont la vacuité semble prendre le public en otage. Puis, dans la conversation qui s'instaure, s'entendent des allusions plus intimes : parler de soi, de ce que l'on croit être sa part d'originalité et de différence. Ainsi Maxence Tual se lance-t-il dans une narration interminable d'anecdotes autour de la randonnée, ennuyeuses ou hallucinantes quand il est question du massacre d'un enfant évoqué pourtant dans la même tonalité. Est-ce encore de l'ordre du réel ou bien le comédien ouvre-t-il la porte à ses propres fantasmes ? Personne ne s'écoute, rien ne permet aux convives de prendre une distance avec leurs préoccupations narcissiques :

> Les acteurs multiplient les ricochets de grotesque comme si de rien n'était : les tranches d'orange du punch entrent difficilement dans le verre, éclaboussent la table et les convives, mais personne ne s'en aperçoit, l'hôtesse est violemment bousculée par son mari et reste KO par terre tandis que le mari continue son histoire chiante à souhait.[605]

602 Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse (1923),* Lausanne, Payot, coll. « Psychanalyse, Petite bibliothèque Payot », 2015, Troisième partie : Théorie générale des névroses.
603 Jean-Pierre Thibaudat, art. cit.
604 Sigmund Freud, *op. cit.*
605 Jean-Pierre Thibaudat, art. cit.

Progressivement, le désordre s'installe donc à l'insu des acteurs ou du moins le laissent-t-ils croire, et l'inattendu, pourtant annoncé par la chute des projecteurs et l'intrusion dans l'espace scénique d'une carotte et d'un champignon géants, arrive sans perturber aucunement le plateau.

Illustration 165 : Le travestissement des violeurs en carotte et champignon est un processus de mise à distance.
© Baltazar Maisch.

Ces artifices carnavalesques, utilisés pour attirer l'attention sur cette capacité à sélectionner ce que l'on souhaite voir et entendre, révèlent une cécité cognitive, une lâcheté confortable qui autorise toute forme d'adaptation à une société violente ; ce sont des procédés réflexifs à double titre, de distanciation pour réguler le trop plein de violence, et d'introduction d'une faille dans l'illusion réaliste.

Mélange à la fois de naturalisme bon teint, « d'une francité parfaite en apparence »,[606] et autocritique réflexive quand, à la scène de viol, se juxtapose le chœur des comédiens entonnant *La Bohème*, chanson d'Aznavour, soulignant ainsi l'indifférence générale sur le plateau.

Le public, comme à Poitiers en 2009, a reçu de façon très contrastée cette scène ; certains spectateurs ont exprimé vivement leur mécontentement en quittant la salle tandis que d'autres restaient hilares jusqu'à la fin du spectacle. Jugée de mauvais goût en raison d'une surabondance d'objets triviaux (les costumes de la carotte et du champignon, la nourriture bas de gamme et son gaspillage), et des comportements grossiers des acteurs/personnages qui vont jusqu'à la simulation d'un viol, cette scène relève du kitsch dans sa manière de condamner la société de consommation.

606 Marie-Mai Corbel, « Jean-Christophe Meurisse : L'acteur-auteur ou l'acteur insoumis », site *Mouvement.net*, http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/lacteur-insoumis, 13/10/2009.

Illustration 166 : Les Chiens de Navarre revendiquent l'expression de la violence sur scène parce qu'elle est, selon eux, inhérente à l'homme. © Baltazar Maisch.

Partant d'une situation aussi triviale que le partage d'un repas, les acteurs poussent les paroles et les gestes jusqu'à ce que les rapports basculent et révèlent des failles ; démarche jusqu'au-boutiste, terrain de jeu qui laisse surgir toutes les formes de pulsion assumées pleinement : « Ils jouent comme on fait des lapsus : en révélant la partie cachée d'une manière de vivre qui les ennuie, d'une société qui ne leur convient pas, d'une peur de vieillir qui taraude. Et en faisant tout péter ».[607] La question est de savoir si ce déchaînement est salvateur pour le genre théâtral boudé par le public d'aujourd'hui, comme le constate Claudine Amiard-Chevrel :

> Le grand public délaissait le théâtre pour les salles de cinéma et les réunions sportives, par goût de la lutte, de la tension extrême des énergies humaines. [...] Il défoule son énergie, souvent violente, qui n'a plus place depuis longtemps au théâtre, devenu un plaisir de privilégiés de l'esprit sinon de la fortune.[608]

Cette violence scénique renvoie le public à sa propre violence ; en cela Les Chiens de Navarre, comme Jan Fabre, Jan Lauwers, Romeo Castellucci et Pippo Delbono, se font le miroir d'une société refoulée et osent lui lancer à la figure, sans ambages, ses tabous sexuels et ses angoisses existentielles les plus profondes, comme a pu le faire aussi Pasolini. A propos de *Salo ou les 120 journées de Sodome*[609] Léonard Alonso atteste que prendre le parti d'étudier le rire dans une telle œuvre, c'est

607 Brigitte Salino, « Une raclette affreuse, sale et méchante », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/06/une-soiree-raclette-affreuse-sale-et-mechante_4360962_3246.html, 7/02/2014.

608 Claudine Amiard-Chevrel, *Théâtre et cinéma années vingt : une quête de la modernité*, volume 1, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990, p. 1.

609 Pier Paolo Pasolini, *Salò ou les 120 Journées de Sodome* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*), 1976.

> tenter de comprendre, et par la même occasion de justifier implicitement, la fonction du rire manifesté dans un contexte particulier, sadien en l'occurrence. Cela passe par une identification malsaine voire même inconcevable au bourreau pour penser ce rire immoral, destructeur, côtoyant aussi bien des scènes de tortures morales ou physiques que des scènes illustrant des perversions sexuelles.[610]

Il existe bel et bien une emprise du réalisateur comme des acteurs navarriens sur le public qui, soit quitte la salle de cinéma ou de spectacle en refusant d'en voir davantage, soit accepte la fiction et, d'une certaine manière, la banalisation de la violence. On peut aussi adhérer au point de vue de Murielle Gagnebin à propos de Pasolini et l'élargir aux créations des Chiens de Navarre : se mesurer à la libido démoniaque et refuser l'écran culturel, c'est, de façon plus ou moins délibérée, chercher à réveiller « un public gavé et somnolent, en le confrontant avec les figures de la régression ».[611]

Psychanalyste, philosophe et spécialiste de l'art, elle considère la création artistique comme un « champ de bataille » où s'inscrivent le sexuel et la pulsion comme ils sont donnés à voir depuis les années soixante-dix, dans un Art corporel, ou Body Art ; celui-ci s'est développé en repoussant les limites de la représentation par l'exploration des pratiques violentes et/ou sadomasochistes, suscitant les réactions d'un public médusé qui sort rarement indemne. François Pluchart, s'intéressant aux pratiques artistiques « perturbatrices » et « exaltantes » comme celles de Michel Journiac, Hervé Fischer et Gina Pane, considère que ces artistes,

> en s'introduisant au cœur même des phénomènes sociaux qu'il s'agit de dénoncer en révélant les principaux déterminismes humains et l'emprise des morales désuètes et oppressives [...] agissant sur le corps lui-même, s'introduisent au cœur du débat le plus actuel sur la société.[612]

Si la violence est intrinsèque à l'art, comme l'a démontré aussi OS'O dans sa mise en scène de Shakespeare, et traverse ainsi la production théâtrale depuis ses origines, elle est sujette à des mutations thématiques et esthétiques selon les époques. Les Chiens de Navarre s'inscrivent dans un contexte historique et économique spécifique du début du XXI^e^ siècle dont ils témoignent dans leurs créations ; sensibles à la désillusion ambiante, à la perte de repères et à l'angoisse d'un futur incertain, ils tentent pourtant de ne pas sombrer dans le désespoir.

610 Murielle Gagnebin, *Cinéma et inconscient*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2001, p. 7.

611 Murielle Gagnebin, *Pour une esthétique psychanalytique, l'artiste stratège de l'inconscient*, Paris, P.U.F., coll. « Le fil rouge », 1994, p. 20.

612 Sylvie Mokhtari, « " Avalanche "- "Artitudes "- "Interfunktionem " : 1968-1977. Trois trajectoires critiques au cœur des revues », thèse d'histoire de l'art, Université de Rennes, 2000. L'auteur cite François Pluchart, « Cézanne, on s'en fout ! », Paris, *arTitudes* n°6, avril-mai 1972, p. 6.

Les références cinématographies comme outils comiques de distanciation

Assumer la violence comme manifestation humaine du mal a demandé une prise de conscience des horreurs de la Seconde Guerre Mondiale et de celles qui lui ont succédé dans différentes parties du monde, associée à une meilleure connaissance des théories freudiennes sur l'inconscient et les pulsions agressives et destructrices.

Les Chiens de Navarre apparaissent comme les héritiers d'un théâtre violent né dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, et qui s'exprime selon deux axes intrinsèquement mêlés : l'expression de la violence guerrière et génocidaire, et celle de d'un capitalisme triomphant. Ainsi Christian Biet pose-t-il le contexte dans lequel le XXI^{e} siècle tente d'exister après Auschwitz :

> Nous sommes dans le doute de/sur l'humanité, parce que nous avons rencontré, parce que nous avons su, l'humaine inhumanité radicale ; nous savons qu'elle – la chute absolue, l'horreur engendrée, produite par l'homme contre l'homme – a eu lieu et nous avons quelque difficulté à la penser.[613]

La théâtralité du collectif adhère à l'expression sans concession des rapports sociaux abrupts et, consciemment ou pas, agressifs, de même qu'elle prend à son compte le refus d'un point de vue manichéen. Mais elle est aussi traversée par l'influence du cinéma anglo-saxon des années soixante et son cortège de références clins d'œil au simulacre et au second degré. Ainsi, dans la représentation brutale d'une séquence anthropophagique,[614] le tableau proposé aux spectateurs est une scène de corps ensanglantés dont les bouches s'acharnent à déchiqueter la victime, Maxence Tual, immobilisé sur la table de réunion transformée en autel sacré pour l'immolation rituelle, renouant ainsi avec les sacrifices humains des fêtes dionysiaques.

Esther Gouarné souligne chez Abattoir Fermé, comme chez Jan Fabre, une exploration du corps,

> dans des dimensions extra-quotidiennes, extraordinaires, devenant fantastique à force d'être justement révélé dans sa nature de corps […]. Cela donne une image de l'humain et du monde qui oscille forcément entre le tragique et la dérision. Le rire qui naît de cette confrontation au corps est cruel, amer, mais par là-même doublement jouissif.[615]

Le visuel rendu rappelle les films d'horreur comme *Shaun of the dead*[616] (quand David se fait dévorer les entrailles par les zombies), *28 jours plus tard* de Danny Boyle et les œuvres de Romero.

613 Christian Biet, « Pour une mise en scène de l'excès violent. Les théâtres de la catastrophe (XVI^{e}-XVII^{e} siècles VS XX^{e}-XXI^{e} siècles) », site *Questions de communication*, https://questionsdecommunication.revues.org/2262, 2007.
614 *Nous avons les machines.*
615 Esthe Gouarné, *op. cit*., p. 327.
616 Edgar Wright, *Shaun of the dead* (2004). Le cinéaste parodie les films de série B mettant en scène des zombies.

Illustration 167 : L'esthétique de la violence est reconsidérée par le biais du grand-guignolesque.
© Philippe Lebruman.

Illustration 168 : © Shaun of the dead.

Les Chiens de Navarre / hommes verts qui cannibalisent l'un des leurs rappellent les zombies[617] apparus sur les écrans en 1932 (*White Zombie* de Victor Halperin), considérés par les personnages humains comme des ennemis à l'anthropophagisme affirmé, qui n'ont longtemps eu qu'une mission, celle de terroriser les spectateurs.

Avec *Night of the living dead* en 1968, le zombie devient une allégorie de la mauvaise conscience d'une Amérique encombrée par son passé génocidaire (les millions d'Indiens massacrés) et embourbée dans la guerre du Vietnam. Ce film bouleverse les consciences, et Olivia Chevalier-Chandeigne rappelle les propos de Philippe Rouyer pour exprimer l'impact politique et moral de l'esthétique de Romero et de son film *La Nuit des morts-vivants*, « incroyable pavé dans la mare » :

> En pleine guerre du Vietnam, juste après l'assassinat de Martin Luther King, Romero puise son inspiration graphique dans les comics de son enfance pour montrer l'immontrable : le parricide et l'anthropophagie. [...] Pour la première fois, il apparaissait que les débordements pouvaient servir de discours.[618]

Illustration 169 : © *Night of the living dead.*

Du reste, dans les films suivants, ce réalisateur va continuer d'interroger les mutations de son pays : folie de la société de consommation dans *Dawn of the dead* en 1978, impérialisme reaganien dans *Day of the dead* en 1986, et enfin isolement paranoïaque après les attentats du 11 septembre 2001

617 Les Zombies sont la version tropicale du mythe transylvanien de Dracula et appartiennent au folklore vaudou. Dans les années 1940, Val Lewton et Jacques Tourneur (*I walk with a Zombie*) jouent de ses origines occultes pour susciter l'effroi. Humain ensorcelé, le Zombie primitif marche comme un somnambule avec les yeux dans le vide.

618 Olivia Chevalier-Chandeigne, *La Philosophie du cinéma d'horreur. Effroi, éthique et beauté*, Paris, Ellipses, 2014, p. 16.

dans *Land of the dead* en 2005. Ce qui amène Olivia Chevalier-Chandeigne à se poser cette question :

> Qu'est-ce qu'un corps ? Dans ces films, le corps est l'objet des attaques les plus violentes, dans un mouvement qui vise à le détruire.[…] Mais que vise cette destruction ?[…] L'homme est-il bon ou mauvais ? […] Que nous révèle notre intérêt pour l'horrible ? D'où vient le mal ?

Dans *Nous avons les machines*, le cannibalisme, un débordement de l'esprit festif, peut signifier un constat désespérant : si l'être humain « a les machines » pour conquérir l'espace et coloniser les planètes, il n'en demeure pas moins au même stade d'animalité où l'amour de l'autre passe par l'oralité cannibalique.

Or, dans *Totem et Tabou*, Freud présente l'anthropophagie comme un tabou absolu au même degré que l'inceste et le parricide ; de ce fait, la mise en scène de cet interdit qui continue de hanter l'imaginaire du civilisé est bien là pour déstabiliser le public en lui renvoyant l'image d'une nature monstrueuse, d'un état de sauvagerie aux origines de la société des hommes. La note d'intention du spectacle participe aussi de cette explication, puisque Jean-Christophe Meurisse dit avoir nourri sa réflexion du rite de possession des *Haouka.*[619] Il a été interpellé par la violence et la cruauté de la cérémonie – un retour de celles du colonialisme – qui bouleverse profondément les structures de la vie locale et rend soudain problématique la relation des colonisés au monde dans lequel ils vivent. La naissance des divinités *Haouka* au Niger est le symptôme d'un traumatisme provoqué par les pouvoirs militaire, politique et technique dont ces divinités sont des projections, mais aussi des formes de réappropriations mimétiques et magiques dans le rituel de possession. On ne peut donc conclure à une vision réaliste dans ce tableau navarrien, où tout est à prendre de façon symbolique, comme c'est le cas aussi chez des auteurs dramatiques réputés pour la violence de leur esthétique, comme l'atteste John Peter dans le Sunday Times à propos de *Blasted.*[620] Le journaliste souligne d'abord que les pièces violentes « nous permettent de remettre en question nos valeurs » puis, pour expliciter son point de vue, fait référence au travail de Sarah Kane qui est « le fruit d'une rage morale intacte, brute, presque puritaine » et affirme « [qu'elle] voit cette société autodestructrice [...] sans but, bestiale, stérile, cannibale, lubrique, rongée par toutes sortes de maux et paralysée par la terreur ».[621]

Cette analyse peut être complétée par l'interprétation freudienne du parricide, quand la horde primitive perpètre le meurtre du père pour échapper à son autorité et incorporer ses forces.

619 Jean Rouch, *Les Maîtres fous*, documentaire ethnographique réalisé en 1955 au Niger.
620 La pièce de Sarah Kane, *Blasted*, est créée à Londres, au Royal Court Theatre, le 12/01/1995, dans une mise en scène de James MacDonald.
621 John Peter, article dans le *Sunday Times* à propos de *Blasted* de Sarah Kane, 22/01/1995, p. 2.

L'acharnement des bouches sur le ventre de Maxence Tual rappelle qu'il est aussi la figure carnavalesque présente chez Rabelais et Alfred Jarry.[622] A propos d'*Ubu*, Caroline Tremblay relève l'existence de « trois âmes : le cœur, l'esprit et la gidouille » :

> Cette dernière est la figure carnavalesque par excellence, là où tout naît et meurt. Le ventre, c'est l'absorption de nourriture, de boisson, mais aussi la menace d'être mangé. Le ventre, c'est aussi la naissance, le lieu où la vie nouvelle est conçue, mais la naissance conduit aussi à la mort.[623]

Ainsi, dans la culture populaire, cette ambivalence est omniprésente « le rire carnavalesque ensevelit et fait renaître ».[624] A ceci s'ajoute le fait que Les Chiens de Navarre choisissent une esthétique plus métaphorique que réaliste, et se réapproprient la distanciation brechtienne qui, à l'inverse du théâtre aristotélicien, s'oppose à l'identification de l'acteur à son personnage, et produit un effet d'étrangeté par divers procédés de mise à distance. Ceux-ci visent à perturber la perception linéaire passive du spectateur et à rompre le pacte tacite de croyance en ce qu'il voit. Ainsi, la violence est désamorcée par l'outrance des maquillages et l'écœurement provoqué par la vision des corps badigeonnés de couleurs sales comme une chair en putréfaction. L'éclairage froid du plateau dénudé met en valeur, en son centre, ces êtres maculés de sang, et cette monstration ostentatoire déclenche l'hilarité du public, l'excès faisant basculer la perception du tableau du monstrueux au grand-guignolesque, à la façon de Quentin Tarentino[625] qui utilise à de multiples reprises ce procédé devenu avec lui typiquement cinématographique. Il est en effet remarquable de constater, chez les réalisateurs anglo-saxons des années quatre-vingt-dix, un renouvellement stylistique par une mise à distance humoristique des contenus et des formes jusque-là privilégiés. Est né alors un cinéma caractérisé par la stylisation de l'ultra violence et l'intensité de chocs visuels et sonores.

On peut citer, en exemple *Pulp fiction*, quand le meurtre accidentel de Marvin est totalement banalisé par la projection immodérée de sang et de cervelle dans tout l'habitacle de la voiture, mais aussi, comme l'analyse Mireille Losco-Lena dans un article intitulé « Le pitre témoin », « par le détachement des personnages à son égard, induisant la rupture du pacte de vraisemblance avec le spectateur et donc son désengagement affectif ».[626] La réception est aussi de cette nature dans *Kill Bill 1* quand les coups d'épée de l'héroïne provoquent des geysers de sang qui éclaboussent le plateau.

622 Alfred Jarry, *Ubu roi* (1896), Paris, Gallimard, coll. « Poche », 2002.
623 Caroline Tremblay, « Le carnavalesque dans *Ubu* d'Alfred Jarry », mémoire présenté à l'Université du Québec en 2004.
624 *Ibid.*
625 Quentin Tarentino, *Pulp fiction* (1994). C'est une odyssée sanglante et grand-guignolesque de petits malfrats. *Kill Bill 1* (2003) narre la vengeance d'une jeune femme contre un groupe mafieux.
626 Mireille Losco-Lena, « Le pitre témoin, entre dérobade et déréalisation », in Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu (dir.), *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* n°51-52, 2011, p. 43.

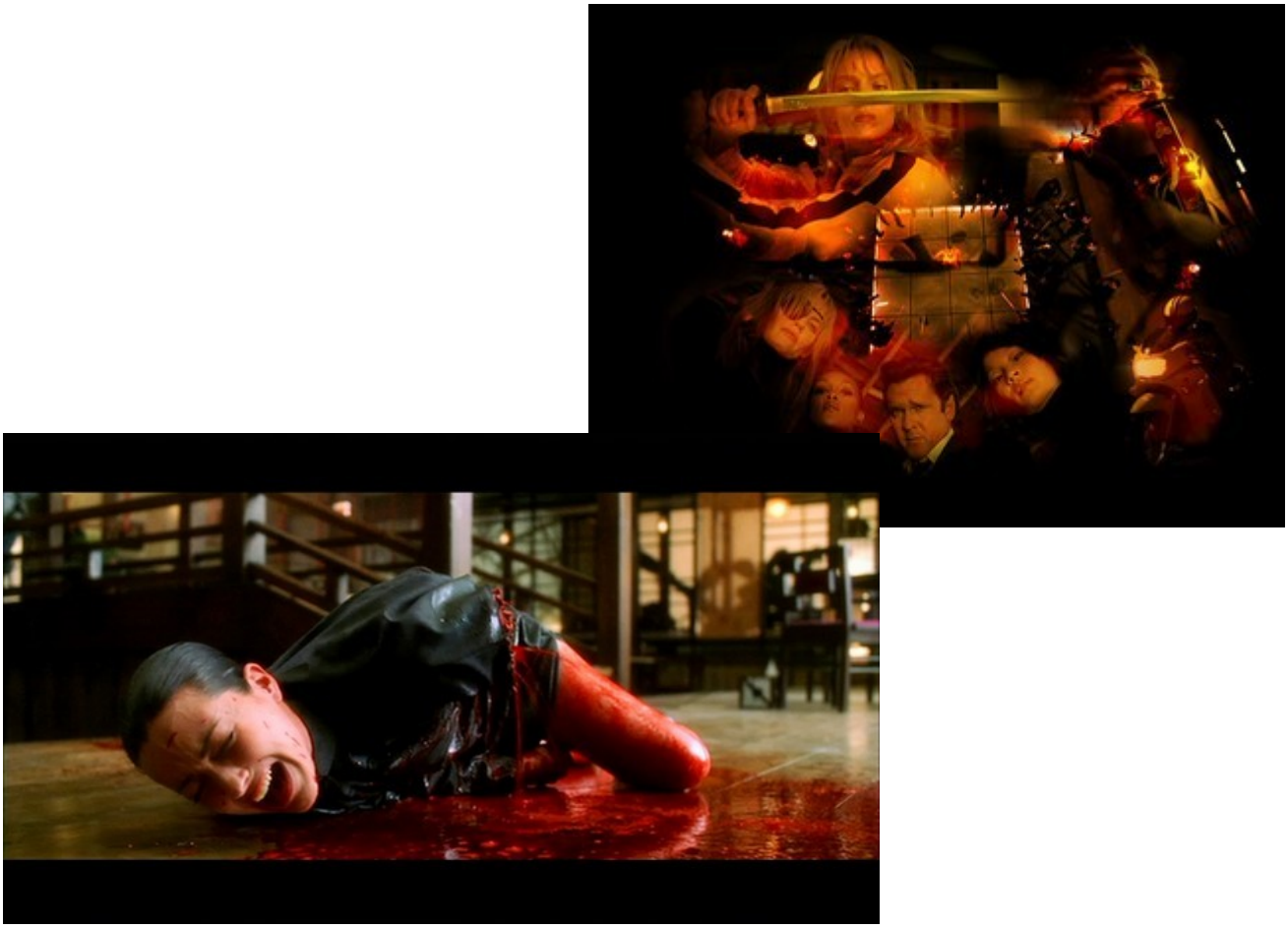


Illustration 170 : Tarentino esthétise la violence par une surabondance d'hémoglobine et la chorégraphie des combats. © *Kill Bill 1.*

Ainsi, l'utilisation réflexive du cinéma se retrouve à maintes reprise dans l'œuvre du collectif comme en témoigne *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble*.[627] Le prologue de ce spectacle est une réplique des ambiances *trash* des films de Harmony Korine[628] : la démesure d'un décor apocalyptique et les clins d'œil référentiels s'imbriquent, créant un univers dans lequel des monstres hybrides maculés de sang jouent aux boules. S'impose ici « une évidente absence de réel »[629] :

> Le comique parodique du second degré, n'y fait pas retour sur le réel mais opère une virtualisation de la violence, en une fuite de la réalité symptomatique de la culture « adultescente » des films de série B et des jeux vidéo.[630]

627 Allusion assumée au film de Maurice Pialat, *Nous ne vieilliront pas ensemble* (1972).

628 Harmony Korine, *Gummy* (1997). Film construit sur un simple postulat de départ, à savoir la description d'une ville américaine fictive qui aurait subi une tempête dévastatrice. L'occasion pour le cinéaste de suivre les mésaventures de gosses livrés à eux-mêmes, le tout au milieu de paysages dévastés par la misère sociale et la dégénérescence naturelle que l'on pourrait facilement taxer de consanguine.

629 Mireille Losco-Lena, *op. cit.*, p. 43.

630 *Ibid.*

Illustration 171 : Êtres difformes dans un environnement urbain démembré ; les films de Harmony Korine ont inspiré Les Chiens de Navarre. © Trash Humpers.

L'esthétisation de la violence devient une lecture sarcastique de la toute-puissance qu'elle procure au spectateur en se nichant au cœur de ses distractions, théâtre, cinéma et jeux vidéo ; ce qui laisse à penser que la recherche de sensations fortes à travers ces scènes grand-guignolesques peut donner l'impression d'une *catharsis* à moindre coût, et la violence érigée en art est une captation ironique des désordres de notre époque.

Illustration 172 : Le spectacle *Les Armoires normandes* débute par une partie de boules entre des êtres maculés de sang, référence à la scène de cannibalisme du spectacle précédant. © Philippe Lebruman.

Cette revendication se trouve confortée par la saynète suivante : deux de ces étranges créatures jouées par Thomas Scimeca et Anne-Élodie Sorlin, se livrent à une reprise en *play-back* de

I've been loving you too long d'Ike et Tina Turner, interprétation sexuellement suggestive, au bord de l'obscénité, du concert *Soul to Soul*, au Ghana en 1971.

Le style parodique atteste que le spectacle vivant s'autorise toutes les formes de représentation artistique, même les plus rebattues comme le *play-back*, quand l'outrance et l'extravagance l'enrichissent d'une drôlerie qui plonge le spectateur dans l'hilarité, d'autant plus s'il lui est donné de reconnaître le détournement grotesque que ces acteurs se complaisent à présenter d'un grand moment de la carrière d'Ike et Tina Turner, encore visible en vidéo quarante ans après ; outrage ou irrévérence salvatrice, profanation du sacré, ou comment détrôner les idoles médiatiques et mettre à bas le *Star-system*.

La parodie admet à la fois la critique et l'admiration, la remise en cause et la conservation des modèles en utilisant la distanciation entre ceux-ci et leur reproduction ; l'image du couple se trouve galvaudée, volontairement caricaturée dans une forme laide, voire repoussante, loin de sa réalité *glamour*. Cette caractéristique rejoint deux des sources données pour la définition du mot « kitsch », d'abord le verbe allemand *verkischen* qui signifie « brader », « vendre au dessous du prix » ou encore « vendre quelque chose à la place de ce qui est demandé » ; ensuite le verbe allemand *kitschen*, qui signifie « ramasser dans la rue ». Cette représentation s'apparente à l'esthétique kitsch comme une copie de mauvais goût d'une œuvre classique, et manifeste encore une fois de la part du collectif, une condamnation de la société de consommation.

Illustration 173 : La parodie et l'irrévérence pour désacraliser les idoles. © Jean-Pierre Estournet.

Illustration 174 : Chanteurs emblématiques du *rythm and blues* des années soixante, Ike et Tina Turner sont parmi les premiers à chorégraphier leurs textes. © Ike et Tina Turner.

On peut aussi considérer que c'est un hommage à ce couple afro-américain, indissociable de la culture pop des années soixante/soixante-dix, qui connaît une renommée internationale bravant le racisme et ouvrant la voie à une présence scénique chorégraphiée. D'ailleurs, Mikael Jackson saura sublimer cet héritage au moyen du clip dans une esthétique kitsch ; au demeurant, il y a une similitude scénographique entre la scène anthropophagique de *Nous avons les machines* et la danse hallucinée de *Thriller*[631] ; les mêmes excès de couleurs sales et de monstruosités cohabitent avec une rigueur de composition iconique dans une quête d'harmonie. Au lieu du rejet attendu, c'est au contraire la fascination qui accueille cette composition ; la laideur est transcendée par une scénographie en tableau chez les Chiens de Navarre comme elle l'est chez Mikael Jackson par la chorégraphie d'ensemble.

Illustration 175 : Dans ce clip, Mickael Jackson et sa petite amie longent un cimetière d'où sortent des morts-vivants ; le chanteur entame une chorégraphie en totale osmose avec les créatures du cimetière. © Kobal.

A leur manière, Les Chiens de Navarre reconnaissent ici leurs emprunts à la culture pop américaine, et, par ce biais, mêlent l'esthétique kitsch à la violence d'un théâtre né au siècle précédent et à la science fiction. Adepte du rire carnavalesque qui libère de toutes les conventions sociales, le collectif explore aussi des formes comiques plus subtiles, comme la loufoquerie, dont l'effet tient à son jaillissement impromptu sur le plateau. Il pratique l'incongruité inhérente à la figure du *trickster*[632], celui-ci détenant des fonctions diamétralement opposées ; simultanément il

631 Mikael Jackson, *Thriller* (1982).

632 Isabelle Barbéris, *Théâtre contemporain. Mythes et idéologies*, *op. cit*. p. 75-83. Le terme *trickster* ou « tricheur » dont la première acception date de 1711, proviendrait des rites populaires d'inversion à caractère carnavalesque. Dans le chapitre « L'acteur minoré, l'acteur révolté », l'auteur se propose d'analyser les créations des Chiens de Navarre à travers ce concept du *trickster.*

produit l'angoisse – par une introduction du chaos dans l'ordre établi – et le rire pour amortir le caractère sacrilège. Ainsi, porteuse de cette bivalence, la théâtralité navarrienne joue un rôle essentiel au sein des relations sociales : elle abolit, le temps de la représentation, les tensions, les aspirations individuelles et les frontières entre religieux/profane, moral/immoral et ordre/chaos.

Le rire léger de la loufoquerie

Nous avons les machines s'achève de façon totalement incongrue : celui qui vient d'être cannibalisé, resté seul sur scène, ressuscite pour répondre à une professionnelle du *marketing* qui fait un sondage sur les yaourts. Ce final surprenant renvoie à d'autres propositions théâtrales, comme dans *Une raclette*, quand un chevalier en armure, clin d'œil au retour du Chevalier Noir des Monty Python, surgit et provoque en duel un des personnages attablés ; force est de constater que tout ne fait pas sens et que l'on peut considérer cela comme une gratuité loufoque dans l'hétérogénéité des éléments.

Illustration 176 : L'intrus, travesti en chevalier du Moyen Âge, adoucit la relation du spectateur à la scène, un répit bref avant une nouvelle déflagration de violence. © Baltazar Maisch.

La présence de ce rire, dans les spectacles du collectif, nécessite un rappel de sa définition. Celle-ci est proposée par Joël Gilles : « Loufoque » est attesté depuis 1873 et caractérise une chose à la fois « un peu folle » et « bizarre et amusante ». Le loufoque représente « le versant comique de la folie, d'une folie douce ».[633] Cette forme légère du comique a la vertu d'atténuer pudiquement une charge

633 Joël Gilles, « Plaisanterie, subversion, exercice de style », in Jean-Pierre Mourey et de Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX*e, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 63.

émotive, forme de pirouette délicate que l'on trouve dans la pièce *Quand je pense que nous vieillirons ensemble.* Ce titre peu engageant, tant il évoque la résignation devant la perspective d'une trop longue vie à deux, fait écho au film de Maurice Pialat *Nous ne vieillirons pas ensemble*.

Le couple de Jean Yanne et Marlène Jobert est remplacé par Thomas Scimeca et Anne Élodie Sorlin positionnés dos au public en fond de scène, assis au ras du sol mais dans l'attitude des occupants d'une voiture.

Illustration 177 : Marlène Jobert et Jean Yan. © Arte TV.

Comme dans la fiction cinématographique, il s'agit d'un couple qui n'en finit pas de rompre, ce qui donne lieu à des échanges agressifs, suivis de moments plus tendres ; à cela près que la sensation de griserie mélancolique, d'angoisse diffuse, qui émane de ce tableau, est dynamitée par l'interprétation simultanée d'un autre duo amoureux, celui de deux chiens eux aussi embarqués dans la voiture, qui se reniflent, se chamaillent, tentent de s'introduire à l'avant du véhicule et font ainsi diversion, le couple humain s'interrompant pour rappeler à l'ordre le couple de chiens. Une drôlerie fantasque qui naît de l'extrême justesse de la gestuelle de Céline Fuhrer et Maxence Tual, et rappelle les performances de Cyril Casmèze, comédien et acrobate zoomorphe, ancien « hommechien » du Cirque Plume.[634] L'inattendu se glisse aussi dans la visioconférence

634 Le Cirque Plume, crée en 1984 par Hervé Canaud, Michèle Faivre, Vincent Filliozat, Jean-Marie Jacquet, Bernard et Pierre Kudlak, Jacques Marquès, Robert Miny et Brigitte Sepaser. Leur objectif est de rajeunir la pratique circassienne par des clins d'œil amusés au cirque traditionnel et par un déplacement de l'ordre fonctionnel des choses. Pas de piste circulaire, mais une scène de théâtre, pas d'animaux dressés, mais une poésie des corps et des images (spectacle *No animo màs anima*).

intergalactique,[635] quand Jean-Luc Vincent, pour figurer le locuteur d'un autre monde, présente ses fesses au public, les anime avec ses mains en rythmant un discours comme si l'anus devenait la bouche. On peut y voir une allusion au film de Tom Shadyac, *Ace Ventura détective chiens et chats*,[636] dans lequel l'acteur Jim Carrey interprète de façon hystérique et *cartoonesque* un individu qui lui aussi parle avec son « cul ». La métaphore de l'obscénité de la parole-propagande atteint ici une clarté scénique exemplaire ; l'idée désopilante est astucieusement et judicieusement une concrétisation à la lettre du système de l'inversion que l'on trouve dans l'imagerie carnavalesque quand le « bas » devient le « haut », ce qui démontre une maîtrise des genres comiques propre à cet acteur lettré, capable de rehausser la scène par la haute tenue du discours et le sérieux du sujet ; tout cela débouche sur un moment d'hilarité d'où sont exclus la vulgarité et la violence visuelle. Loufoque aussi, la presque fin de *Quand je pense que nous vieillirons ensemble*[637] au cours de laquelle, le couple Céline Fuhrer et Thomas Scimeca s'adonne à une sexualité infantile.

Dans le cadre d'un stage sur le développement personnel, le coach somme Céline Fuhrer – ou le personnage interprété – de mesurer son coefficient de bonheur par une régression, une thérapie primale ou simplement une recherche du temps perdu.

Illustration 178 : Thomas Sciméca transformé en « Lapinou », *sex-toy*.
© Jean-Pierre Estournet.

635 *Nous avons les machines.*
636 Ace Ventura, *Pet Detective* (1994).
637 *Quand je pense que nous vieillirons ensemble*.

L'actrice s'imagine en petite princesse dans un château et se choisit deux autres comparses, l'un prenant le rôle d'un oiseau et l'autre d'un lapin en peluche ; puis elle entreprend une régression qui s'exprime par une mutation de la tonalité vocale – une voix de fausset rappelant celle des personnages de *cartoons* –, par l'adoption d'une gestuelle de fillette – avec balancement du corps, sautillement –, et la suggestion comportementale d'un changement de costume pour une robe de princesse longue et ample. « Lapinou », ou Thomas Scimeca, se prête aux propositions ludiques de sa « maîtresse », ce qui les amène tout naturellement à des jeux sexuels d'exploration propres à la petite enfance. Déshabiller l'autre et simuler la fessée, c'est partir à la découverte de son corps, de son anatomie intime, et ce comportement reste dans la normalité. Ostensiblement et de façon jubilatoire, Thomas Scimeca-Lapinou fait l'hélicoptère avec son sexe, puis l'étire comme un chewing-gum et le transforme en violoncelle qu'il fait vibrer avec un bout de bois en guise d'archet.

Dans cette scène, on reconnaît les figures successives du *trikster* qui, selon Isabelle Barbéris

> incarne la fonction ludique, sauvage et indestructible du jeu suivant une succession affolée de « gaffes », faux-pas, plaisanteries, lapsus, actes manqués dérapages hors des règles du jeu amenant à retomber … dans un autre jeu.[638]

Cette saynète est jugée obscène par certains ou délirante par d'autres, touchés davantage par l'incongruité de la situation ; en tout cas, elle n'est pas vulgaire puisque le registre reste le même, dans la mesure où le vocabulaire et le jeu correspondent au monde de l'enfance. C'est le point de vue qui peut être pervers, et, en cela, le collectif renvoie le spectateur à ses propres fantasmes.

Se pose ici la question de la capacité de l'homme à accéder à des images simples non dénaturées ; peut-il encore s'émouvoir quand, au cours de ce spectacle, se faufile dans l'enchaînement des tableaux une évocation tendre mais fugitive, comme s'il s'agissait d'une pensée qui traverse l'esprit mais à laquelle on n'ose pas croire ? Une loufoquerie, une incongruité dans un univers qui ne laisse que peu la place au bonheur. A la suite du *road trip* du couple et de ses chiens pendant lequel, comme Pialat, le collectif semble ne pas croire à la vie à deux, la scène de déchirement s'estompe par la baisse progressive de l'éclairage et laisse place à une autre vision, celle d'un couple, Maxence Tual et Céline Fuhrer qui se déshabillent de leur peau imaginaire de chien pour s'allonger avec infiniment de pudeur et de tendresse, nus sur un matelas de fortune. Qui sont-ils ? A quelle espèce appartiennent-ils ? Incarnent-ils un espoir éphémère d'un possible serein dans un autre univers avec d'autres formes de vie ? Ou bien est-ce le rêve de la scène primitive d'avant la rupture avec Dieu ?

638 Isabelle Barbéris, *op. cit.*, p. 78.

Une interprétation que n'exclut pas le collectif, mais il laisse le spectateur face à ses propres croyances et ne délivre pas les siennes tout en revendiquant en même temps la liberté d'expression ; de la même façon d'ailleurs, comme on l'a déjà noté, il reste évasif sur son engagement politique tout en dénonçant l'ultralibéralisme et les conséquences néfastes de la société de consommation.

La comédie de mœurs prétexte à une satire politique féroce

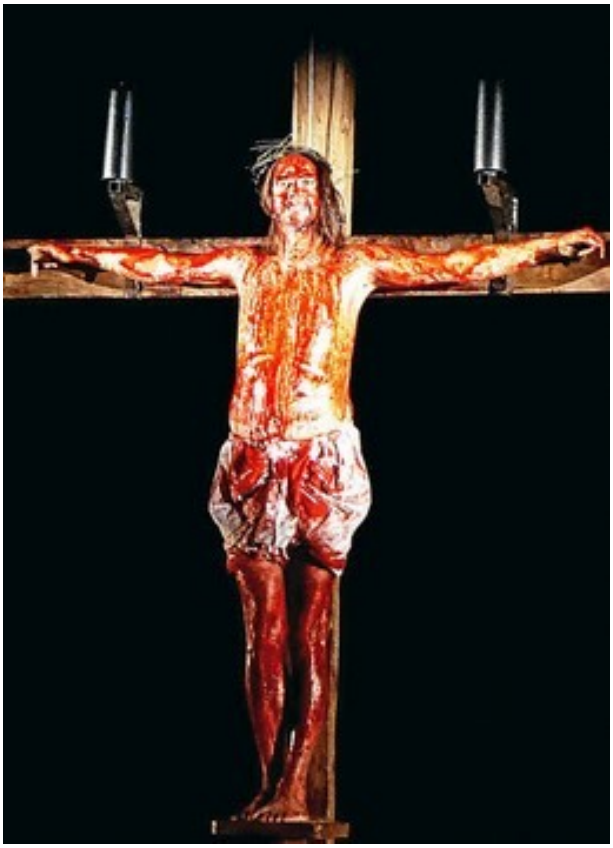


Illustration 179 : Accueil du public par un Christ dans la norme iconique mais au discours blasphématoire.
© Philippe Lebruman.

Les Armoires normandes s'est invité sur les scènes parisiennes juste après les attentats du 7 janvier 2015 ; même si la présence d'un Christ sur la croix – un clin d'œil aux Monty Python[639] – était déjà dans un *work in progress*, donné à Toulouse à l'automne 2014, de toute évidence, la filiation revendiquée du collectif avec *Charlie Hebdo*, imposait en ce printemps 2015 un geste

639 Terry Jones, *La vie de Brian* (*Monty Python's Life of Brian*, 1979).

solidaire, voire un blasphème. Le clin d'œil à l'actualité est là : la remise en question de la représentation du divin et des prophètes (puisqu'il est fils de Dieu pour l'Église romaine et un des prophètes pour l'Islam) par la divinité elle-même qui mime les différentes positions qu'on lui a infligées selon que l'on est peintre du Nord ou du Sud de l'Europe. Il se plaint d'être doublement victime, d'un sacrifice inutile d'abord, et ensuite des peintres allemands et flamands, « trop doloristes » à son goût : « Je suis très rimbaldien, beaucoup plus que houellebecquien ». Son discours est interrompu brutalement quand il prononce le nom « Allah » : des techniciens voilés accourent, le font descendre de sa croix et disparaître dans les coulisses incarnant symboliquement la censure.

Illustration 180 : Monty Python's Life of Brian (1979). © Testar.com.

Ce prologue fait écho à *Golgotha Picnic*, par lequel Rodrigo Garcia démontre que l'iconographie chrétienne est, à son sens, l'image même de la « terreur et de la barbarie » ; à ce titre, ces créations – celle des Chiens de Navarre comme celle de Garcia – sont le symptôme du rejet de l'amour christique et de l'inscription plus générale dans le doute sur la qualité du sentiment amoureux vécu par les hommes au XXI[e] siècle : « Il y a le verbe s'aimer et le verbe se résigner. Quand je vois comment vivent la plupart des gens autour de moi, je vois se confondre les deux termes : s'aimer et se résigner ».[640]

640 Rodrigo Garcia, spectacle *Golgotha Picnic*, 2011.

Illustration 181 : *Golgotha Picnic*. © Davir Ruano.

Le théâtre est bien un art enraciné, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective ; pour Jean Duvignaud, « il est la manifestation sociale »,[641] et pour Jean-Jacques Coltice, « la création théâtrale est un rempart contre le totalitarisme, politique ou économique, d'une idéologie ou d'un marché ».[642] Tout théâtre semble donc porter sa part de subversion, c'est même, selon Jean Duvignaud et Jean Lagoutte, ce qui élève les « grandes œuvres de théâtre » au-dessus des autres parce qu'elles mettent en cause l'ensemble de croyances, des idées et des modèles :

> Certes, avec le temps, les histoires de la littérature effacent ce conflit ou du moins feignent de l'ignorer, pressées qu'elles sont de tranquilliser le lecteur en présentant des œuvres dans la suite apaisante d'une histoire et d'un déroulement. Mais à l'origine, toute grande œuvre, même si elle ne s'affirme pas complètement, frappe, gêne, révolte. [643]

L'aspect subversif d'une œuvre peut être discret dans son expression, par exemple, dans *Les Armoires normandes* qui décline toutes les amours sur le sable d'une plage tropicale abritées par un cocotier, comme si se confondaient les sens du mot idylle : genre pictural ou amour tendre et idéalisé.

Or, le sentiment amoureux dans la variété de sa représentation scénique est moins naïf qu'il n'y paraît et même plutôt douloureux, c'est celui qui s'enfuit, l'amour impossible, l'amour vorace, l'amour complice, l'amour post-mortem. L'interprétation tentée par Thomas Scimeca de

641 Jean Duvignaud, *Les ombres collectives*, Paris, Presse universitaires de France, 1973, p. 11.
642 Jean-Jacques Coltice, *Au théâtre, citoyen*, Paris, Le temps des cerises, 2003, p. 57.
643 Jean Duvignaud et Jean Lagoutte, *Le théâtre contemporain. Culture et contre-culture*, Paris, Larousse, 1974.

Un Homme heureux,[644] auto persuasive s'il en est (« je veux être un homme heureux »), n'est pas plus convaincante que la scène du mariage, une référence à l'actualité du « mariage pour tous » ; en effet, le traitement imposé à la mariée est bien plus éloquent qu'un long discours : prise en otage par des invités grivois, elle doit se soumettre à des jeux sordides.

Elle est portée, non pas en vainqueur à la manière des sportifs, mais en victime sacrificielle : arrachée du sol, les bras en croix, elle rappelle plutôt le Christ du prologue implorant qu'on l'écoute. Ballottée comme une poupée de chiffon, elle finit par accoucher sur les genoux des spectateurs.

Illustration 182 : *Les Armoires normandes*, en se penchant sur la relation homme/femme, pointe du doigt le sort encore réservé à celle-ci à notre époque.
© Philippe Lebruman.

De la réalité, il n'y a rien à transposer pour obtenir la comédie, il suffit de prélever des fragments du réel car une part de la civilisation occidentale est devenue une caricature vivante. Pour illustrer ce point de vue, le collectif s'intéresse aux réunions d'élus ou de représentants d'associations[645] et dénonce la vacuité des échanges avec leurs passages convenus ; il démontre ainsi la léthargie intellectuelle et l'absence de créativité de ces acteurs politiques et sociaux, qui les rendent incapables de résoudre les problématiques du monde.

Tout montrer aussi, pour faire surgir le questionnement et refuser ainsi l'enfermement dans un intellectualisme élitiste. Cette position amène le collectif à s'adresser dans les termes suivants aux spectateurs du Théâtre du Rond-Point :

644 William Sheller, chanson *Un Homme heureux*, 1993.
645 *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble.*

> Les bourgeois s'adressent aux bourgeois. Il n'y aura pas de plus-value culturelle sous prétexte qu'on est au Rond-Point. Ce sera comme à la télé. En plus moche. On n'est pas là pour faire des Brèves de comptoirs ni des petits Diablogues.[646]

Provocateurs sans retenue, dans une filiation de style avec *Hara Kiri* et *Charlie Hebdo*, Les Chiens de Navarre enchaînent l'incongruité, l'humour et l'exhibition sexuelle pour mieux dynamiter les conventions sociales, les prétendues bonnes manières, les us et coutumes de la bonne morale : « Nous sommes une bande régressive, c'est de là que vient toute la jubilation des spectacles »,[647] reconnaît Jean-Christophe Meurisse. La meute navarrienne met en scène aussi bien les causes humanitaires que le comportement égocentré des artistes, quand ceux-ci, en quête d'une plus grande notoriété, trouvent légitime et de bon goût de mener des actions sur les terres laminées par la guerre et la famine ; le slogan « un fou rire vaut bien un bol de riz »[648] est volontairement cynique. Afin de camper la relation acteurs-public, elle annonce aussi, à chaque prologue, que tout ou presque sera permis, le corps et la parole se trouvant libérés. Cependant, l'obscénité et la pornographie sont évacuées grâce au choix d'une exhibition sans lourdeur ni complaisance, même si l'action va au bout des hypothèses les plus fantasques, au gré des réparties ou du vide. Certes, certains spectateurs se trouvent malmenés quand les expositions génèrent l'inconfort du questionnement moral : doit-on rire ou s'offusquer ? Et esthétique : est-ce de bon goût ? Comme le fait remarquer Isabelle Barbéris :

> [L]es acteurs sont lâchés sur le plateau de manière expérimentale, riant d'eux-mêmes et de l'absurdité de la situation, autant que du public devant lequel ils s'exposent suivant une mécanique de déballage sans fond. Ces compagnies travaillent à partir de l'improvisation et utilisent la scène comme un laboratoire, jouant du texte ou du plateau comme de matériaux malléables et élastiques.[649]

Le grotesque et le mauvais goût sont de mise dans l'expérimentation théâtrale qui vise autant ce qu'elle produit sur scène que son effet sur le spectateur : jusqu'où peut-on aller ? Mais le collectif s'attèle aussi à la dénonciation de dysfonctionnements plus subtils de la société, comme l'incommunicabilité des êtres, même dans des situations simples ; un *training* pour un entretien d'embauche illustre ce constat, et Maxence Tual,[650] d'abord tête de turc dans une scène précédente où on lui intimait de rentrer dans le rang, devient ici expert pour des chômeurs comme Thomas

646 Allusion aux sketches radiophoniques de Roland Dubillard adaptés par la suite pour la scène sous le titre *Les Diablogues* en 1975. Devant le succès de ces petites pièces à l'humour déroutant et loufoque, il écrit en 1987 *Les nouveaux Diablogues.* Au cours de la saison 2008-2009, le Théâtre du Rond-Point a proposé ces œuvres dans une nouvelle mise en scène de Anne Bourgeois avec Jacques Gamblin et François Morel.

647 Jean-Christophe Meurisse, dossier de presse *Nous avons les machines*, *op. cit.*

648 *Une raclette.*

649 Isabelle Barbéris, « Éclats de rire, grincement de dents. La scène comme laboratoire : un regard anthropologique », *op. cit.*, p. 26.

650 *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble.*

Scimeca qui tente en vain, mais avec sérieux, de « mimer l'arrivée d'un candidat dans le bureau du recruteur et de se présenter en donnant une poignée de main ».[651]

Il suit à la lettre les conseils du *coach* qui s'évertue à imager son propos : ainsi, avec habileté et finesse, sont évoqués les niveaux de langage, les superpositions d'interprétations entre sens réel et figuré qui génèrent quiproquos et situations inextricables, kafkaïennes quand chacun, enfermé dans sa propre logique, ne regarde et n'écoute plus l'autre.

Illustration 183 : Six chaises au milieu de la décharge publique pour planter le décor d'un stage.
© Jean-Pierre Estournet.

Finalement, en figure d'apothéose, Elodie Sorlin sort de son rôle d'observatrice et offre une synthèse des conseils (en gestuelle et en propos) du coach dans une démonstration magistrale de la non efficience de ce genre d'exercice. L'excès et la persévérance sont ici les éléments moteurs du gag burlesque auquel se surajoute un effet *slow burn*, une forme de gag qui consiste en l'accumulation de maladresses ou de malentendus et retarde l'hilarité générale. Pour Jean-François Lyotard, le parler s'apparente plus à une joute (l'*agôn*), qu'à la communication et fait du dialogue une victoire arrachée à son adversaire. Les rapports entre les phrases sont des rapports de pouvoir dans une société où la composante communicationnelle devient plus évidente comme réalité et comme problème. Mais on est au-delà de « l'alternative traditionnelle de la parole manipulatrice ou

651 Paroles du spectacle.

bien dans la transmission unilatérale d'un message [d'une part] […] ou bien de la libre expression ou du dialogue de l'autre » :

> Chaque partenaire de langage subit lors des « coups » qui le concernent un « déplacement », une altération. […] Ces « coups » ne peuvent manquer de susciter des contrecoups [...]. Ce qu'il faut pour comprendre de cette manière les rapports sociaux, à quelque échelle qu'on les prenne, ce n'est pas seulement une théorie de la communication, mais une théorie des jeux, qui inclut l'agonistique dans ses présupposés.[652]

Le savoir narratif fait intervenir une multitude d'espaces langagiers qui articulent les rapports des individus avec les institutions sociales et aussi avec d'autres individus qui participent aux mêmes jeux de langage. On voit émerger alors, dans un contexte complexe, des professions comme le *coaching*, dont l'objectif affiché est de répondre à l'angoisse des êtres en perdition. Mais ces formateurs sont eux-mêmes peu efficients dans le rapport producteur/consommateur du savoir et, de ce fait, participent à la robotisation de l'homme qui ingère des informations souvent peu appropriées à sa nature intime, et qui surtout ne participe en aucun cas à la construction de son individualité, ce qui amène le collectif à dénoncer cette conduite. Ainsi, le grotesque côtoie la comédie grinçante qui interroge cette société de consommation en posant un regard accusateur sur les pseudo-savoirs qui, pour se légitimer, utilisent des énoncés dénotatifs[653] dans lesquels, selon Jean-François Lyotard :

> Il s'y mêle les idées de savoir-faire, de savoir-vivre, de savoir-écouter. Il s'agit alors d'une compétence qui excède la détermination et l'application d'un seul critère de la vérité, et qui s'étend à celles des critères d'efficience (qualification technique) […]. Ainsi compris, le savoir est ce qui rend quelqu'un capable de proférer de « bons » énoncés dénotatifs mais aussi de « bons » énoncés prescriptifs, de « bons » énoncés évaluatifs.[654]

Puis il aborde la problématique de la mercantilisation du savoir et de la relation entre savoir et pouvoir dans notre société informatisée : savoir-marchandise, savoir produit et vendu, consommé et échangé, qui cesse d'être sa propre fin. Ce questionnement se trouve transposé par Les Chiens de Navarre dans l'observation compassionnelle d'une séance de développement personnel.[655] Elle tourne vite dans sa mise en jeu à la chronique dévastatrice de ce prêt-à-penser qui nous intime l'ordre d'être heureux, et on rit du formatage auquel se livrent les groupes de parole, et de leurs dérives pseudo psychologiques qui font de l'individu un objet de marketing sans identité personnelle, conforme aux attentes de la société postindustrielle. Ces stagiaires,

652 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 32.

653 Pour le philosophe, il existe trois types d'énoncés : dénotatif, performatif et prescriptif. Or, chacun donne lieu à des « jeux de langage » aux règles différentes : le premier renvoie à la distinction du vrai et du faux, le second à la distinction de l'efficient et de l'inefficient et le troisième à la distinction du juste et de l'injuste. Et les jeux de langage ne peuvent s'unir dans un méta-discours.

654 Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 52.

655 *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble.*

> les incapables, les complexés, les solitaires et les paumés. Ceux qui voudraient s'intégrer, mais n'ont pas les codes de cette société du paraître. Qui s'échinent à s'adapter et sont broyés par la machine libérale omnivore, sont des êtres fragilisés et en manque de repères et de ce fait sont des proies faciles de cette industrie du bien être qui décline des protocoles à suivre pour atteindre le bonheur.[656]

Jean-Luc Vincent et Céline Fuhrer incarnent des *coachs* crédibles de par la justesse des propos tenus et leur rigueur syntaxique et sémantique ; le travail sur soi commence par le dépoussiérage du corps pour « enlever les scories », résidus nuisibles ramenés de l'extérieur et qui entravent une démarche de renaissance ; puis on se nettoie la langue pour la purifier de toutes les paroles inadaptées prononcées jusque là et dont il faut se débarrasser pour adopter un langage vrai. Chaque participant est mis sur la sellette, dans un jeu de figuration de soi qui fragilise ; la reformulation lapidaire des propos au moyen d'une énonciation langagière irréprochable et de concepts maîtrisés, donne un discours déshumanisé qui instaure une relation sans empathie et un rapport hiérarchique entre le coach, celui qui a la connaissance, et le stagiaire. Tenu à des réponses justes et à dévoiler l'intimité de ses pensées, celui-ci avoue, comme Caroline Binder, avoir souhaité un bon anniversaire à sa sœur « même si je couche avec son mari » ou cet autre participant, sa fierté d'avoir maîtrisé sa pulsion suicidaire en remplaçant ses anxiolytiques par une tisane. Cette scène de groupe a pour objet l'écoute et l'aide, mais la bonté affichée s'achève en abjection et humiliation, et les Chiens de Navarre sont pessimistes sur la capacité de l'individu à s'extraire de la communauté humaine et de son regard normatif. Un *coaching* de séduction fondé sur des représentations clichés des deux sexes est mis en œuvre et s'illustre par des jeux de rôles humiliants répondant à des injonctions d'une violence sadique : « Laboure l'espace avec tes ovaires » commande Céline Fuhrer à une stagiaire tétanisée par la répétition du même mouvement. C'est une entreprise de déshumanisation menée jusqu'au renoncement de sa propre personnalité : elle devient une marionnette manipulée à la fois par le *coach* et le public, riant à la fois de la maladresse gestuelle et du harcèlement verbal. Cruauté paroxystique assénée dans le constat rédhibitoire, « On a le corps qu'on a. Tu n'es pas d'origine normande ? », qui met fin irrémédiablement à tout espoir d'évolution pour se conformer à l'image socialement attendue. A l'écoute et au conseil se substituent l'abjection et l'humiliation, ce qui questionne la réelle capacité de l'individu à s'extraire de la communauté humaine et de son regard normatif. Les Chiens de Navarre dénoncent ainsi la toxicité de ce genre de stage ; ils pointent aussi du doigt le voyeurisme du spectateur qui se délecte de ces scènes de torture morale. Cependant, il peut exister des résistances salvatrices : quand, dans une autre scène, une des participantes s'entend dire « Avec Élodie, on va travailler la vulgarité qu'elle tient de sa mère », elle réagit violemment par une agression physique et verbale mettant fin à la séance par KO technique

656 Fabienne Pascaud, « Chiens de Navarre, revue métaphysico-baroque », in *Télérama*, site Les Chiens de Navarre, http://www.chiensdenavarre.com/chiens, 22/05/2013.

de l'animatrice. Ce sursaut d'humanité dans son expression la plus archaïque de survie est nécessaire. Cependant, est-il suffisant pour faire prendre conscience au spectateur de sa possible identification au bourreau ? Isabelle Barbéris fait le constat suivant :

> En libérant de la tyrannie des conventions et des discours normatifs, le rire reste certes purgatif, émancipateur, mais met également le rieur en position de vulnérabilité : une fois que les codes ont volé en éclats, la possibilité d'en rire laisse la place à celle du pire.[657]

Illustration 184 : Une violence salvatrice et émancipatrice qui remet en question les codes sociaux sources d'aliénation. © Jean-Pierre Estournet.

Si le rire est définitivement anéanti, il reste le vide intérieur :

> Méchants presque malgré eux, les animateurs sont aussi névrosés que leurs souffre-douleur, à cette différence près qu'ils déguisent la haine de soi en préoccupation pour autrui. D'un côté comme de l'autre, c'est certainement la solitude « notre besoin de consolation » qui cherche désespérément à se soulager en misant sur l'autre, guettant son regard, désirant son amour.[658]

C'est une prise de conscience de l'impossibilité d'une communication transparente entre individus : « Nous avons assez payé la nostalgie du tout et de l'un, de la réconciliation du concept et du sensible, de l'expérience transparente et communicable ».[659] Reste à accepter, comme le préconise Lyotard, l'incapacité à rendre compte de la volatilité des rapports sociaux basés sur la multiplicité des jeux de langage des sociétés informatisées à partir de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Comment ne pas relever aussi une critique acerbe de professionnels de l'expression corporelle, de la mise en

657 Isabelle Barbéris, *op.cit.*, p. 26.
658 Myrto Reiss, « Critique : *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble* (collectif Les Chiens de Navarre) », in *Au Poulailler*, site Les Chiens de Navarre, http://www.chiensdenavarre.com/, 15/03/2013.
659 Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique* n°419, 1982, p. 367.

situation et en espace des émotions et des sentiments que sont les acteurs, pour ces coachs qui, en détournant des pratiques de création artistique à des fins psychologisantes, non seulement les dénaturent, mais s'en servent comme un outil managérial au service de l'économie libérale ? En effet, l'art, sous toutes ses formes, comme l'a prôné Dada à son époque, demande un esprit mutin et caustique, un jeu avec les convenances et les conventions, le rejet de la raison et de la logique pour atteindre la plus grande liberté d'expression. Son but est de provoquer et d'amener le spectateur à réfléchir sur les fondements de la société. Or ici, ces pratiques artistiques détournées servent au formatage des individus ainsi directement utilisables dans tous les types d'organisation, à la fois tous semblables et en concurrence, pourtant, dans la quête d'un emploi ou d'une reconnaissance sociale. L'objectif à atteindre n'est plus la connaissance de l'homme, mais la façon d'accroître son efficacité pour qu'il puisse se vendre mieux.

La succession de saynètes répond à une volonté de créer un spectacle total des aberrations sociétales de ce début de siècle où le « vivre ensemble » est malmené par l'outrance des comportements individuels et collectifs. Si l'énergie collective de la meute met l'histoire en charpie dans le tourbillon d'une praxis scénique performative, elle soulève de fait la question platonicienne du simulacre et interroge la vérité de l'image, mais elle ouvre aussi un questionnement politique :

> A ces dimensions autoréflexives s'ajoutent souvent des enjeux idéologiques. Dans la lignée brechtienne, le système en tension produit par la coprésence du théâtre et du cinéma au sein de l'œuvre est en effet propice à la mise en question éthique ou sociopolitique.[660]

Cependant, Les Chiens de Navarre tendent à présenter leur perception du monde telle qu'ils la vivent, à fleur de peau, et refusent d'être considérés comme des créateurs d'un nouveau théâtre politique, ce qui n'empêche pas leur public d'être réceptif aux satires sociales qu'il trouve dans leurs spectacles, au cœur de circonvolutions spatio-temporelles. Comme le font remarquer Christian Biet et Christophe Triau, nombre d'artistes contemporains du spectacle vivant ne posent pas la question politique en tant que telle sur le plateau : « [elle] ne prendra pas forcément les aspects de l'approche analytique et démonstrative, mais sera comme posée, suspendue, suspendue à la cantonade, dans un constat qui est la perplexité majoritaire de notre temps ».[661] Ces instantanés que les acteurs donnent à voir, sont aussi empreints d'autodérision : ils se considèrent comme des bobos parisiens à l'abri de la précarité, ce qui, à leurs yeux, leur enlève le droit de s'ériger en victimes. Leur discours n'est pas non plus compassionnel, mais il est suffisamment dérangeant pour déstabiliser nos certitudes de citoyens et de consommateurs.

660 Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti, *op. cit.*, p. 135.
661 Christian Biet et Christophe Triau, *op. cit*., p. 818.

Cependant, la comédie peut ne plus jouer sur le désengagement émotionnel, et elle opère de ce fait une synthèse entre la manifestation corporelle du rire et la dimension introspective de son contenu, rompant avec la définition aristotélicienne d'un comique inoffensif.

Le pire pour en rire

En gardant leur identité, Les Chiens de Navarre se montrent dans leur humanité, un moyen de refuser au spectateur la possibilité de s'identifier à un personnage ; ce dernier découvre sur le plateau un individu comme lui qui le renvoie à ses peurs, à ses fragilités et ses préjugés. Dans une note d'intention à propos du spectacle *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble*, Jean-Christophe Meurisse prévient ainsi le spectateur potentiel : « Les Chiens de Navarre tentent l'expérience spectaculaire de la réconciliation avec soi-même. Pour mieux interroger l'enfant triste qui claque des dents en nous ». Il rappelle les propos de Stig Dagerman : « Notre besoin de consolation est impossible à rassasier ».[662] Pour suggérer l'homme comme animal social qui tente de s'adapter à un monde trop souvent hostile, l'acteur navarrien perd son apparence humaine et ne se distingue plus de la bête : dans la lumière blafarde du plateau ou dans les vapeurs des fumigènes, il se forme un couple d'étranges créatures, enveloppé par les sonorités mahleriennes de la cinquième symphonie[663] dont l'architecture complexe et la richesse polyphonique sont incomparables pour exprimer des états d'âme successifs. Expression musicale de l'indicible et de la vacuité qui trouve un écho dans la pensée du collectif :

> Au milieu des montagnes comme au milieu des feux rouges, nous avons tous le même cri désespéré, la même continuelle et difficile recherche de consolation qui nous anime pour continuer à vivre et affronter le monde. C'est si bon alors de se réunir (en cercle et chaussettes de préférence) pour s'écouter les uns les autres, pour tout remettre à zéro et panser nos plaies.[664]

Les Armoires normandes contribue à explorer « les misères affectives et sexuelles de notre société contemporaine »[665] dans une exposition intime de chacun des acteurs. Refuser d'incarner un personnage sur un sujet aussi personnel est une mise en danger bien plus grande tentée au nom de la quête d'identité générationnelle :

---

662 Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* (*Värt behov av tröst*, éditeur Norstedts, 1955), trad. Philippe Bouquet, Arles, Actes Sud, 1981.

663 Cette œuvre est inscrite dans un contexte particulier : dans la nuit du 24 au 25 février 1901, Mahler faillit mourir d'une très grave hémorragie intestinale d'où le caractère sombre et désespéré des premiers mouvements de cette symphonie. Or, la tonalité alerte du Scherzo peut être interprétée comme un « Chant de reconnaissance d'un convalescent », (Dankgesang eines Genesenen). Il s'agit chez Mahler d'un des rares moments d'optimisme total et d'une musique qui, tout entière, respire le bonheur et la joie de vivre. Mahler complète la symphonie avec une dernière « partie » comprenant le célèbre Adagietto et le Rondo Finale.

664 Dossier de presse *Les Armoires normandes*, *op. cit.*

665 *Ibid.*

> On va avoir 40 ans, alors on se questionne sur le désir sexuel. On commence à avoir tracé de la route, qu'est-ce qui s'est passé jusqu'à maintenant ? Qu'est-ce qui va se passer ? C'est ça qu'on voudrait toucher… Et surtout qu'est-ce qui se passe là, maintenant ? De la même manière on se questionne sur le désir amoureux. Par où on est passé, qu'est-ce qui nous reste à vivre ?[666]

La représentation du Christ, comme ouverture d'un *opus* sur l'amour, est une manière d'élever cette notion à son plus haut degré, aimer jusqu'à la mort, preuve de l'amour incommensurable de Jésus pour les hommes. Ce corps ensanglanté, mais encore vivant, interpelle le public en train de s'installer par une pseudo conférence sur la foi et l'amour en tant qu'expert incontesté. Or, lui-même s'interroge sur la nécessité et la portée de son sacrifice : « Ça fait deux mille ans que ça dure, c'est pas toujours marrant je vous le dis ».[667] Et le doute christique s'installe et donne le ton aux saynètes qui vont suivre. Plutôt que l'enfer du couple, c'est l'asservissement du sentiment amoureux et sa fragilité qui se déclinent au fil du spectacle : la misère affective du célibataire, la naïveté des fiancés, le désenchantement de la vie à deux, la cruauté et la perversité dans la relation journalière.

Le pire plutôt que le meilleur, le désert ou le drame de l'existence avec le corps comme moyen d'expression le plus immédiat, une matière de travail et de réflexion, un matériau vrai et profondément ancré dans le réel. Sans tricher ni se compromettre, avec leur physique ordinaire, petits ou grands, maigres ou dodus, ils assènent la vie brute sur le plateau, exposant les seins et les culs dans un happening explosif. Les spectacles animés par cette pensée morbide sont à l'image de la société de surconsommation dont les déchets envahissent la réalité sensible et la pensée humaine. Celle-ci devient incapable de se construire des valeurs sur lesquelles elle pourrait s'appuyer pour élaborer un nouveau projet de vie pour l'homme et pour la planète.

La tentation cinématographique

Construire une œuvre théâtrale avec les codes cinématographiques est, semble-t-il, jubilatoire mais sans doute frustrant pour Jean-Christophe Meurisse. Il passe enfin à l'acte et, en écho à la programmation des Chiens de Navarre au Rond-Point en février 2014, le cinéma Le Balzac projette *Il est des nôtres*, un film de quarante-sept minutes selon la technique de John Cassavetes, cinéaste des années soixante en rupture avec le cinéma hollywoodien.

Jean-Christophe Meurisse, à l'image de son modèle américain, est un cinéaste-auteur accordant une importance cruciale aux acteurs : « Comme il n'y a ni texte ni scénario préexistant, je

666 *Ibid.*
667 Paroles du spectacle.

demande aux acteurs d'être aussi les auteurs de leurs propres dialogues. Ils improvisent en permanence leur partition. J'adore les accidents ».[668] Il leur laisse en effet une grande marge de manœuvre et, pour rendre leur jeu encore plus libre, il supprime les marques, les astreintes du cadre et impose à la caméra qu'elle les suive dans leurs mouvements ; pour être au plus près des acteurs, elle est portée à l'épaule et munie d'une longue focale. Elle tourne aussi sans cesse et, il en résulte vingt heures de rushes. C'est au montage que le film se crée : « Il fallait trouver une alchimie entre les scènes, que chacune reste forte, explicite, pas explicative. Avec Carole Lepage, la monteuse, la composition d'ensemble s'est articulée sur les émotions ».[669] Ces procédés donnent naissance à un film sensible, né de l'improvisation sur un canevas proposé par le réalisateur comme il a l'habitude de procéder au théâtre, ce qui est facilité par la présence de six acteurs des Chiens de Navarre sur les onze participant à cette création. La thématique explorée est de surcroît dans la filiation de celles présentées sur scène et fait écho au nom du collectif ; en effet, Thomas, le personnage principal, est une sorte de Diogène qui, à trente cinq ans, décide de ne plus jamais sortir de sa caravane, elle-même enfermée dans un hangar au cœur de la ville. Bien que reclus, il n'en invite pas moins sa famille, ses amis et ses voisins à des fêtes dionysiaques pour célébrer joyeusement son refus de la société.

Illustration 185 : *Il est des nôtres.* La tentation de se retirer de la société.
© Thomas de Pourquery.

668 Fabienne Arvers et Patrick Sourd, « *Il est des nôtres* : Thomas de Pourquery en Diogène saxophoniste », site journal *Les inRocKs*, http://www.lesinrocks.com/2014/02/12/cinema/actualite-cinema/jean-christophe-meurisse-11471337/, 12/02/2014.
669 *Ibid*.

Le titre *Il est des nôtres* fait référence à *La Parade monstrueuse* (souvent connue sous le titre de *Freaks*, film de Tod Browning sorti en 1932) et, plus spécifiquement, à sa terrible conclusion « She's one of us. She's a freak ». On retrouve un huis-clos en marge et insituable, et, dans une atmosphère décalée, la dérisoire utopie d'échapper à une société dont on ne veut pas ; à la manière de Buñuel, (*L'Ange exterminateur* et le *Charme discret de la bourgeoisie*), Jean-Christophe Meurisse traite du thème de l'enfermement qui relève davantage des conventions sociales dont on n'arrive pas à s'extraire que d'une réalité spatiale.

Apnée, long métrage sorti en octobre 2016, reprend cette thématique ; il mérite son titre puisque, métaphoriquement, il suggère que la société française d'aujourd'hui est devenue irrespirable tant elle est engoncée dans des valeurs bourgeoises d'un autre âge. Les institutions refusent le mariage à trois, la possibilité aux enfants de choisir leurs parents, un toit décent et du travail pour tous, l'aide à projet professionnel demeurant inaccessible. Insoumis et inadaptés, les trois personnages principaux ont la même tentation de s'extraire d'une réalité économique et administrative trop pesante, et substituent cette fois-ci au huis-clos du film précédent, un *road movie* en *quad* qui les emmène jusqu'en Corse en quête de nouveaux repères. Au cours de ce périple, l'insatisfaction qu'ils éprouvent au contact des autres est grande même s'ils connaissent des instants de bonheur éphémères, telle une séance de peinture dans un univers extatique. Ils décident d'en finir, mais leur suicide collectif est aussi un échec. L'explosion de leur bateau a noirci leurs tenues immaculées, symboles de leur intégrité, et la dernière image les montre absorbés par la foule, ce qui signe leur incapacité à s'extraire du groupe pour vivre autrement.

Ce comique de désillusion est exploré par d'autres jeunes réalisateurs français tel Antonin Peretjatko, notamment dans son dernier film *La Loi de la jungle*, sorti en salle quelques mois auparavant. Cette farce dépaysante et pertinente à la fois montre l'ineptie des normes régissant le monde économico-politique actuel ; si la jungle est bien réelle, le film ayant été tourné en Guyane, elle est aussi métaphorique, et ce long-métrage, comme celui de Jean-Christophe Meurisse, croque de manière désopilante l'incontournable entretien d'embauche dans le monde professionnel. Tous les deux brossent aussi le tableau d'une jeunesse désabusée et en appellent à la scène baroque pour dénoncer l'imbroglio sociétal tout en faisant jaillir une part d'onirisme ; les danseurs nus sur la glace du prologue d'*Apnée* et les images volées au court du périple en Corse sont, bien sûr, des échappatoires à la réalité mais ont aussi une valeur esthétique à travers la qualité du cadrage, l'intensité de la lumière et des couleurs, et la beauté des corps et des paysages. La force des images, comme celle des tableaux du théâtre navarrien, est valorisée par la diffraction du récit traité de

façon très secondaire, sa désarticulation démontrant les aberrations d'une société qui a perdu le sens commun.

Illustration 186 : *Apnée.* La beauté des paysages et la lumière de La Corse contrebalancent la banalité et l'inhospitalité du quotidien. © Shellac.

Conclusion

La tragédie ne sait pas mettre en œuvre ce sentiment d'abandon et de dénuement ; c'est le délire comique qui va le porter. Ce théâtre et ces films s'adressent à la vie en rassemblant, dans un désordre assumé, le monde, la politique et le sexe. Ils enjoignent le spectateur de sortir des carcans sociaux et entreprennent sa réanimation cérébrale dans l'espoir d'une prise de conscience, afin qu'il ne sombre dans « un pessimisme total à la fois anthropologique et politique – l'homme et la société sont mauvais, aucun ne pourra améliorer l'autre ».[670] Les Chiens de Navarre partagent, avec d'autres artistes contemporains, « la critique de la démocratie capitaliste occidentale et de la

670 Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, Éditions l'Entretemps, 2013, p. 476.

pauvreté du bonheur qu'elle offre ».[671] Mais, peut-on dire qu'ils s'associent à Jean-Charles Massera, dans son œuvre *We are l'Europe*[672] et à Benoît Lambert[673] pour croire « non pas qu'un autre monde est possible, mais qu'un autre usage du monde existant est possible dans la filiation explicite des thèses de Certeau »,[674] quand, de temps à autre, au fil des *opus*, ils laissent entrevoir, dans la fugacité d'une image, un rapport à l'autre plus heureux ?

Si tel est le message navarrien, ce n'est plus un théâtre de lutte politique mais, pour Bérénice Hamidi-Kim, une « utopie interstitielle, glissée dans les anfractuosités du système actuel »[675] comme le laisse supposer Jean-Charles Massera dans sa pièce *We are L'Europe* :

> *We Are l'Europe* n'est pas une solution. W*e Are l'Europe* n'est ni la promesse d'un élargissement de l'imaginaire européen ni une pièce caritative. *We Are l'Europe* est un temps de pause pour parler de deux ou trois trucs. *We Are l'Europe* est un gros débriefing.[676]

Illustration 187 : Spectacle *We are L'Europe* : « une utopie interstitielle » est ironiquement proposée par des Supermen et Superwomen. © Antoine Franchet et Clément Bartringer.

A propos de ce spectacle, Martine Horovitz Silber estime que les conversations des sept personnages,

671 *Ibid.*
672 Jean-Charles Massera, *We are l'Europe* : *(le projet WALE)*, Paris, Éditions Verticales, 2009.
673 Benoît Lambert, metteur en scène du spectacle *We are l'Europe : (le projet WALE)*, 2010.
674 Bérénice Hamidi-Kim, *op. cit.*, p. 477. Dans *L'invention du quotidien* (Paris, Gallimard, 1990), Michel de Certeau assimile les producteurs de sens à des propriétaires terriens qui imposent le sens des biens culturels aux consommateurs, grâce à la réglementation des usages et accès et il compare les consommateurs à des « braconniers », qui, au travers des mailles du réseau imposé, recomposent par leur marche propre leur quotidien. Voir annexe n°15.4.
675 *Ibid.*
676 Jean-Charles Massera, note d'intention *We are l'Europe*, site *Théâtre-Contemporain*, http://www.theatre contemporain.net/spectacles/We-are-l-Europe/, 2010.

> [et] les questions qu'ils se posent, les aventures qu'ils tentent, ont souvent un air de déjà entendu, dans le métro, à la table des voisins, au fumoir ou ailleurs. Ce sont les nôtres aussi riches et aussi vides. Et c'est de cela qu'on rit, de tout ce qui nous revient en pleine gueule.[677]

Les créations navarriennes questionnent aussi notre rapport au temps caractérisé par l'urgence et l'immédiat, par la vitesse qui supprime la distance et abolit le sens critique, un rapport au temps, donc, qui brouille les repères et le sens des choses. Certains chercheurs, comme l'historien François Hartog, appellent cette temporalité le « présentisme », parce que le présent occuperait une place démesurée qui recouvrirait le passé et l'avenir, et serait archivé immédiatement. Cependant, il serait différent selon la place que l'on occupe dans la société :

> Avec d'un côté un temps des flux et une mobilité très valorisée et de l'autre, du côté du précariat, un présent en pleine décélération, sans passé sinon sur un mode compliqué (surtout pour les immigrés), et sans vraiment de futur. Autrement dit le présentisme a plusieurs aspects. Grossièrement, d'un côté c'est un présent plein et en mouvement perpétuel, de l'autre c'est une prison close et figée (sans perspective).[678]

Cette relation au temps, problématique voire malheureuse, rejoindrait-elle aussi l'analyse des mutations actuelles du capitalisme définies par Michel Vakaloulis ?[679] Selon lui, le capitalisme a su masquer sa vraie nature ainsi que les ressorts que rend possible son expansion mondiale : si le monde apparaît désordonné, éclaté, mutilé par les effets de la dérégulation économique, c'est un leurre.

Au contraire, ce désordre n'est qu'apparent et n'est là que pour brouiller la ligne d'action que devraient suivre tous les acteurs en lutte, et le vrai sens de l'histoire échappe aux mobilisations collectives parce que l'adversaire n'est pas clairement identifiable. Il ne s'incarne plus dans la bourgeoisie dont la montée en puissance avait accompagné la construction des États-nations au cours du XIX^{e} siècle, mais dans une nouvelle élite moins inscrite dans des formats nationaux, moins attachée à la culture classique, et qui s'est libérée d'une culpabilité induite par le respect de la religion et des institutions étatiques.

La popularité des Chiens de Navarre s'explique sans doute par l'actualité des questions qu'ils soulèvent ; ils ont fidélisé un public prêt à interroger le monde, mais aussi à être bousculé dans son confort social, intellectuel et politique. Pour témoigner de l'histoire de la communauté, le collectif intervient en chœur, forme scénique essentielle qui exclut les relations personnelles tout en signant un puissant retour de l'acteur. Ce chœur se substitue à la figure traditionnelle du protagoniste, aussi bien dans l'interprétation du conformisme, que dans la folie ; pour Christian Biet

677 Martine Horovitz Silber, « Théâtre : *We are l'Europe*, les super héros de Massera », blog de Martine Silber *Marsupilamima*, https://marsupilamima.blogspot.fr/2009/11/theatre-we-are-leurope-les-super-heros.html?q=We+are+l%27Europe, 23/11/2009.

678 Sophie Wahnich et Pierre Zaoui, « Entretien avec François Hartog : *Présentisme et émancipation* », site *Vacarme*, http://www.vacarme.org/article1953.html, 08/11/2010.

679 Pierre Cours-Salies et Michel Vakaloulis, *Mobilisations collectives. Controverses sociologiques*, Paris, P.U.F., 2003.

et Christophe Triau, l'aspiration à la choralité sur la scène française c'est « être ensemble, dire la communauté, dire l'hétérogène tout autant que le groupe, et la dialectique permanente entre les deux, ouvrir la représentation vers le spectateur et en être le relais ».[680] Celui-ci, prêt sans doute à rire d'une satire sociale convenue, se trouve dénoncé dans sa position de voyeur en surplomb, et rudoyé par une prise à partie parfois frontale. Le rythme quasi annuel des créations et l'extravagance du jeu d'acteurs lâchés sur le plateau répondent-ils aux propres revendications du collectif,[681] à une « exigeante désinvolture » à un « art de l'inachevé » et à « la puissance séditieuse et jubilatoire du rire » ?[682] Le phrasé et les temps morts du quotidien sont-ils suffisamment éloquents pour traduire la misère symbolique dont nous sommes victimes dans nos sociétés modernes ? En zoomant sur les banalités, les mesquineries et les absurdités de nos vies ordinaires, à la manière des reportages de la série *Strip-Tease*, cette théâtralité génère autant d'hilarité que d'inquiétude ; elle veut en découdre avec les conventions du genre par le chahut et l'impertinence, tout en se les réappropriant pour dénoncer l'éradication méthodique de tout ce qui fonde la pensée et la pratique de la culture.

A la question « qu'est-ce que le théâtre ? », on serait tenté de dire que la réponse des Chiens de Navarre est complexe : c'est un art sérieux qui interroge le monde au fil de crises éphémères, de jeux imbéciles et délirants entre acteurs, avec ou contre le public. Leur obstination à vouloir bousculer les conventions se double d'une grande lucidité ; ils savent la fragilité de l'art et de la culture dans la société ultralibérale et consumériste ; ils savent qu'une perte de cette liberté d'expression conduirait infailliblement les hommes à leur destruction.

4 Ces trois collectifs et le théâtre hybride

Quand les collectifs du corpus s'inscrivent dans cette esthétique, cela ne se fait pas au détriment du texte ; néanmoins, la fonction de l'acteur change puisqu'il n'est plus le répétiteur du texte qui imite une réalité lui étant antérieure, mais construit une nouvelle réalité inspirée par la sienne. Bruno Tackels exprime ainsi le ressenti du spectateur confronté à ce genre de spectacle :

> De plus en plus fréquemment, on assiste à des spectacles où l'on a vraiment le sentiment d'être de plain-pied avec des gens qui vivent une histoire et la partage avec nous. Une sorte d'auto-fiction s'empare des acteurs.[683]

680 Christian Biet et Christophe Triau, *op. cit.*, p. 863.
681 Les Chiens de Navarre, site *Arsenic*, http://www.arsenic.ch/programme/une-raclette/.
682 Christian Biet et Christophe Triau, *op. cit*., p. 863.
683 Bruno Tackels, « Où va notre histoire ? Quelques réflexions sur la place de l'histoire dans le théâtre contemporain », *op. cit.*, p. 103.

C'est une façon de redynamiser le théâtre ; en outre, quand les acteurs sont aussi des écrivains de plateau ou improvisent collectivement, ce n'est pas dans l'objectif d'abolir le texte mais au contraire de le surdimensionner en lui adjoignant d'autres formes artistiques qui sont tout autant des éléments de langage théâtral, telles la danse et la musique présentes dès l'origine du théâtre.

L'incursion d'une scénographie de l'image et de la vidéo apparaît comme plus novatrice ; elle démontre aussi l'impact du cinéma et de sa technicité sur le théâtre, une inversion de ce qui a existé au tout début du septième art. Théâtre et cinéma partagent certains points communs (la mise en scène, la diction, le jeu d'acteur), et, même si le cinéma peut se situer dans un hors-champ du théâtre (le gros plan, le mouvement, le flux, les décors, l'ubiquité), ce dernier tend à s'approprier ces technicités en réinventant les dimensions spatio-temporelles du spectacle. Si la concentration visuelle ne passe pas par l'œil de la caméra, elle est manipulée par l'entremise des éléments scéniques tels que le décor, ou son absence, et l'éclairage ; or ceux-ci agissent comme au cinéma en cadrant l'image et en obligeant le regard à se diriger vers l'objet. Les procédés de *flashback* ou de *flashforward*, de même que les projections vidéo au cours des spectacles, créent des œuvres mixtes où la présence vivante et l'image se côtoient.

Par ailleurs, la recherche d'une esthétique du tableau, plus spécifiquement chez les Chiens de Navarre, accompagne la déconstruction du récit de façon séquentielle, alors que, traditionnellement, le théâtre admet un découpage actanciel. La prédilection pour le tableau vivant conduit le spectateur vers l'étrangeté, induisant le trouble et l'inquiétude ; une fois le décor planté, la présence humaine est agencée sous forme de portrait, l'arrêt sur image posant les personnages au bord de l'action, et les effets de cadrage et de composition des choix déclenchant une perception fantasmagorique de la scène.

Bien que DRAO, Le Théâtre des Lucioles et Les Chiens de Navarre expriment leur fascination pour le cinéma et la photographie sur scène, leurs œuvres relèvent sans aucune ambiguïté du théâtre ; d'autres collectifs, par contre, avec la dimension performative qu'ils donnent à leurs créations, sèment le trouble en brouillant encore davantage les frontières entre les genres.

Le théâtre performatif

La performance est une forme qui définit une œuvre par le moment de sa réalisation, une œuvre sous forme d'« événement » ; elle est née des regards croisés de l'art (cinéma, théâtre, architecture, danse, sculpture, peinture, vidéo, photographie, dessin et musique) et se construit en

réalisant une idée par un geste. Son objectif a toujours été de mettre en scène une forme d'expérimentation qui ouvre vers des possibles ; elle questionne la norme, la production artistique et engage le spectateur dans le processus de création. Née avec les mouvements artistiques d'avant-garde (Dadaïsme, Futurisme, Bauhaus), elle s'évertue à combler le fossé entre l'art et la vie grâce à son intérêt pour la société. La performance est, par essence, un art éphémère qui s'inscrit dans le temps ; en privilégiant l'acte, l'engagement du corps, elle concurrence le discours et parfois en obscurcit le sens, en favorisant la spontanéité au détriment de la durée.

Comment catégoriser ces manifestations artistiques qui mixent différentes disciplines ? Le théâtre répond-t-il à la notion de performance si l'on considère celle-ci comme un acte unique et éphémère ?

Les recherches menées par le collectif MxM sur la grammaire commune du théâtre et de l'image mènent à une convergence : en injectant dans le temps du cinéma l'ici et maintenant du théâtre, il crée un instantané, ainsi les œuvres qui en résultent répondent en partie aux définitions de la performance. Certaines des créations de Rimini Protokoll illustrent un autre aspect de l'art performatif en substituant à un comédien/ permanent, un spectateur/participant qui ne sera jamais le même ; de surcroît, il offre à celui-ci l'expérience unique d'une confrontation directe à une problématique sociétale. Ce collectif revendique son appartenance au théâtre, même si son exposé transgressif emprunte, selon la création, au jeu vidéo, au parcours sportif, à la téléréalité ou au jeu de société.

Sur son site en ligne, MxM classe *Alice underground* dans la rubrique des créations ; le roman de Lewis Carroll inspire la première œuvre du collectif et témoigne déjà de son projet esthétique. La création *Nobody* est considérée comme une performance ; construite à partir de plusieurs pièces de Falk Richter, elle propose simultanément sur le plateau, le tournage d'un film et un spectacle théâtral.

1 MxM

Constatant qu'il n'est plus possible de faire abstraction de la technologie quel que soit le domaine de l'activité humaine, MxM et Cyril Teste ont le souci de la démocratiser dans la sphère artistique. Si la maîtrise de la technologie n'est pas partagée par tous ses membres, la structure MxM tend à y remédier par des outils de recherche mis à leur disposition ; ouvertes aussi à d'autres

stagiaires, ce sont des formations proposées sur le site dans la rubrique *Transmission* qui figure à côté d'autres termes génériques correspondant à l'ensemble de leurs réalisations, Créations, Performances filmiques, Satellites.

Former aux technologies numériques

Transmission englobe deux entités : « Le Laboratoire nomade d'arts scéniques » et « Le Workshop ». La première a été créée en 2007 à Nantes et se définit comme « un réseau de transmission disciplinaire » [684] ; il s'établit « sur une zone géographique entre les membres du Collectif, une structure de diffusion et les formations supérieures en art dramatique, image, technologie ou sciences ».[685] La seconde « ouvre des chantiers de recherche et de développement sur la question des outils numériques et des nouvelles écritures théâtrales ».[686]

C'est dans cet esprit de partage que se conçoit la deuxième rubrique, *Satellites*. Y figurent des créations nées de rencontres avec d'autres artistes participant à la même démarche ; on peut citer l'une d'entre elles, *Ctrl-X*,[687] caractéristique d'un travail collaboratif élargi. Cyril Teste en signe la mise en scène et MxM assure la scénographie et la production.

Illustration 188 : La modernité s'affiche de manière obsédante dans la fonction informatique Ctrl-X et dans la vision d'une urbanité qui isole les individus.
© Samuel Rubio et Scan Art.

La genèse de cette coopération est la rencontre du collectif avec Pauline Peyrade, par l'intermédiaire de Mathieu Bertholet, directeur du Théâtre Poche/Genève ; ainsi, les compétences

684 Site de MxM, http://www.collectifmxm.com/collectif/, http://www.collectifmxm.com/transmission/laboratoire-nomade/, http://www.collectifmxm.com/transmission/workshop/.
685 *Ibid.*
686 *Ibid.*
687 *Ctrl-X*, Théâtre-Création Poche/Genève, 2016.

en langage multimédia du premier et l'écriture de la seconde sont engagées dans l'analyse d'un paradoxe contemporain très banal : « l'ultramoderne solitude pour gens hyper-connectés ».[688]C'est ainsi que Cyril Teste présente cette œuvre :

> De quelle fenêtre percevons-nous le monde ? Une nuit, devant la baie vitrée et face à l'écran, Ida erre solitaire sur la toile de son existence. Autour d'elle, des présences aux corps absents : la sœur, l'amant, l'aimé. Ida navigue sur l'interface d'une intimité fragmentée, d'une réalité démultipliée. Appel, sms, mail, pop-up, flash et flux tracent son errance, numérique et affective.[689]

Ce spectacle doit sa qualité à l'écriture serrée et au jeu convaincant des acteurs, ce qui prouve la préservation des codes théâtraux. « Il s'agit avant tout […] de tatouer le corps du récit de signes contemporains », métaphore de Pascal Mouneyres qu'il explique ainsi : « S'approprier l'infralittérature numérique – plutôt que de l'enregistrer docilement –, l'inséminer dans la mécanique de l'écriture jusqu'à ce qu'elle la contamine et fasse dévier la narration, est une belle idée ».[690] Le numérique n'est plus un outil technique mais s'inscrit à l'intérieur même de la démarche de création. Sur le site du collectif, deux rubriques, Créations et Performances filmiques, présentent les œuvres ; *Alice Underground* s'inscrit dans la première et *Nobody* dans la seconde ; leur étude va permettre d'expliquer cette organisation.

Interroger le processus de fabrication des images

Réunis par la même vision du spectacle vivant, les membres du collectif questionnent l'individu simultanément en tant que spectateur du réel, de la représentation et de la fiction. Dès son premier spectacle, *Alice Underground*,[691] MxM s'intéresse au processus de fabrication des images, et non à l'image toute faite, en explorant le potentiel des nouvelles technologies ; un point de vue qui, au demeurant, n'évacue pas le texte : indexé dans la rubrique *Créations*, il est une adaptation, comme l'indique la mention « d'après Lewis Carroll », du roman *Alice au pays des merveilles.* Cependant, l'adjectif *Underground*, qui est associé à « Alice » dans le titre de la création théâtrale, soulève une interrogation sur sa signification globale. Aussi est-il apparu nécessaire de vérifier deux acceptions de ce terme. D'abord sa traduction littérale en français, « souterrain », laisse entendre que l'on va explorer la réalité inspiratrice de la fable et, c'est bien cette signification là qui est donnée par MxM : « Alice est Alice Liddell, amie de l'auteur Charles Dodgson alias Lewis Carroll,

688 Pascal Mouneyres, « *Ctrl-X*, une fiction à *Ctrl-S* », site du collectif.
689 Site du collectif, rubrique Satellites, à propos de *Ctrl-X.*
690 *Ibid.*
691 *Alice Underground*, spectacle créé en 2000, est une adaptation d'*Alice au pays des merveilles* du roman de Lewis Carroll publié en 1885.

petite fille de dix ans lorsque sont publiées ses aventures en 1865 ».[692] Il ajoute que cette adaptation étudie le « pays du dessous », ce qui corrobore cette acception du mot *underground* ; le pays des merveilles, « à la fois fantasmagorie douce et cauchemar inquiétant est un rêve identitaire qui passe par le langage ».[693] Le projet d'*Alice Underground* est donc « la volonté de s'inscrire dans une réalité parasitée par la fiction ».[694]

La deuxième signification du mot *underground* naît de son association fréquente avec le terme culture ; elle désigne, depuis les années soixante-dix, un complexe contre-culturel d'opposition à l'industrie culturelle mais en relation dialectique avec elle. Or la démarche du collectif tend à s'inscrire dans la contestation de la culture bourgeoise dominante réactualisée par la culture numérique :

> Comment trouver les codes pour s'inscrire dans un monde où le réel est perverti par les images du multimédia, par la fiction ? Quel langage, quel corps, quel point de vue adopter pour cet espace-temps là ? Pour pouvoir y inscrire dans une durée la certitude de son corps et de sa langue : pour pouvoir dire « Je » ? Un jeu entre « Je » et « le monde ».[695]

Questionner l'illusion dans une quête de soi et du monde est un projet ambitieux qui, dans ce spectacle, passe par l'intégration des personnages « réels » d'Alice Liddell et de Charles Dogson à leurs figures fictives.

Illustration 189 : Un travail sur l'éclairage aboutit à la création d'une esthétique de la photo. © MxM collectif.

692 Site du collectif, rubrique Performances filmiques.
693 *Ibid.*
694 *Ibid.*
695 *Ibid.*

Paradoxalement, les frontières de l'illusion sont interrogées en utilisant le potentiel des nouvelles technologies à la fois décriées et incontournables aujourd'hui :

> La figure théâtrale d'Alice va se construire à partir d'une interaction entre plusieurs Arts. Nous avons voulu que le théâtre, la scène soient le lieu de rencontre, de confrontation, d'interrogation entre la vidéo, les arts plastiques et la musique, chaque élément agissant les uns sur les autres. Alice, une identité qui se construit peu à peu dans et par le langage, une identité en perpétuel mouvement dans un monde à la logique dérivante.[696]

Dès ce premier spectacle, MxM pose simultanément les objets de sa recherche – temps déréglé, espace diffracté, fuite du monde réel et multiplicité des langages – et les outils nécessaires pour la mener à bien – vidéo, musique et arts plastiques.

Illustration 190 : Les personnages secondaires sont représentés avec les mêmes critères que ceux des contes pour enfants et contrastent avec la présence de l'écran qui atteste d'une autre temporalité. © Nihil Bordures.

Une ambiguïté, par rapport à l'objet tel qu'il est défini, s'immisce dans le propos de Nihil Bordures, compositeur de la musique de cette œuvre : « Personnellement c'était enfin l'occasion de quitter quelque peu le réalisme du plateau par une musique autant dramaturgie que scénographie sonore, une musique libre et incomplète... ».[697] Il atteste de l'entière liberté donnée aux artistes dans le travail de création à laquelle le collectif MxM est très attaché. Par ailleurs, cette importance donnée à la musique est peu fréquente au théâtre ; cependant, comme on a pu le constater, elle est présente sur scène chez Le Théâtre des Lucioles.

696 *Ibid.*
697 Site de Nihil Bordures, http://nihilbordures.net/alice-underground/, 09/2000.

MxM et Cyril Teste pérennisent leur travail créatif dans les œuvres suivantes : *Anatomie Ajax*,[698] puis pour les trois pièces écrites par Patrick Bouvet, dont *Shot/Direct*,[699] présentée en 2004 au Festival d'Avignon ; pour ce faire, ils créent une charte fixant les impératifs de l'usage de la vidéo dans l'œuvre spectaculaire.

Considérer la vidéo comme un organe du théâtre

Le collectif et son metteur en scène souhaitent donner à la vidéo une place au même titre que le son, la lumière et le jeu des acteurs. Elle est un organe du théâtre qui lui permet de confronter la réalité du plateau à la virtualité de l'image. Elle s'identifie par une charte qui définit en sept points son territoire de création. Celle-ci est présentée comme le pendant de « Dogme95 »,[700] une série de règles établissant une charte de cinéma :

1. La performance filmique est une forme théâtrale, performatrice et cinématographique.
2. La performance filmique doit être tournée, montée et réalisée en temps réel sous les yeux du public.
3. La musique et le son doivent être mixés en temps réel.
4. La performance filmique peut se tourner en décors naturels ou sur un plateau de théâtre, de tournage.
5. La performance filmique doit être issue d'un texte théâtral ou d'une adaptation libre d'un texte théâtral.
6. Les images préenregistrées ne doivent pas dépasser 5 minutes et sont uniquement utilisées pour des raisons pratiques à la performance filmique.
7. Le temps du film correspond au temps du tournage.[701]

Quatre œuvres figurent aujourd'hui sur le site du collectif dans la rubrique *Performances filmiques.* La première, *Patio*,[702] est une adaptation du roman *On n'est pas là pour disparaître* d'Olivia Rosenthal[703] ; la mise en scène et la scénographie sont signées par Cyril Teste.

698 Site du collectif, à propos du spectacle *Anatomie Ajax* créé en 2002 : « Ajax est ce héros puni par Athéna pour avoir osé remettre en question la loi de la cité. Mesurant la violence d'aujourd'hui à l'aune des violences antiques, MxM transpose la tragédie au cœur de la guerre moderne médiatique ».

699 Site du collectif à propos du spectacle *Shot/Direct* créé en 2004 : « Il y a tout d'abord une série de légendes sans photos. De ces événements qui ont traversé l'histoire de 1945 au début du XXIe siècle. Par la photographie, retracer une radiographie de l'anatomie sociale. Témoigner du terrorisme, des phrases préconçues et de la fuite du sens ».

700 « "Le Dogme 95" est un mouvement cinématographique lancé en 1995 par plusieurs réalisateurs danois sous l'impulsion de Lars von Trier et Thomas Vinterberg […] en réaction aux superproductions anglo-saxonnes et à l'utilisation abusive d'artifices et d'effets spéciaux. Dépouillés de toute ambition esthétique et en prise avec un réel direct, les films qui en découlent cristallisent un style vif, nerveux, brutal et réaliste, manifesté généralement par un tournage entrepris avec une caméra 35 mm portée au poing ou à l'épaule et avec improvisation de plusieurs scènes », site Wikipedia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Dogme95.

701 Site du collectif MxM, rubrique Performances filmiques.

702 *Patio* (2011), performance filmique créée au TAP, Scène Nationale de Poitiers.

703 Olivia Rosenthal, *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2007.

Illustration 191 : La technicité multiplie les présences des personnages sous des angles de vue différents ; un des sujets d'étude du collectif. © Collectif MxM.

La régie vidéo, le son et le traitement en temps réel sont dus à Mehdi Toutain-Lopez, Nicolas Comte, Agathe Bérard, Mylène Marillot, Raphaël Dupont, et des élèves de trois Écoles Supérieures d'Enseignement Artistiques (EESI, CRR de Paris et l'Université de Poitiers). C'est, selon le site, « une forme théâtrale appuyée sur un dispositif technologique interactif, prémisse de la performance filmique ».[704] *Park* est ensuite créé en 2012. Cyril Teste et MxM vont s'intéresser alors à l'œuvre de Falk Richter et créent *Peace*[705], *Electronic City*[706] et *Nothing Hurts*[707]puis *Punk Rock* et *Nobody* en 2015.

Partager une vison commune du monde contemporain

Falk Richter, auteur et metteur en scène associé à la Schaubühne,[708] entreprend en 2003 l'écriture de *Das System*, avec l'ambition de dessiner un paysage du monde contemporain, de ses paradoxes et de ses valeurs perdues. Ce projet est sous-titré « notre manière de vivre », « notre mode de vie », allusions directes à Georges Bush et à Gerhard Schröder, selon qui l'intervention en Afghanistan défendait « Our way of living », « Unsere Art zu leben ». Pour son auteur, cette œuvre doit être considérée comme une succession de pièces constituant un matériau mouvant, apte à poser

704 Site du collectif MxM, *Patio*, rubrique Performances filmiques.
705 *Peace*, spectacle créé en 2006.
706 *Electronic City*, spectacle créé en 2007. Le collectif MxM propose une réflexion sur la solitude et l'aliénation de l'homme postmoderne, happé par l'emprise des communications et soumis au virtuel. L'écriture de Falk Richter interroge le fonctionnement de notre mode de vie et de notre système politique et social. Dans *Electronic City*, il analyse les chances de survie d'une histoire d'amour dans la société ultramoderne du XXIe siècle.
707 *Nothing Hurts,* spectacle créé en 2008.
708 La Schaubühne est un théâtre et une salle de spectacle de Berlin.

des questions sur le système dans lequel nous vivons, de la propagande politique liée à la manipulation des médias (dans *Hôtel Palestine*) à la pression de l'entreprise destructrice de l'individu (dans *Unter Eis*, *Sous la glace*). Ainsi, elle a la particularité d'interroger, non des processus généraux, mais l'articulation entre un contexte et des individus.

Illustration 192 : Portrait de Falk Richter. © Falk Richter.

Anne Montfort, traductrice en français de cette œuvre et metteure en scène, considère que l'auteur berlinois renouvelle le théâtre politique dans le sens où l'objectif n'est plus d'appeler à l'action ou de délivrer un message politique, mais d'interroger « la forme », « les thématiques », « les processus d'écriture » et « le langage qui relit les enjeux du tragique et du politique ».[709] Elle souligne comment

> la plupart des textes de Richter se caractérisent par leur lien immédiat à l'actualité. Les personnages de *Sous la Glace* sont des consultants ; dans D*ieu est un DJ*, un couple en crise explore les possibilités du direct devant les caméras. *Sept secondes* traite de la deuxième guerre d'Irak mettant en parallèle le monologue intérieur d'un pilote et les informations télévisées.[710]

En effet, elle pense que la dimension politique dans l'œuvre de Richter est à chercher dans la forme théâtrale de son œuvre, et elle avance l'idée qu'il « met en parallèle la dimension systémique de la machine théâtrale et du pouvoir économique »[711]; pour elle, la dénonciation d'une idéologie dominante passe par une remise en cause de la forme et des moyens de la représentation théâtrale. Ainsi, le travail qu'il mène sur le multimédia et les images est une mise en abyme de la façon dont

709 Anne Monfort, « "Analyse und Erkenntnis : das kann nur das Theater" : théâtre rebelle et mise en perspective de l'actualité chez Falk Richter », in Christian Klein (dir.), *Théâtre et politique dans l'espace germanophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 117, site de Falk Richter, http://www.falkrichter.com/ckfinder/userfiles/files/PDF/Articles/Analyseunderkenntnis.pdf.
710 *Ibid.*
711 *Ibid.*, p. 125.

le monde réel met en scène la vérité. En outre, elle reprend le propos de Richter, qui assure que le théâtre devient « le seul endroit de la libre pensée »,[712] parce qu'il reste un lieu peu contrôlé ; en effet, il apparaît moins comme un enjeu de pouvoir que la télévision, « car sa structure permet de montrer à vue les stratégies d'illusion et de représentation de la réalité, de représenter l'image et les moyens de création de cette image ».[713]

La pièce *Nobody*, créée par le collectif MxM en 2013 *in situ*, et en plateau en 2015, résulte d'un travail sur ces textes de Falk Richter, et plus spécifiquement de *Sous la glace* ; elle ouvre un nouveau champ d'investigation de l'image : c'est une synthèse des temporalités, des espaces et des langages du théâtre et du cinéma. La démarche du projet *Nobody* est la même que celle suivie pour les autres créations : Cyril Teste et MxM établissent d'abord une carte heuristique pour organiser leur travail, puis se familiarisent avec le théâtre de Richter pour ensuite approcher le métier de consultant ; cela se fait en suivant des cours de *management* sur internet, en se formant aux métiers du conseil et en s'initiant à la PNL[714] et à l'Analyse Transactionnelle. Pour parfaire cette connaissance du milieu de l'entreprise, ils se sont intéressés à des conférences, ouvrages, documentaires et films sur ce sujet, pour arriver à « une grande photographie [qui] va se préciser sur un regard » selon Cyril Teste. En ce qui concerne cette expérience plus précisément, il a souhaité cette subjectivité « vers l'absurde »[715] et il reconnaît l'influence qu'ont pu exercer sur lui Palahniuk[716] et David Lynch « pour la distorsion temporelle, fondamentale dans la performance ».[717] Il définit *Nobody* comme « un réel amplifié d'une dimension fictionnelle, irrationnelle »,[718] dans la mesure où il est en effet impossible de dire quelle est l'échelle du temps dans ce spectacle : s'agit-il de vingt-quatre heures ou de plusieurs jours ? Est-ce un temps réel ? Pour Cyril Teste, le projet était de

> donner à voir cette temporalité insaisissable qui empêche de dire qu'il y a un temps pour tout. Ce projet est un manifeste sur la question du temps : comment s'accorde-t-on du temps ? A-t-on encore du temps pour se désirer ? Le héros perd les pédales parce qu'il n'a plus la notion du temps.[719]

712 Anne Monfort cite Falk Richter dans un entretien accordé à Stephan Ramming, « Theater ist der Ort des freien Gedankens », *Die Schweize Wochenzeitung*, site de Falk Richter, http://www.falkrichter.com/FR/article/52/, 12/12/2001.
713 Anne Monfort, art. cit. p. 130.
714 Programmation Neuro-Linguistique.
715 Théophile Pillault, « Tout est sous contrôle ? Cyrile Teste/MxM », site *Mouvement.net*, http://www.mouvement.net/critiques/critiques/tout-est-sous-controle, 26/01/2016.
716 Charles Michael Palahniuk a écrit *Fight Club*, porté à l'écran par David Ficher en 1999. Ce roman est une critique de la société de consommation dans les années 1990 et dénonce l'aliénation des hommes contraints de suivre les ordres des patrons, perdant la possibilité de réfléchir par eux-mêmes et de prendre des initiatives. La seule possibilité de surmonter cette situation est de vivre un *multiple personality disorder* pour tenter d'atteindre un équilibre psychologique.
717 Propos de Cyril Teste, site du collectif.
718 Théophile Pillault, art. cit.
719 Bérénice Hamidi-Kim et Armelle Talbot, « Entretien avec Cyril Teste : (Dé)jouer le capitalisme. Façon de produire, manières de représenter », site *Thaêtre*, http://www.thaetre.com/2015/12/20/dejouer-le capitalisme-facons-de-produire-manieres-de-representer-cyril-teste/, 29/01/2016.

L'actualité du moment entre aussi en jeu, comme par exemple un article du *Monde Diplomatique*[720] qui, reprenant une déclaration de Laurence Parisot : « Benchmarker, c'est la santé ! »,[721] analyse les dangers de l'évaluation qui s'applique désormais aux processus, aux produits, aux salariés, aux services, aux entreprises, aux administrations et même aux pays.[722] Le directeur artistique assure aussi qu'au sein du groupe, il y a « un autre parti pris très fort, qui est de travailler essentiellement sur des auteurs vivants ».[723] Falk Richter est un auteur qui inspire le collectif MxM et Cyril Teste : ils partagent le même regard sur le monde et conçoivent des créations performatives où se mêlent intrinsèquement le théâtre et le cinéma.

Si ce spectacle est à la fois une performance filmique et une œuvre théâtrale, c'est parce qu'il s'appuie sur un dispositif cinématographique en temps réel, sous le regard du public, et lie de façon constitutive le sujet et le processus. *Nobody* s'est construit en trois étapes qui représentent trois œuvres distinctes. En 2013, il y a d'abord une première performance filmique en décors naturels – les locaux administratifs du Printemps des Comédiens dans lesquels évoluent les acteurs –, tandis que le public, placé sur des gradins à l'extérieur, n'entrevoit que quelques silhouettes et une part réduite de leurs déplacements. Simultanément, il assiste à la projection du film réalisé en direct sur un écran situé sous les fenêtres des bureaux. Cette première expérience donne lieu à un film présenté en sélection officielle de la 35^{e} édition du « Festival Cinemed » de Montpellier en octobre 2013. L'œuvre créée en juin 2015 est une performance filmique conçue pour être jouée dans des théâtres : le public est plus proche des acteurs, même si une baie vitrée bordant le plateau l'en sépare ; un écran de projection se trouve au dessus de l'espace scénique pour recevoir les images filmées à l'intérieur du dispositif.

Exclure et inclure simultanément le spectateur dans le jeu

Le parti-pris du spectacle est annoncé sur l'écran dès les premières minutes de la représentation : « Avec la performance filmique, nous projetons sur le plateau l'écriture d'un cinéma éphémère, qui n'existe que dans le présent du théâtre ».[724] Le spectateur voit simultanément les acteurs et le film en train de se faire avec les cadreurs, les monteurs, les preneurs de son – le

720 Isabelle Bruno et Emmanuel Didier, « L'évaluation, arme de destruction », site *Le Monde diplomatique*, https://www.monde-diplomatique.fr/2013/05/BRUNO/49089, 05/2013.
721 Laurence Parisot, « Benchmarker c'est la santé », vidéo Dailymotion, http://www.dailymotion.com/video/x48goq_laurence-parisot-benchmarker-c-est_news, 16/02/2008.
722 Sur le même sujet, Dany-Robert Dufour a publié un essai philosophique, *Le délire occidental et ses effets actuels dans la vie quotidienne : travail, loisir, amour*, Paris, Éditions Les Liens qui libèrent, 2014.
723 Entretien avec Cyril Teste*, op. cit*.
724 *Ibid.*

mixage de la musique originale de Nihil Bordures se faisant en temps réel. Le collectif MxM a voulu un travail du son réalisé de façon très cinématographique qui donne à cette création une dimension d'opéra avec une musique *en live* : « On a plusieurs strates : la musique, les voix, et les nappes, les environnements, ce qui constitue le corps sonore d'une entreprise ».[725] Pour l'ensemble de la performance, on compte ainsi vingt-huit personnes qui tentent de prendre au théâtre son immédiateté et au cinéma sa faculté de serrer un visage quand c'est nécessaire, ce qui permet au spectateur d'être dans la même position que les acteurs dont il observe l'agitation, les soubresauts et les relations. Mais le collectif revendique la liberté du théâtre par rapport au cinéma, le regard pouvant se poser où il veut : « Le plateau permet justement de recontextualiser les enjeux et de désamorcer la tyrannie de l'image ».[726]

Illustration 193 : Maquette de la scénographie. © MxM.

Le quatrième mur, marquant la frontière entre le public et le spectacle, est bien présent et livré doublement : l'écran et la scène. Cette coupure peut apparaître insupportable car elle maintient le spectateur sciemment à distance, le procédé de la performance filmique étant poussé à son paroxysme. En effet, la quasi-totalité de la représentation n'est visible qu'à l'écran, par caméra et montage interposés. Ce procédé exclut du jeu le public qui doit se prêter à une gymnastique visuelle en portant alternativement son regard sur la version esthétisée projetée et sur le mur transparent pour saisir une vue d'ensemble.

En outre, rien n'est mis en œuvre pour le réconforter, bien au contraire, car la pression constante exercée par les gros plans des caméras ne sera pas contrebalancée par une approche plus

725 *Ibid.*
726 *Ibid.*

humanisée du plateau : les acteurs n'apparaissent que furtivement, derrière les baies vitrées elles-mêmes encastrées dans la structure métallique de ce qui ressemble à un immeuble de bureaux, mais qui symboliquement représente le théâtre inaccessible des opérations.

En même temps, le spectateur se trouve immergé, grâce aux *cameramen* qui suivent sans relâche le va-et-vient du personnel et aux cadreurs qui traquent l'énorme tension perceptible dans cet espace déshumanisé, serrant au plus près le rictus révélateur des employés. Il est introduit dans des réunions d'experts, initié aux méthodes de travail et d'intimidation, tout comme il lui est démontré combien ce genre d'entreprises est omniprésente dans le monde de la finance, du commerce et de la politique.

Illustration 194 : *Nobody* « version studio », Printemps des Comédiens – juin 2015.
© Simon Gosselin.

Pour Cyril Teste, l'impact de ce qui se passe sur le plateau doit avoir la même force que l'image projetée, afin que l'ensemble forme un espace homogène et crée « un temps d'errance possible pour conduire le spectateur à un état d'écoute flottante ».[727] Celui-ci garantit au spectateur de pouvoir, sans incidence pour l'entendement, promener son regard de la scène à l'écran. Ainsi, il participe à une tragédie inéluctable – tout est à vue et on ne peut rien faire – et partage le malaise et l'angoisse qui s'installent progressivement : l'*open space* immaculé d'un cabinet de *consulting outsource*, devient un vivarium asphyxiant où l'on assiste à la lente agonie de Jean Personne et de

727 *Ibid.*

ses collègues, une dizaine de jeunes employés, des *cost-killers*,[728] qui mettent en place les lois du capitalisme financier.

Paradoxalement, le statut de ce que l'on voit sur le plateau est indécis puisque se mêlent les codes du documentaire et de la fiction pour constituer un objet hybride. Le spectateur ne sait pas si les personnages sont filmés à leur insu ou en représentation, et cette indétermination voulue est à l'image, selon Cyril Teste, de ce que chacun d'entre nous vit, ce qui rejoint la question de l'intimité et de l'absence de frontières entre les espaces et les temporalités :

> On est dans une société de l'autofiction. Quand tu communiques par Skype, tu regardes l'autre, mais tu te regardes aussi toi-même. C'est la même chose avec les *selfies*. [...] Ils « s'autofictionnalisent » continuellement, et cela produit une forme d'indétermination propre à notre époque.[729]

Cette œuvre a aussi pour objectif de faire prendre conscience au public des nouveaux modes de fonctionnement et de communication en vigueur, avec les incidences qui en résultent, et particulièrement l'addiction à l'image et à la fiction. On voit combien chacun d'entre nous est capable de virtualiser son quotidien et donc, de ce fait, devient une proie facile pour l'entreprise qui utilise les mêmes outils pour imposer un nouveau *management*.

Déshumaniser le travail

« *Sous la glace* représente l'idéologie, la pensée et la langue de la société de l'efficacité – la dictature de l'efficacité – et j'y montre à quel point cela abîme et détruit l'humain ».[730] Falk Richter souligne ainsi comment les nouvelles technologies sont moins au service de l'individu qu'à celui d'une idéologie toujours prête à exploiter plus encore les salariés au sein de l'entreprise. Ceux-ci ont d'abord donné leur force de travail ; aujourd'hui, on leur demande de soumettre leur psyché.

L'univers professionnel proposé dans cette performance a une apparence glacée, chacun étant revêtu d'une tenue stricte et entretenant avec l'autre des rapports feutrés dans des situations comme le *case meeting*, ou l'entretien en binôme. En se focalisant sur l'échange ou sur un visage, la caméra propose une vison *in vitro* du monde de l'entreprise et exerce une forme de surveillance dans la proposition d'angles de vue que l'on n'a jamais, une manière d'entrevoir comment la technologie pénètre l'intimité.

728 Le *cost killer*, ou chasseur de gaspillage en français, est un spécialiste de la réduction des coûts. Les entreprises font appel à ce genre d'expert dans le but de limiter les dépenses – charges fiscales et sociales, frais supplémentaires – et aussi pour saisir les opportunités d'achats les plus avantageuses.

729 Entretien avec Cyril Teste, *op. cit*.

730 Bérénice Hamidi-Kim et Armelle Talbot, « entretien avec Falk Richter : Voyage au cœur du système », trad. Anne Montfort, site *Thaêtre*, http://www.thaetre.com/2015/12/20/voyage-au-coeur-du-systeme-falk-richter/, 20/12/2015.

Illustration 195 : Le personnage est doublement regardé mais sous des angles différents : par la caméra et par le spectateur. © Marie Clauzade, Légende photo : Nicolas Doremus (chef opérateur) et Mathias Labelle (Jean Personne) dans *Nobody*.

C'est une logique intrusive, née dans l'univers carcéral, qui s'est déplacée dans celui de l'entreprise, celle-ci exigeant une transparence totale de la part de son personnel. Le *benchmarking* est présent dans *Nobody* dans le fait que les salariés s'évaluent les uns les autres ; ce concept récupère le principe d'horizontalité – à l'œuvre dans le fonctionnement d'internet et de l'*open source* – en annulant la présence du donneur d'ordre. Mais il a pour effet de corrompre complètement la logique collaborative, tendant à créer une ambiance d'espionnage permanent où la violence s'exerce, alors que le langage se veut technique et désincarné. Cette forme managériale qui s'est créée contre l'organisation pyramidale est, selon Cyril Teste, très habile :

> Le même squelette a été utilisé pour faire quelque chose d'absolument différent, tout en gardant la force de séduction du modèle initial. C'est très malin : on ne tue pas les gens, on les laisse s'entretuer, tout en faisant comme s'ils se faisaient du bien ![731]

L'utilisation du champ et du hors-champ est là pour mettre en lumière, justement, tout ce qui est ambigu, comme le double sens du langage, le comportement à la fois policé et compétitif des salariés et leur peur de l'échec. Le collectif livre une œuvre totale dans la mesure où tout a un sens.

La partition textuelle puise dans différents textes de Richter et les redistribue à travers les deux grands vecteurs qui traversent l'œuvre de l'auteur dramatique allemand : l'entreprise et le

731 Entretien avec Cyril Teste, *op. cit*.

couple. Cyril Teste entreprend un travail de recadrage sur Jean Personne qui devient la figure centrale de la performance et n'est plus un cadre vieillissant comme dans le texte :

> On a affaire à un requin parmi d'autres requins : ils sont tous jeunes et tous s'entretuent. La part de séduction qu'exerce ce système pourtant absolument destructeur doit impérativement faire partie de la représentation.[732]

Il se focalise en même temps sur la dissolution de la vie privée du personnage, mais en l'évoquant hors scène par le biais des échanges téléphoniques avec sa femme ; les autres personnages sont aussi dotés d'histoires privées anecdotiques, révélant une sexualité peu épanouie, ce qui les amène à avoir entre eux des relations pulsionnelles sans ancrage, ou à pratiquer l'onanisme qui symbolise leur incapacité à entrer en contact avec l'autre. Le directeur artistique s'interroge sur la portée d'une pratique sexuelle immédiatement consommable à l'instar de celle que proposent les sites pornographiques : « Que produisent ces endroits de frustration ? Quel degré de frustration faut-il pour aller aussi loin en termes de violence dans le travail ? ».[733] Il naît une fiction originale qui dénonce les aberrations de la société contemporaine, non pas dans un message à portée politique, mais plutôt dans une perception de l'inachevé et de l'empêché : formules abstraites laissées en suspens, conversations téléphoniques interrompues, entrevues expédiées et contrats rompus.

Jean Personne – Mister Nobody –, consultant en restructuration, dit son désarroi d'être en voix off, une technique cinématographique qui remplace ici la déclamation frontale du théâtre, et favorise l'expression du monologue intérieur, de la confidence. Cette adresse au spectateur est présente dans le texte et justifiée ainsi par Falk Richter :

> Je veux m'adresser directement aux spectateurs, les impliquer […]. Les consultants vendent leur philosophie de l'efficacité, ils font leur propre marketing, ils veulent convaincre le spectateur, ils entrent en dialogue avec lui et cherchent sa compréhension et ses faveurs. Le spectateur ne doit pas se distancier, se mettre en retrait […] il doit voir le monde comme eux.[734]

La technologie inclut le spectateur dans la perception du monde de ces salariés en leur faisant partager, grâce à la vidéo, le même angle de vue ; cette position va totalement *a contrario* de la distanciation brechtienne.

Le propos de Jean Personne, qu'il ne peut confier à quiconque, tourne autour du sentiment de ne pas exister : « l'univers n'avait pas encore remarqué que j'étais là. Mais j'étais là, non ? ». Paradoxalement, il participe lui-même à la déshumanisation de la société ; en effet, avec ses collègues, il assure la rentabilité productive des entreprises, en dégraissant, repositionnant et réorientant le personnel. Il licencie si besoin, considérant la force de travail à économiser sans tenir

732 *Ibid.*
733 *Ibid.*
734 *Ibid.*

compte de l'individu derrière le travailleur. Ainsi, le monde se vide d'humanité – homme, moralité et sentiments – pour laisser place aux chiffres. A l'image du stagiaire comptable, à la fois cynique et naïf dans sa quête obsessionnelle de statistiques, le personnel se robotise : chacun perd son identité, sa différence, et évolue entre les bureaux de l'*open space*, dans l'ignorance physique de l'autre, ne communiquant plus qu'au moyen du téléphone et de l'ordinateur. Cet asservissement à l'entreprise nécessite le sacrifice du couple et de la famille, remplacés par des soirées organisées *in situ*, et qui se réduisent à une consommation excessive d'alcool et de sexe. La vraie vie est au sein de l'entreprise ; d'ailleurs, comme le confie l'un des employés au psychologue : « Le privé, je ne comprends pas ce que cela veut dire ». C'est une caricature de la conception de la culture dans l'univers capitaliste aussi, quand il est demandé au personnel d'écrire une comédie musicale répondant à des clichés comme « les animaux dans des rôles principaux sont très appréciés » et devant être validée par la direction commerciale. Jean Personne retient l'histoire d'un « phoque perdu, car 47 % des personnes interrogées souhaitent qu'on leur raconte cette histoire ». Jean Personne va lentement se déshumaniser, miné par une fatigue permanente génératrice d'insomnie, et de façon théâtrale et symbolique – *via* le masque animalier –, il devient le gibier de ses collègues devenus chasseurs.

Conclusion

> Comment dénoncer un système qui, de toute façon, est capable d'avaler de très importants volumes de critiques, sans ciller ? Comment produire une œuvre engagée, une œuvre-manifeste, à l'aune d'évolutions et de bouleversements majeurs dans les champs de la communication, de la culture, des rapports humains ? Voilà mes sujets.[735]

Ordinateurs, photocopieurs, armoires à dossiers et personnel en costume ou tailleur composent le biotope familier à ceux qui ont expérimenté les configurations bureautiques de type *open space* où chacun voit l'autre, un espace sans le moindre angle mort, sous la lumière des néons, sans ombre pour s'isoler. On est « chez Apple ou Boston Consulting Group, avec une esthétique très léchée, un design froid ».[736] Comme dans l'œuvre de Richter, la scénographie tient à reproduire « le côté magazine sur papier glacé : tout est extrêmement beau, propre et séduisant… et l'empathie se crée à travers la séduction ».[737] Selon Cyril Teste, l'effet est plus subversif :

> On est dans un fascisme soft qu'on ne peut pas comparer avec le fascisme historique. Le pouvoir est devenu très séducteur, il maîtrise l'art de la communication, de la présentation de soi : c'est sa force redoutable ![738]

735 Théophile Pillault, art. cit.
736 *Ibid.*
737 *Ibid.*
738 *Ibid.*

L'intimité est traquée, et cette soumission totale à l'entreprise interfère sur l'état physique et psychique de ces jeunes cadres laborieux. Ils connaissent le *burn out* et le sentiment existentiel du vide et, comme l'analyse Falk Richter, l'impression

> de n'en faire jamais assez alors qu'on en fait beaucoup trop, la perte corrélative du sentiment d'appartenance, que ce soit à un groupe ou à un lieu, et la transposition des exigences professionnelles de flexibilité à la vie privée.[739]

L'auteur allemand insiste sur le fait que le monde des sentiments est aussi devenu un marché et que le capitalisme s'attaque à l'univers de la psyché :

> Il y a un marché de psys, de coachs, et le capitalisme peut tirer énormément de profits de la perte de repère des gens. De plus, c'est une perte qu'il a créée et qu'il entretient : la crise du capitalisme n'en est jamais vraiment une, et le désespoir, celui qu'a provoqué par exemple la crise économique de 2008, constitue une promesse de profits considérables, une véritable aubaine pour le capitalisme.[740]

Pour Cyril Teste, la présence de la psychologue dans cette pièce a un double enjeu : elle incarne la surveillance mais aussi l'interconnexion qui renforce l'idée qu'il n'y a pas d'espace propre possible. Cependant, il souligne le paradoxe de ces entretiens qui, bien qu'ils soient tous dans l'autosurveillance,

> viennent à dire des choses complètement folles. Ils se livrent complètement ! Cette incohérence ou ce paradoxe, cette part d'absurdité permettent d'avoir de la distance. Et puis ces séquences sont souvent très drôles ! L'humour, c'est un aspect essentiel de l'écriture de Richter ![741]

Il s'agit, pour les consultants, de s'engager émotionnellement dans leur travail puisqu'on teste aussi leur stabilité, leur fragilité et leur degré d'adhésion à l'entreprise qu'ils doivent considérer comme leur famille. Ce fonctionnement se diffuse dans tous les domaines, même celui des sentiments, l'amour étant devenu, pour Falk Richter, « un autre lieu, comme le travail, où sont testées l'efficacité, la performance de chacun ».[742] Cette thèse, comme on a pu le voir, est aussi partagée par L'Avantage du doute qui démontre, dans le même temps, comment le monde théâtral n'est plus un espace protégé mais est régi par les lois du marché, ce que Cyril Teste admet :

> Je fais partie du système. Je pense qu'il faut toujours partir de l'idée qu'on appartient à ce système, qu'il est en nous, pour se donner les moyens d'élaborer un regard critique. C'est une contradiction qu'il est impossible de dépasser. [743]

Cyril Teste adhère totalement à la déclaration « le capitalisme, c'est nous » ; selon lui, si le capitalisme récupère tout, « on peut nous aussi le récupérer et essayer de profiter des possibilités qu'il offre pour construire des modes de production alternatifs ou, du moins, indépendants ».[744]. En

739 Bérénice Hamidi-Kim et Armelle Talbot, « Voyage au cœur du système. Falk Richter », *op. cit.*
740 *Ibid.*
741 Entretien avec Cyril Teste, *op. cit.*
742 *Ibid.*
743 *Ibid.*
744 *Ibid.*

cela, il rejoint le Raoul Collectif qui puise, lui aussi, dans les fonctionnements du capitalisme, en ce qui concerne très spécifiquement le groupe et le réseau, pour s'en approprier les méthodes et ainsi les combattre ; Cyril Teste et MxM se donnent une autonomie des outils, en devenant « *Beta* testeurs sur différents domaines (logiciel, télémécanique…), ce qui nous permet de créer un réseau de recherche et de production plus alternatif ».[745]

En outre, il s'impose aussi une grande vigilance à l'égard de ceux avec qui il travaille :

> La première charte dans MxM, c'est d'ailleurs de se sentir bien dans le travail. […] Même si je suis metteur en scène, je n'ai pas plus de droits qu'un autre. Il faut se faire confiance, veiller sur les autres, être dans la bienveillance et pas dans la surveillance.[746]

La démarche rejoint celle du *fab lab*, chacun apportant à la communauté son savoir-faire sans que s'établisse entre ses membres une quelconque forme de hiérarchie et, au contraire, pour que soit respectée la règle « *be nice each other* ».

Cependant, il reconnaît être lui-même un travailleur privilégié parce qu'il a la maîtrise de son temps : « Les gens qui tiennent le monde aujourd'hui, ce ne sont pas tant ceux qui ont l'argent que ceux qui ont la maîtrise du temps ».[747] C'est pourquoi il revendique de « réinventer des temps de création et des temps de production ».[748]

Avec une théâtralité bâtie sur le témoignage ou sur la participation des spectateurs, Rimini Protokoll s'intéresse aussi au temps, celui de l'ici et maintenant et de notre contemporanéité ; mais les formes spectaculaires qu'il propose sont surtout remarquables par le fait qu'elles ont exclu un des éléments primordiaux du théâtre : l'acteur. Elles lui ont d'abord substitué « les experts du quotidien » pour ensuite faire intervenir directement le spectateur qui, de ce fait, n'en est plus un. Cet écart pris avec les conventions théâtrales était perceptible quand Bernard Dort, rappelant la place du regardé et du regardant dans le théâtre occidental, laissait entendre certains bouleversements possibles :

> [Dans] quelque milieu qu'il se donne, tout spectacle suppose la coexistence, simultanée ou distincte, de deux espaces : celui ou l'on joue et celui d'où on regarde (et écoute) jouer. […] Aux spectateurs la salle, aux comédiens les planches. Ceux-ci viennent des coulisses, du dedans, du ventre du théâtre ; ceux-là arrivent de la ville, du dehors. Entre eux, tout contact est proscrit. Il y a une entrée des artistes et celle du public. […] Ce seront aussi leurs sorties respectives. Ici, on n'échange pas les rôles. Toute frontière, cependant, appelle le franchissement.[749]

745 *Ibid.*
746 *Ibid.*
747 *Ibid.*
748 *Ibid.*
749 Bernard Dort, *Le jeu du théâtre*, *Le spectateur en dialogue*, Paris, Éditions POL, 1995, p. 40.

Avec ce collectif, le spectateur, loin d'être un corps nié contraint à l'immobilité dans un fauteuil, a une latitude d'action et de réaction considérablement développées.

Par ailleurs, le texte, au lieu de répondre à une nécessité d'échange entre des personnages, est, dans une partie des créations du collectif, une juxtaposition de récits nés de la collecte de témoignages et d'informations sur un thème précis ; dans les deux spectacles donnés en 2014 et 2015 en France, il prend la forme d'un scénario confié à chacun des spectateurs qui devient de ce fait acteur. Les œuvres du collectif seront analysées successivement pour montrer cette rupture esthétique.

2 Rimini Protokoll

Dès leur premier spectacle, *Kreuzworträtsel Boxenstopp*[750] (*Mots croisés Boxenstopp*), le collectif assume le choix de bouleverser une des conventions fondamentales du théâtre, en substituant quatre femmes de plus de quatre-vingts ans aux acteurs de théâtre, mises en scène dans le contexte de la course de Formule Un. C'est un parti-pris déroutant présenté ainsi par Helgard Haug :

> Pour notre projet intitulé *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, nous avons travaillé avec quatre femmes âgées de plus de quatre-vingts ans. Cette situation est le reflet d'une situation spécifique à l'Allemagne. En effet, d'une part les femmes vivent en général plus vieilles que les hommes, d'autre part, à cause de la guerre, la vieille génération compte nécessairement beaucoup plus de femmes que d'hommes. Nous avons mis ces quatre femmes en relation avec le monde actuel qui est un monde d'hommes, un monde de haute vitesse et de course de Formule Un ! Chaque sexe a un univers qui lui est propre.[751]

Rimini Protokoll a juxtaposé les récits portés par plusieurs femmes pensionnaires d'une maison de retraite à Francfort-sur-le-Main qui parlaient de la vie au foyer, et les réminiscences issues du monde automobile. Les isotopies de l'accélération et du temps mesuré sont au cœur de cette installation théâtralisée : des images filmées dans la maison de retraite se mêlent aux voitures de courses.

Un an plus tard, en 2001, Haug, Kaegi et Wetzel sont reconnus par le milieu artistique grâce à leur projet suivant ; ils rassemblent à Lucerne cinq Suisses de onze à treize ans pour une étude portant sur les stratégies de défense et d'attaque, une expérience qui mène à la création de *Shooting Bourbaki*, spectacle donné sur les scènes de nombreux théâtres et festivals d'Europe, et qui reçoit le premier prix du « Festival Impulse » de Rhénanie du Nord-Westphalie.

750 *Kreuzworträtsel Boxenstopp* est créé en 2000 au Künstlerhaus Mousonturm de Francfort.
751 Josette Féral, *op. cit.*, p. 218.

Les experts du quotidien

Pour amorcer l'analyse de l'esthétique spécifique à Rimini Protokoll, on peut se référer à la présentation qu'en fait Alice Carré à propos de deux événements spectaculaires, *Situation Rooms* et *100 % Paris*, présentés à La Villette en mai 2014 :

> Le collectif berlinois Rimini Protokoll, figure de proue du théâtre documentaire, à l'initiative du mouvement « tendance réaliste », recherche depuis une quinzaine d'années des formes questionnant le réel. [...] Dans deux spectacles présentés à la Villette, il semble que le processus, original et à bien des égards stimulant, s'arrête à l'orée du politique avant de concéder une place franche à un point de vue critique.[752]

Alice Carré insiste sur l'aspect documentaire des productions du collectif, mais note aussi le regard critique qu'il pose sur le monde, n'allant pas, d'après elle, jusqu'à l'engagement politique. C'est une réticence que l'on retrouve chez L'Avantage du doute et Les Chiens de Navarre comme on a déjà pu le voir.

Si les créations du collectif sont à classer dans le genre du théâtre documentaire, parce qu'elles en conservent les caractéristiques générales – se revendiquant comme support d'informations et instrument d'analyse –, elles renoncent à toute forme de « bipartisme » et de lecture partisane de l'histoire, et se différencient de Büchner[753] considéré comme le précurseur du genre mais aussi de Weiss[754] et Piscator[755] dont les œuvres ont marqué le XX^{e} siècle, et pour qui le théâtre documentaire doit avant tout corroborer une thèse sociopolitique et être un outil d'émancipation. C'est ce que rappellent Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia quand elles reviennent sur les démarches intellectuelles de ces deux artistes politiquement engagés :

> Témoins de leur époque, ils désiraient tous deux faire du théâtre un facteur d'évolution de la société. L'enquête, la collecte et la mise en forme des documents d'archives remplaçaient la fable fictionnelle. Et étaient régis par un point de vue politique combinant une analyse marxiste d'événements historiques tragiques (guerres, soulèvements révolutionnaires) et une perspective partisane.[756]

752 Alice Carré, « Critique : *Situation Rooms* & *100 % Paris* », site *Au Poulailler*, http://www.aupoulailler.com/category/critiques-saison-2013-14/page/2/, 22/05/2014.

753 George Büchner (1813-1837), auteur de *La Mort de Danton* (1835), a trouvé la trame de sa pièce dans l'*Histoire de la Révolution française* d'Adolphe Thiers, (*Histoire de la Révolution française*, Paris, Lecointre et Durey, 1823-27), qu'il cite abondamment, parfois littéralement. Chaque épisode des derniers jours du révolutionnaire donne lieu à une scène dans la création büchnerienne, et des anecdotes, des faits, des bribes de phrases sont aussi empruntés à d'autres textes historiques.

754 Pour illustrer ce propos, on peut citer une œuvre de Peter Weiss, *La Persécution et l'Assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade* (1963), communément appelée *Marat-Sade.* Voir annexe n°17.1.

755 Erwin Piscator (1896-1966), metteur en scène reconnu pour avoir donné une puissante impulsion au théâtre politique dans les années 1920. Voir annexe n°17.2.

756 Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), « Introduction », in *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention*, Nancy, PUN-Éditions de Lorraine, 2014, p. 11.

Ce théâtre engagé se donnait comme objectif de « changer le monde »,[757] par une démonstration didactique qui établissait « des liens de causalité »,[758] soulignait « des contradictions »[759] et montrait « la voie à suivre »[760] :

> le travail artistique était subordonné à des objectifs politiques et visait à l'éveil de la conscience du spectateur. Les documents étaient mis en évidence dans les spectacles : ils étaient agencés de manière à contester l'idéologie dominante au profit de la « vérité » des processus historiques, et combinaient l'approche réflexive à la technique du « coup de poing » par la mise en tension des éléments, le montage oppositionnel, le choc des modes et des registres.[761]

La démarche de mettre en scène des documents dans la quête d'une authenticité, avec comme objectif de permettre au spectateur d'accéder aux sources et de réduire les possibilités d'interprétation de l'auteur, était novatrice par rapport à la représentation traditionnelle du politique au théâtre ; jusqu'alors, celle-ci recherchait davantage une reconstitution historique qu'une quête d'authenticité.

Si ce collectif se situe dans une lignée de conception théâtrale, on comprend aussi que son point de vue soit fortement influencé par le contexte social, politique et idéologique actuel : Rimini Protokoll s'inscrit dans la période contemporaine considérée comme post-idéologique, dans laquelle il est en effet difficile d'affirmer des vérités et de prendre position. Les créations qui en émanent sont relativement prudentes quant au sens qu'il faut donner à la réalité d'aujourd'hui, et ont plutôt pour objet de présenter des perspectives, d'innombrables jeux et des combinaisons de points de vue, interagissant pour se commenter les uns les autres et parfois même se déconstruire. Pour Bérénice Hamidi-Kim, la fonction référentielle est toujours présente mais,

> il ne s'agit jamais de dénoncer la réalité, entité considérée comme caduque, tout comme il ne saurait être question de monter le matériau documentaire pour tirer une leçon du cas particulier et de faire du théâtre un instrument d'affirmation de valeurs morales et politiques ou de formation politique. Désormais, nous dit ce TD[762] « postpolitique », il ne s'agit plus de dénoncer/transformer la réalité, il s'agit d'en faire le deuil.[763]

Le théâtre, maître à penser et porteur d'un espoir révolutionnaire pour les auteurs et spectateurs du XX^e^ siècle, est, semble-t-il, incompatible avec notre contemporanéité ; les dramaturges du XXI^e^ s'attachent à éviter tout point de vue surplombant et mettent en œuvre une technicité éclectique correspondant aux contradictions et aux conflits d'un monde chaotique dans lequel l'homme peine à trouver sa place et s'interroge. En outre, le théâtre s'avère-t-il efficace pour mettre l'accent sur les

757 *Ibid.*
758 *Ibid.*
759 *Ibid.*
760 *Ibid.*
761 *Ibid.*, p. 12.
762 *Sic*, pour Théâtre Documentaire.
763 Bérénice Hamidi-Kim, « Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l'opposition de deux théâtres documentaires aujourd'hui (*Rwanda 94* du collectif Groupov et Rimini Protokoll) », in Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire, résurgence et réinvention*, *op. cit*., p. 51.

questions et les changements contemporains ? A quel point est-il possible d'intégrer la réalité sur scène, et la présence d'acteurs professionnels rend-elle la théâtralité plus percutante ? Pour Helgard Haug, ces questions sont fondamentales :

> J'observe que, bien souvent, les spectacles sont bien joués, la scénographie est belle, mais la pièce ne touche personne parce que l'écart entre la scène et les spectateurs est trop important. Quelquefois, des acteurs viennent nous dire qu'ils souhaiteraient se joindre à l'un de nos projets. Cela est étrange et démontre qu'il existe un immense et urgent besoin de réalité, même de la part des acteurs.[764]

Ce point de vue explique pourquoi Rimini Protokoll a abandonné ce qu'il considère comme des formes traditionnelles et révolues du théâtre, incapables selon lui, de parler du monde d'aujourd'hui. Il reprend toutefois le genre documentaire mais en le renouvelant : en lieu et place des documents écrits considérés comme des preuves historiques, la matière première recherchée est la personne et sa vie proposées ensuite sur scène dans son incarnation directe – excluant l'acteur – et sous forme de témoignage. De surcroît, le collectif établit des liens certes incongrus – comme les vieilles dames avec la Formule Un – mais qui vitalisent le propos et renouvelle la perception visuelle et mentale du spectateur.

Le processus propre à ce collectif comporte plusieurs temps. D'abord, il s'agit « d'attirer des gens intéressants par le biais d'une annonce placée dans un journal ».[765] On peut citer comme critères de sélection les endroits où ils vivent, où ils travaillent, et ceux qui franchissent cette première étape sont ensuite, selon la metteure en scène, en quelque sorte auditionnés « afin d'entendre leurs histoires et de savoir en quoi le sujet les touche ».[766] Collecter la parole des témoins constitue l'étape la plus importante et la plus longue de ce type de création ; les « voix » qui retiendront l'attention du collectif sont celles de personnes avec qui il a « envie de travailler », porteuses d'histoires qu'il veut « raconter sur scène ». Puis il s'agit de trouver comment on les tisse entre elles pour faire en sorte qu'elles dialoguent. Ces précisions données par Helgard Haug permettent de comprendre que le concept a été pensé bien en amont et qu'il n'admet pas le hasard d'une rencontre ; c'est tout du moins ce que le collectif veut que l'on retienne de son fonctionnement. Ces pièces sont donc précédées d'un vaste travail de recherche, de *casting* et de conception, qui constitue une grande partie du processus de création ; Anja Dirks, directrice du Festival Belluard à Fribourg et membre du jury qui a décerné le Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2015 à Stefan Kaegi, a ainsi présenté, lors de la cérémonie, la méthode du collectif :

764 Josette Féral, *op. cit.*, p. 219.
765 *Ibid.*
766 *Ibid.*

> Rimini Protokoll place au centre de son travail le développement des modes d'expression proprement théâtraux, dans l'idée de donner naissance à des visions inhabituelles de notre réalité. [...]. Pour « Deadline » par exemple, l'équipe a récolté des statistiques sur les causes de mortalité, les lieux des décès et les expériences des proches, et des informations sur l'organisation des funérailles. Les personnes qui se tenaient sur scène, un maire, un marbrier, un orateur funèbre et une étudiante en médecine, ne renvoyaient pas à la réalité mais en étaient issus.[767]

Dans ce spectacle sur la mort, le moment des funérailles est le point de départ du travail. Le collectif a considéré que, d'une certaine manière, ce temps particulier, souvent ouvert à la sphère publique, était un événement théâtral dans une vie, comme le souligne Helgard Haug :

> C'est un moment dont les gens s'emparent, bien souvent pour se protéger, des émotions qu'ils peuvent ressentir. Nous avons rencontré plusieurs personnes : l'une d'entre elles faisait des discours sur la mort lors des funérailles, une autre jouait de la musique au cours de la cérémonie, une autre travaillait dans un hôpital et examinait des cadavres, une autre taillait des pierres tombales, une autre enfin, autrefois maire, avait conçu un genre particulier de crématorium. Étape par étape, nous les avons amenées à s'impliquer dans le spectacle. Au fil des répétitions, elles nous ont révélé d'autres récits, les raisons profondes qui les poussaient à agir de la sorte, ou la manière dont elles se percevaient dans ce contexte.[768]

Ainsi, l'aspect théâtral de la mort se construit en tissant des liens entre les différentes personnes confrontées à ce moment spécifique qui est le cœur de leur vie professionnelle ; ces regards croisés sur le passage de la mort de la sphère privée – la famille et les intimes – à la sphère publique – les participants et les organisateurs des obsèques – sont analysés sur un plan psychologique et sociologique afin de tenter de répondre à deux questions : pourquoi choisit-on d'être quotidiennement dans un rapport avec la disparition, la perte et le deuil ? Quelle est la place de la mort dans une société libérale ?

Néanmoins cette innovation conceptuelle ne rend pas compte à elle seule de la spécificité de Rimini Protokoll. Ce qui en fait l'originalité, c'est surtout sa collaboration avec des non-acteurs, considérés comme « experts du quotidien ». Cette appellation n'est pas anodine : le collectif rejette catégoriquement le terme d'« amateurs » qui ne mettrait l'accent que sur le manque d'expérience théâtrale. Ce partenariat original est une réponse à la question que tout spectateur de théâtre se pose habituellement, tant la qualité professionnelle de certains acteurs est grande : s'agit-il d'acteurs ou de personnes qui jouent leur propre rôle ? Un moyen de mettre fin à cette ambiguïté est de décider de ne jamais remplacer le protagoniste, comme l'explique Helgard Haug :

> Au début on les appelait des « spécialistes », pour bien montrer que ce ne sont pas des amateurs. Ils ont quelque chose à dire sur leur vie, sur leur expérience professionnelle, et le talent pour cela. Bien sûr, rien n'est improvisé, ils apprennent à chaque fois leur rôle que nous écrivons ensemble.[769]

767 Anja Dirks, « Gand prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2015 : Stefan Kaegi ; un travail collectif innovant », site du Conseil fédéral du gouvernement suisse, http://www.theaterpreise.ch/fr/archives/laureats-2015/stefan-kaegi/.

768 Josette Féral, *op. cit.*, p. 215.

769 Hugues Le Tanneur, « Théâtre des opérations », in journal *Les InRocKuptibles*, site de Rimini Protokoll, http://www.rimini-protokoll.de/website/media/situationrooms/presse/Les%20Inrockuptibles%20-%20Rimini%20Protokoll%20-%2014%20Mai.PDF, 14/05/2014.

Pour Rimini Protokoll, le jeu du meilleur acteur ne saurait remplacer l'expérience véritable. Le vécu est le matériau proprement dit du spectacle, la scène en constituant l'espace, et la représentation, le temps imparti aux experts pour faire part de leur savoir. De lieu symbolique de création, le théâtre se transforme en lieu d'inventaire de l'existant. Le collectif revendique d'offrir ainsi, à des gens « ordinaires », une tribune d'expression libre.

Le traitement des thématiques sociétales se fait donc par la mise en scène des « experts du quotidien », enrichie de documents visuels et sonores qui, s'ils décomposent l'unité scénique, génèrent des scénographies originales. Il est recommandé aux « experts » d'être au plus près de leur expression corporelle et vocale quotidienne pour être au plus loin de la représentation théâtrale :

> C'est précisément parce qu'ils ne sont pas acteurs que nous voulons travailler avec eux ! Au début, nous avons à expliquer notre vision du théâtre, notre façon de travailler et ce que nous attendons d'eux sur scène. Ils doivent oublier ce qu'ils ont en tête ou l'image qu'ils se font du théâtre. […]. Ils finissent toujours par être intéressés par le travail que nous leur proposons, car ils savent que ce dernier est important pour leur vie personnelle également. Plus que tout, ils comprennent que le théâtre est un forum où il est possible d'exprimer leurs pensées et leurs messages.[770]

Si la metteure en scène atteste qu'aucune formation théâtrale ne leur est donnée pour assurer leur prestation, il n'en demeure pas moins qu'on les aide à s'approprier l'environnement scénographique – qui existe malgré tout – afin de faciliter leur prise de parole :

> Nous leur apprenons […] ce que c'est d'être sur scène, d'être regardé par deux cents paires d'yeux. Nous les préparons soigneusement pour cela, bien que je désire toujours maintenir leur fragilité. Je ne souhaite pas que le public soit face à un savoir-faire artificiel, mais plutôt qu'il soit face à quelque chose de vrai, à un être humain.[771]

Comment conserver cette spontanéité – déjà sujette à caution mais revendiquée par le collectif – au fil des représentations ? En effet, quand ils ont suffisamment pris leurs marques sur le plateau et qu'ils maîtrisent parfaitement leur texte (puisque leur témoignage a été écrit au préalable), ils risquent de prendre une légère distance entre ce qu'ils sont sur scène et ce qu'ils sont dans la vie : « Il est fondamental de faire en sorte que cette distance demeure minime et qu'ils restent conscients de cette nécessité d'être eux-mêmes ».[772] Pour éviter ce qui pourrait devenir soit du jeu, soit une forme de récitation, il leur est demandé d'improviser hors les temps où interviennent des procédés techniques – une voix *off* ou une vidéo – et sont mis en place, à leur insu, des subterfuges – comme l'intervention inopinée d'un autre expert – pour qu'ils réinvestissent le présent du plateau.

Comme on peut en juger dans ce parti-pris, le rapport à cette figure scénique – qu'on l'appelle l'acteur, le comédien, l'actant ou l'interprète – est brouillé et remis en question. Par

770 Josette Féral, *op. cit.*, p. 215.
771 *Ibid.*, p. 216.
772 *Ibid.*, p. 217.

ailleurs le drame tel qu'on le conçoit traditionnellement est évacué au profit d'un témoignage dans un microcosme scénique inspiré de un lieu de travail qui peut être un bureau, une chapelle, la Bourse ou un podium. Néanmoins, la différence entre ce propos et la fable est très mince, comme l'est d'ailleurs celle entre l'« expert » et le comédien.

Il apparaît aussi nécessaire d'explorer le contenu du récit de l'« expert » pour pouvoir le qualifier. Puisqu'il est transmis par la personne dont c'est l'histoire, on peut donc parler d'une autobiographie, c'est-à-dire d'un récit, qu'il soit écrit ou, comme ici, dit. Or, ce terme implique un tri, une organisation d'éléments, dans la mesure où il s'agit d'une restitution du réel, et non du réel vécu en direct dans le contexte temporel, environnemental et sociétal de la personne. Au-delà de ce premier niveau d'organisation, nécessaire pour toute autobiographie, on peut considérer de façon incontestable que l'on a bien affaire à des éléments d'un niveau supplémentaire, celui d'une mise en scène, la preuve du travail effectif du collectif. Elle concilie une exigence esthétique à la volonté de questionner la notion de point de vue : les metteurs en scène mettent en valeur le réel, souligne ses curiosités et son apparence fictive parfois, quand il se fait plus fou que la fiction.

A ce stade de l'analyse, on pourrait tout à fait envisager le remplacement du témoin par un acteur professionnel sans qu'il y ait une perte sensible du contenu. Le seul argument qui maintienne la nécessité de la présence de l' « expert » sur scène, c'est son manque d'expertise du jeu d'acteur, et ceci est surtout sensible dans la restitution du texte ; celui-ci a été appris, ce qui se ressent dans le phrasé souvent proche de la récitation, et c'est justement cette incapacité du protagoniste à accomplir de manière crédible sa partition récitée prétendument spontanée, qui prouve qu'il n'est pas un comédien. Cette marque de non-professionnalisme contrebalance la mise en scène, élément fictionnel puisque organisant, et va dans le sens du projet du collectif : on a bien une personne sous les yeux, et non un personnage.

Par ailleurs, face à leur propre histoire, ces témoins s'enrichissent de leur propre expérience par une attitude réflexive et par les commentaires que leur adresse le public. Cependant, « experts » de leur propre histoire, ils ne sont jamais rappelés sur scène pour un autre spectacle, même si leur prestation a été jugée remarquable ; excepté toutefois, quand le projet élaboré sur scène évolue sous une forme de théâtre radiophonique.

Or, le choix de faire appel à des « experts du quotidien » prend une autre ampleur quand le collectif déserte le plateau pour mieux immerger le public dans un univers professionnel. Certes, d'autres l'ont fait avant lui, mais le dispositif scénique qu'il construit pour chaque création est intéressant à la fois par son aspect réaliste et par l'ingéniosité et l'inventivité dont il a fait preuve.

Ces aspects sont tout à fait remarquables dans la mise en scène de *Cargo Sofia* (2007, créé par Kaegi). Les spectateurs sont invités à voyager à bord d'un camion conduit par de véritables routiers bulgares. C'est un voyage, en effet, mais qui n'est pas réellement celui proposé par le titre de cette création ; grâce à la technique – vidéo, voix *off* –, les voyageurs sont immergés dans l'univers des transports internationaux et sont au plus près du vécu des deux bulgares : leur témoignage d'abord, mais aussi les conditions professionnelles évaluées à partir de documents émanant de spécialistes de la question. Hélène Kuntz donne une description de ce dispositif :

> Embarqués dans la remorque du véhicule et installés latéralement, les spectateurs font face à une paroi en constante métamorphose, tour à tour écran sur lequel sont projetées des images vidéo préenregistrées ou diffusées en temps réel, vitre transparente ouverte sur le paysage ou support de texte défilant. Le texte projeté sur l'écran entre en tension avec le témoignage des deux chauffeurs bulgares qui, tout en conduisant, font part de leur expérience de transporteurs. Leur parole, qui accumule souvenirs et anecdotes, s'affirme comme subjective, en opposition avec l'apparente objectivité des informations délivrées par écrit.[773]

Illustration 196 : Dans le camion, les spectateurs sont face à un écran sur lequel défilent les paysages ; des personnes convoquées pour leur activité professionnelle viennent témoigner. *Cargo Sofia-Paris*. © D. R.

773 Hélène Kuntz, « Témoins réels en scène », in Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu (dir.), *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 26.

La balade dure deux heures, comme un concentré des vingt-et-un jours qu'auraient mis Ventzislav et Svetoslav pour accomplir leur trajet habituel entre Sofia et le sud de la France, en passant par la Serbie, la Croatie, la Slovénie, l'Italie et la Suisse. Acteurs/ « experts » du quotidien, les deux chauffeurs sont à la fois le relais des données statistiques chiffrées et graphiques apparaissant sur l'écran, ou exprimées en voix off, et les contrepoints vivants à la froideur scientifique. Ce voyage entre fiction et réalité divertit en même temps qu'il informe sur les conditions de vie des routiers, mais dénonce aussi les agissements illégaux de l'employeur et « la logique néo-capitaliste de la circulation des biens matériels et des travailleurs dans l'espace de l'Union Européenne ».[774] Au fil des étapes, les professionnels de la distribution alimentaire viennent parler de leur travail ; mais si la présence de ces « experts du quotidien » assure au spectacle une dimension émotionnelle, et si leurs témoignages s'imposent comme une évidence, on ne peut nier – et c'est le propos d'Hélène Kuntz – que : « La présence de ces témoins s'inscrit pourtant dans des dispositifs scéniques qui sont aussi des dispositifs de pensée, dont la portée critique et politique demande à être interrogée ». [775]

Cela tend à prouver que le collectif n'a pas réussi à se départir totalement d'un point de vue en surplomb qui l'amène à sélectionner les thèmes abordés, à choisir des professionnels, même si le contenu informatif et la mise en scène tentent d'éliminer toute subjectivité, tant sur le plan conceptuel que dans la performance des actants, comme le démontre Kathrin-Julie Zenker :

> Formellement très épurés, les récits autobiographiques des Experts sont portés par des sortes de reconstitutions. Organisées sous forme de scénario, les actions accomplies sont dotées d'un caractère fonctionnel, libérées de toutes charge symbolique. […] Les Experts rendent compte de leur vie de façon détachée et calme, comme dans la description criminologique d'un indice, d'un objet mis à distance, quasiment sans interprétation intellectuelle et affective.[776]

Pour échapper à la gravité du point de vue idéologique, dans *Cargo Sofia* comme dans d'autres créations dans lesquelles « le matériau documentaire enchâsse le subjectif dans l'objectivable et est utilisé de façon transitive, au service d'une montée en généralité », le collectif laisse la place à « l'erreur » définie ainsi par Kathrin-Julie Zenker :

> Un moment d'oubli du texte ou un sourire privé illuminent l'expertise, la maladresse de l'Expert brise la perfection de l'arrangement scénique, il laisse apercevoir l'authentique, l'humain dépouillé de sa carapace formelle. Ces instants de fragilité et d'imperfection quant au déroulement prévu du spectacle poétisent la documentation. Ils permettent de voir l'envers du costume de celui qui se trouve sur scène, de voir le réel.[777]

774 Bérénice Hamidi-Kim, *op. cit*., p. 54.
775 Hélène Kuntz, *op. cit.*, p. 30.
776 Kathrin-Julie Zenker, « Ni discours ni expertise vers une valorisation de l'acteur documentaire à travers l'exemple du théâtre de Peter Weiss et de la compagnie suisse Rimini Protokoll », in *Le théâtre néo-documentaire résurgence et réinvention, op. cit.*, p. 193.
777 *Ibid.*, p. 195.

Illustration 197 : Les deux chauffeurs routiers : Ventzislav et Svetoslav. *Cargo Sofia-Paris*. © D. R.

L'humour est présent aussi dans le choix de détails drôles, comme la voiture décapotable rouge qui double à tout allure le camion des routiers bulgares, ou comme cette jeune femme qui fredonne à chaque rond-point. A ceci s'ajoute une prédilection pour l'apagogie de préférence au discours idéologique, ce qui déconcerte le public et en même temps l'enthousiasme ; en effet, la cocasserie des situations décrites et du dispositif scénique qui les fait surgir met en évidence plus efficacement les contradictions du capitalisme et ses conséquences désastreuses pour les individus sur toute la planète. Présenter l'envers du décor d'une réalité qui n'est pas nécessairement occultée, mais qui est absente des médias – ceux-ci s'intéressant peu à la vie quotidienne – apparaît comme une nécessité pour comprendre le monde tel qu'il est, mais aussi tel qu'il est perçu par nos contemporains. Multiplier les points de vue et mettre le spectateur en situation, pour l'amener à regarder la réalité autrement, fait partie des objectifs que le collectif s'est fixés en se posant la question : qui, légitimement, peut être sur scène ? La réponse, selon Helgard Haug, se trouve dans la Grèce antique qui invitait le public à être présent au côté des comédiens ; le collectif a transformé cette présence sans signification théâtrale en un statut spécifique qui remplace celui de l'acteur professionnel.

Les outils du quotidien au service du spectateur

Il semble que le collectif poursuive aujourd'hui ses recherches dans une direction qui s'éloigne encore plus des conventions théâtrales : le spectateur est complètement intégré dans l'œuvre et en devient acteur. Rimini Protokoll rejoint ainsi des expériences proposées à partir des années quatre-vingt-dix, d'abord par les arts plastiques hors d'un contexte de représentation chorégraphique, mais où le corps du public va créer sa propre chorégraphie au sein des œuvres. Il est inclus à l'intérieur d'une structure artistique et il lui donne toute sa valeur par sa simple présence. Sensiblement à la même période, l'engagement du spectateur, en tant que collaborateur à un processus de création, se développe largement grâce à l'usage des technologies numériques qui assoient la notion d'interactivité. Après avoir préféré mettre en scène, à la place des acteurs professionnels, des « experts du quotidien » témoignant de leurs expériences, grâce aux outils du quotidien – téléphones, tablettes ou technicités vulgarisées par les musées tels que les audioguides – le collectif invite les spectateurs eux-mêmes à s'engager autrement dans leur rapport avec le théâtre afin de s'émanciper, comme le suggère Jacques Rancière :

> L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. […] Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant.[778]

A la Sucrière-Biennale de Lyon en 2011, le spectateur se voit attribuer des objets de communication qu'il maîtrise très bien puisqu'il s'en sert au quotidien. Ils sont, selon le collectif, nécessaires à son émancipation et, en se les appropriant, il accepte tacitement d'endosser son statut de spectateur. Cependant, on attend de lui une autre forme de présence que celle qui lui est habituellement dévolue, s'asseoir dans la salle et regarder le spectacle qui se déroule sur la scène ; sa participation au processus de création vise à prolonger l'expérience esthétique dans son quotidien, à confondre l'art et la vie, l'artiste et le non-artiste. De ce fait, il ne s'agit plus d'assister passivement à une représentation mais d'être dans une action que l'on pose, que l'on vit et que l'on partage. Il devient un acteur créatif, responsable de sa propre jouissance esthétique. Cependant, s'il est à noter que sa participation est volontaire, puisqu'il a choisi de venir et a payé son droit à entrer dans le processus, il doit aussi accepter de se prêter à une expérience dont il ne connaît ni les intentions ni le degré de libre arbitre.

778 Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 19.

Le spectacle *Call Cutta in a Box*, créé en 2005 et donné au Centquatre-Paris en 2009, est l'œuvre de Haug, Kaegi et Wetzel, présentée comme « a mobile phone theatre ». L'origine du projet est expliquée ainsi par Daniel Wetzel :

> A New York, de nombreuses pizzerias ont délocalisé leur service de réservation. Si les clients de Manhattan, cédant à une soudaine envie de pizzas pour assouvir leur fringale, réalisaient que leur commande de pepperoni passe par l'Inde, ça refroidirait leur appétit. Les « opérateurs » indiens sont donc entraînés à prendre les commandes et estimer le délai de livraison en prétendant le faire depuis le coin de la rue à New York.[779]

Illustration 198 : Fiche d'informations distribuée au début du spectacle.

Pour ce faire, les trois metteurs en scène se sont mis en relation avec une société de *marketing* téléphonique, Descon Ltd, située dans le quartier de Salt Lake City à Calcutta où les sociétés de *call centers* sont concentrées. Ils ont acheté les services de cette société, formé un employé multilingue au concept et l'ont enregistré. Cette idée d'opérateur devenu performeur met en scène une certaine réalité, en l'occurrence celle de la globalisation. « En Inde, des millions de personnes travaillent dans des *call centers* ».[780] Pour des salaires de misère, ces « *Bangalore butlers* délivrent maints services… ».[781] Cette information figure sur la feuille distribuée dans la salle avant le début du spectacle.

La représentation se déroule de la façon suivante : toutes les heures, de 12 à 19 heures, un spectateur/acteur est conduit dans un petit bureau et, par un moyen de communication basé sur Skype, il est mis en liaison avec cet employé-acteur. Très vite, la familiarité s'installe au cours

779 Catherine Makereel, «"Allô, Calcutta ?", FESTIVAL / Les Rimini Protokoll au KunstenFestivaldesArts », site journal *Le Soir*, http://archives.lesoir.be/allo-calcutta-_t-20080509-00G0JP.html, 09/05/2008.
780 Fiche d'informations du spectacle.
781 *Ibid.*

d'une conversation construite à partir d'un jeu de questions-réponses organisé en arborescence, si bien que le déroulement s'en trouve personnalisé en fonction des réponses et de la curiosité du spectateur/joueur. Cet aspect de la prise en compte de l'individu est apprécié, de même que le droit de refuser de répondre, ou même d'être visible ou pas par *webcam* ; mais la performance est habilement pensée de manière à faire tomber les résistances, grâce à la nature des premières questions destinées à mettre en confiance et à établir une relation de communication de qualité. Elles sont suivies par des interrogations cruciales sur la mort, la chair, la vie : « Croyez-vous à la réincarnation ? Et si oui, en quel animal reviendriez-vous volontiers ? », « Quel est le plus beau jour de votre vie ? », « Êtes-vous satisfait de votre existence ? ». Celles-ci relèvent de l'intime et engagent nécessairement le spectateur/acteur. Pour Mari Mai Corbel,

> Ces questions qui touchent directement à la structure de la passion ont tôt fait de rendre secondaire la facticité de la situation… Ouvertes, elles laissent aussi la possibilité d'y répondre en inventant ou en déplaçant la réponse pensée, de ne pas s'exposer non plus totalement.[782]

Certes, on ne peut plus le qualifier de spectateur, mais est-il acteur au sens traditionnel du terme, ou bien peut-on le présenter comme joueur ? Stefan Kaegi précise ainsi le rôle qu'il tient à lui donner :

> Dans *Call Cutta*, l'acteur est d'abord le spectateur. Parce qu'il marche, il ouvre une porte, il trouve quelque chose ou ne le trouve pas et la pièce de théâtre s'arrête parce qu'il s'est perdu. Mais les opérateurs aussi étaient des acteurs : s'ils ne disaient pas où aller, ça s'arrêtait. *Call Cutta* était une pièce sur la confiance et le mensonge. Et il y avait une certaine érotique dans la conversation, la tentation d'un flirt. Lorsque quelqu'un parle si près de votre oreille, on est prêt à se laisser séduire – dans tous les sens du mot. Toute une part du processus d'identification classique au théâtre s'y manifestait...[783]

Dans les formes traditionnelles du théâtre, le spectateur peut s'identifier au personnage présent sur scène ; ici, d'après le metteur en scène, il devient lui-même un personnage par la magie de la voix qui lui susurre un discours dans l'oreille. Certes, elle fait une intrusion dans son intimité et les propos tenus sont propices à un échange émotionnel ; cependant, peut-on, par ce biais, prétendre arriver à l'identification parfaite sans l'incarnation de l'acteur et son jeu ? Il parle d'une contextualisation érotique, une dimension non négligeable et qui ouvre les portes de l'imaginaire ; mais elle est générée par le truchement d'un seul sens, en l'occurrence l'ouïe, alors que d'autres formes théâtrales sont plus immersives et procurent, de ce fait, une jouissance bien plus grande et plus pleine. Néanmoins, cette expérience comporte aussi une dimension plus intime parce que le spectateur/acteur se trouve « plus abrité que dans un théâtre »,[784] caché qu'il est du regard des autres. En outre, comme l'analyse Mari Mai Corbel :

782 Mari Mai Corbel, « Les Indes au bout du fil. *Call Cutta in a Box* », site de Mari-Mai Corbel, https://corbelmarimai.wordpress.com/2009/01/08/rimini-protokollstephan-kaegi/, 08/01/2009.

783 Jean-Louis Perrier, « Entretien avec Stefan Kaegi : *Cargo Sofia-Avignon* et *Mnemopark*. Les voyages de Stefan Kaegi », in site *Mouvement.net*, site de Rimini Protokoll, http://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/entretien-avec-stefan-kaegi, 2006.

784 *Ibid.*

> Le mode téléphonique offre de plus une intimité, pas tant avec l'interlocuteur, qu'avec soi-même. La voix de l'inconnu réactive cette part psychique archaïque de l'audition, d'origine utérine : le bureau se convertit en chambre d'échos. Le peu de soi qui s'y trahit (inflexions de voix, confidences) y devient audible par soi-même mais y reste confidentiel ; cela s'adresse moins à l'employé performeur qu'à un passeur ou médium. Ce sont des parts psychiques enfouies, car inaudibles dans le monde actuel, qui, incidemment, peuvent remonter en surface, et se faire entendre de soi.[785]

Il se trouve à l'écoute de sa propre voix, dans un tête-à-tête avec soi-même qui rappelle, d'une certaine manière, l'intimité du confessionnal : quelqu'un qu'il ne voit pas, dont il devine la présence proche par le souffle et quelques questions, prête son oreille aux confidences librement consenties, parce qu'il sait que ses pensées et ses actions ne seront pas jugées.

Peut-on encore parler de spectateur ? Oui, si l'on considère qu'il est amené par le biais de l'audition à partager un temps de spectacle, celui du monde de l'entreprise. Mais son statut n'est plus tout à fait le même dans la mesure où il n'est pas dans un théâtre, ni même au cœur d'une installation, ni participant à un *happening*. De plus, il est seul et n'est donc pas en situation de partage avec un public. La journaliste du *Monde* synthétise ainsi cette expérience :

> Les Rimini Protokoll créent les conditions d'une conversation ludique entre deux personnes pareillement déplacées par le dispositif. Le spectateur n'en est plus tout à fait un, à cause de l'interactivité, et l'employé performeur ne travaille plus dans une démarche mercantile et confie même des signes de lui.[786]

L'interactivité atteste du changement de statut du spectateur, mais le moyen utilisé rend la démarche quelque peu gratuite et alambiquée : si l'on veut amener le spectateur/acteur à s'épancher, ne serait-il pas plus simple de l'envisager avec quelqu'un de plus proche géographiquement et culturellement ? Or, de façon paradoxale au fil des minutes, le lointain centre de téléphonie devient plus proche, en faisant partager à celui qui l'écoute la vie d'un *call center.*

Illustration 199 : L'open space d'une plateforme téléphonique en Inde. Call Cutta in a Box. © Rimini Protokoll.

785 Mari Mai Corbel, art. cit.
786 *Ibid.*

Mari Mai Corbel souligne ainsi que le cadre conventionnel de la relation téléphonique est parasité par « des événement saisissants, drôles, voire agréables » :

> une bouilloire se met à chauffer pour préparer un thé ; un lecteur CD se met en marche et une musique indienne se fait entendre ; l'ordinateur s'allume ; une clé cachée est indiquée et permet d'ouvrir un tiroir à surprises ; un fax arrive…[787]

C'est la vie de l'entreprise, de ses salariés confinés dans l'*open space*, qui interfère : « Le bureau mute en chambre de jeu et le spectateur quitte le temps banal de la journée pour, entre réel et imaginaire, France et Inde, migrer dans un entre deux mondes.[788] C'est là un des objectifs principaux de ce concept théâtral : il ne s'agit pas tant de parler de soi que d'écouter les autres. Dans une immersion auditive, le spectateur, accroché à son mobile, perçoit l'effervescence autour de l'opérateur : c'est, par exemple, l'explosion joyeuse à chaque fois que l'un d'entre eux a vendu des GSM[789] aux Australiens. Utiliser les outils du quotidien comme le téléphone portable est une façon de dire que c'est bien de notre réalité qu'il s'agit, même si elle se trouve géographiquement fort éloignée ; en outre, obliger l'Européen à écouter sans être tenté de raccrocher pour respecter le processus, comme il le fait d'ordinaire pour tout appel provenant des *call centers*, c'est se jouer de lui, le manipuler et le renvoyer à sa suffisance de nanti, indifférent au vécu d'une grande partie de l'humanité. Mais au-delà de cette première impression rassurante, il nous est donné à réfléchir sur la désincarnation propre au mode de la communication téléphonique, piste de réflexion suggérée avec sarcasme dès le commencement de la performance, quand il est question de la réincarnation bouddhiste. Serions-nous dans l'incapacité de supporter le contact réel ? Nous est-il devenu impossible de différencier celui-ci du contact téléphonique, ou, du moins, de saisir comment le second supplée au manque du premier, à la manière d'une drogue ? La part du jeu est bien présente dans ce concept, mais elle autorise des réflexions sérieuses sur notre rapport au monde sans pour autant générer l'accablement. Cette confrontation au réel refuse l'austérité d'un discours philosophique et correspond plutôt à un exercice de travaux pratiques.

Parce qu'il n'y a plus de point de vue univoque possible sur le monde, lequel est devenu trop complexe pour s'accommoder d'une compréhension claire ou simpliste, *Situation Rooms*[790] propose, s'agissant du trafic d'armes, d'entendre des discours différents. En cela, ce spectacle mérite d'être analysé en commençant d'abord par son titre : il renvoie à une salle de la Maison Blanche d'où Barack Obama et son équipe ont suivi, en direct, la capture et la mort d'Oussama Ben Laden et, plus généralement, d'où se gèrent les situations de crise.

787 *Ibid.*
788 *Ibid.*
789 *Global System for Mobile Communications* : téléphones mobiles.
790 *Situation Rooms*, spectacle crée le 23 août 2013 dans le cadre de la Ruhrtriennale à Bochum, Allemagne.

Illustration 200 : © This image is a work of an employee of the Executive Office of the President of the United States. (photo prise par Pete Souza), 01/05/2011.

Pourquoi Rimini Protokoll s'appuie-t-il sur cette photo comme point de départ réflexif à cette création ? Est-ce un artifice médiatique – puisque cette image a circulé dans le monde entier – pour amener le futur spectateur à s'interroger sur la guerre, les enjeux politiques et économiques dans le monde ? Stefan Kaegi donne la réponse suivante : « Ce cliché procure le sentiment que, depuis ces hautes sphères, le monde demeure sous contrôle, qu'il est possible d'avoir la main sur toutes les situations. C'est une illusion ».[791]

Les puissances de ce monde sont ainsi leurrées ; qu'en est-il du spectateur-joueur avec son casque sur les oreilles et muni d'une tablette numérique ? Il suit un itinéraire labyrinthique tout en s'incarnant dans une dizaine de personnages dont le discours varie en fonction du statut : ainsi, il est tour à tour un avocat pakistanais représentant les victimes de drones, un médecin sierra-léonais, un vendeur d'armes, un journaliste de guerre et un enfant soldat. Tous parlent de la guerre et des armes, mais leurs argumentations sont diamétralement opposées. Marion Siéfert décrit ainsi le processus :

> Armés chacun d'un Ipad, les vingt spectateurs sont guidés dans une scénographie labyrinthique, et parcourent à travers les yeux de dix protagonistes l'univers mondialisé de l'industrie de l'armement. [...] Mécanique rigide et bien huilée, le dispositif scénique tisse ces différents témoignages et superpose trois espaces différents : celui où chaque spectateur évolue et est amené à croiser les autres, endossant des rôles différents, parfois brièvement complémentaires du sien ; celui filmé sur l'Ipad, sorte de double documentaire, dans lequel il aperçoit les vrais protagonistes ; et enfin, une vue panoptique de ces espaces,

791 Cédric Enjalbert, « Entretien avec Stefan Kaegi : Identifions des ouvertures, des fenêtres de visée pour l'action », site *Philosophie Magazine*, http://www.philomag.com/lactu/breves/stefan-kaegi-identifions-des-ouvertures-des-fenetres-de-visee-pour-laction-11083, 09/02/2015.

> filmée comme une vidéo de surveillance. Le spectateur a constamment l'impression d'être guidé, d'agir à l'aveugle, tout en étant surveillé.[792]

Tour à tour victime ou bourreau, le spectateur/joueur est amené à épouser des avis contradictoires ; entraîné malgré lui dans un système – plus proche du jeu vidéo que du théâtre – qui ne lui laisse aucune prise, il investit l'espace scénographié de l'univers de la guerre et sa réalité vacillante. C'est un projet interactif où il n'est plus question de « voir » un spectacle, mais de le vivre, ce qui est annoncé dès le début : « Vous êtes les mains du personnage ». Les situations sont initiées par des récits en anglais, allemand, ou espagnol, par des lieux (on entre dans une salle de conférence, on s'assied dans un cimetière mexicain), ou par des actions (on goûte à une soupe de betterave, on tire dans le vide). Des gestes qui restent cependant d'apparence, car même si l'on prête son corps à son personnage du moment, l'improvisation est impossible et le libre-arbitre inexistant. Nous sommes comme de petites machines téléguidées, car chaque étape et chaque rencontre sont minutées. Ceux qui perdent le fil ou l'itinéraire et se retrouvent malencontreusement à l'extérieur du jeu, sont réintégrés à leur position par un agent d'observation ; nous sommes donc aussi soumis à une surveillance de chaque instant, contraints d'avancer au rythme du processus.

Illustration 201 : Deux spectateurs/acteurs munis d'écouteurs et d'une tablette. © Jörg Baumann.

Illustration 202 : S'adapter aux injonctions du « jeu » et s'exercer au tir en dépit du rapport du spectateur/acteur avec les armes. © Jörg Baumann.

792 Marion Siéfert, « Situation Rooms de Rimini Protokoll. Du politique aux politesses », in *Critiques*, Saison 2013-2014, site *Agôn*, http://agon.ens lyon.fr/index.php?id=3044, 08/12/2015.

L'enchaînement des discours au chronométrage soutenu (sept minutes chacun) a pour conséquence de submerger le participant d'un trop plein d'informations, d'autant plus qu'elles arrivent des quatre coins de la planète soumis à des conflits, ou remontent du passé comme celles qui font allusion aux usines d'armement de l'Allemagne nazie. A la question de savoir s'il s'agit d' « une réalité augmentée » ou d'une « hyperréalité », Stefan Kaegi répond :

> *Situation Rooms* ne relève en fait pas de la réalité augmentée : tout est écrit, le scénario est établi. Des enregistrements guident le spectateur. Le procédé est très ancien, ce sont des films. En revanche, ce complexe ouvre, en réunissant un ensemble de lieux et de pièces répartis habituellement aux quatre coins du monde et entre lesquels nous passons ici en franchissant une porte, de larges possibilités d'interaction.[793]

Comment s'extraire d'une telle profusion d'arguments pour mettre à distance ces discours et ces images afin d'émettre son propre point de vue ? Les vingt textes dits au cours des soixante-dix minutes de « déambulation » sont des textes réels, d'acteurs réels, interrogés au cours d'un travail d'investigation qui a duré un an. Le plus difficile, semble-t-il, a été de trouver des experts validant la nécessité des conflits armés ; d'autres ont été plus réticents à exprimer l'ambiguïté de leur position. La réception, elle aussi, mérite que l'on s'y attarde quand elle vient d'Européens – Français et Allemands – qui se disent contre les ventes d'armes, mais dont les pays sont parmi les plus gros producteurs du monde et équipent en armement (avions de chasse ou tanks) des nations qui se retrouvent être leurs principaux ennemis.

Ce dispositif est conçu de façon à ce que le spectateur/joueur soit tenté de remettre à plus tard toute amorce de réflexion, pour se concentrer sur le parcours et réussir à aller jusqu'au bout de l'expérience. Il agit, comme le ferait un adepte des jeux vidéo ou celui d'un jeu de rôle contraint, de respecter une carte de personnage, et c'est cette soumission aux pratiques ludiques, à leurs consommations exponentielles, qui est le véritable sujet du spectacle. Notre addiction à la technologie et au monde virtuel nous empêche de raisonner et nous amène à des gestes dont nous ne nous serions pas jugés capables, comme de saisir une arme et d'atteindre une cible pour obéir aux ordres qui nous sont donnés dans les écouteurs. L'argumentation contradictoire sur l'armement et la guerre, sujet grave qui mérite examen, n'est en fait qu'un prétexte ; le processus démontre que, virtuellement, nous sommes capables de tuer, et que le passage à l'acte dans la réalité est alors envisageable tant nous sommes familiarisés avec les armes par les médias ou les séries télévisées. La force de ce dispositif scénique est de réussir à confronter le spectateur/joueur à ses propres contradictions, comme peut le faire le cinéma. On peut citer *Elephant*, quand, dans un style épuré, Gus Van Sant suggère que la médiation technologique génère une confusion entre virtuel et réalité ;

793 Cédric Enjalbert, art. cit.

ainsi, les deux lycéens adeptes de jeux vidéo calquent leur vie sur un de ces scénarios et excluent, de ce fait, tout sens critique et toute émotion, ce qui les met dans la situation de tuer leurs camarades collégiens. *Funny Game* explore un sujet comparable ; Michael Haneke le traite de manière à rejeter toute interprétation psychologique de ce qui est montré sur l'écran ; il est intéressé par ce qui est vécu dans la salle. Les personnages s'adressent frontalement aux spectateurs pour les confronter à l'évidence : ils sont témoins de scènes violentes et ils acceptent de les regarder. Ainsi, nous sommes pris en flagrant délit de voyeurisme et de complicité. *Situation Rooms* va, semble-t-il, encore plus loin, dans la mesure où le spectateur/joueur participe à l'action puisqu'il peut aller jusqu'à appuyer sur la gâchette si on le lui demande. Mais sort-il du spectacle enrichi d'un savoir plus grand sur le commerce des armes ? A-t-il approfondi sa réflexion sur l'armement, la guerre, les bourreaux et les victimes ? Il n'y a rien de garanti ; ce dispositif, comme les jeux vidéo, assure la réussite spectaculaire, dépayse le spectateur/acteur, l'enrichit d'une nouvelle approche théâtrale dont il pourra se faire l'écho, mais cela ne participera sans doute que très peu à organiser ses idées sur cette problématique. Bien au contraire, comme tous les points de vue qu'on lui a assénés semblent se valoir, le spectateur/joueur se retrouve face à lui-même : un être manipulé par des metteurs en scène créatifs et ingénieux, qui a obéi aux consignes et a accepté passivement les faits ; il peut ainsi s'autoriser fictivement ce qu'il refuse dans le réel.

Cette participation du spectateur au dispositif est la même que celle que l'on peut lui demander au cours d'un jeu. Dès le départ, il doit accepter le protocole fixé par les metteurs en scène, comme il est possible de l'observer dans *Remote Paris*, concept présenté dans le cadre de *Paris Quartier d'Été 2015.* Les personnes volontaires sont conviées, à demi-mot puisque rien n'est clairement formulé, à une promenade organisée tous les jours sauf le dimanche du 16 juillet au 8 août 2015. Sur internet, on peut découvrir que ce procédé a été expérimenté à Berlin, New York, Santiago, Anvers, Saint-Pétersbourg, Bangalore, Sao Paulo et Milan.

De prime abord, il est intéressant de remarquer la facilité avec laquelle ce concept s'adapte puisqu'il peut s'adresser à des villes occidentales, mais aussi à d'autres bien plus éloignées géographiquement et culturellement. Après inscription en ligne, des consignes arrivent en retour :

> Point de départ devant l'entrée Gambetta du cimetière du Père-Lachaise… Point d'arrivée surprise (dans Paris intra-muros). C'est une balade, prévoyez donc des chaussures *ad hoc*, ne venez ni avec vélo ni avec poussette, et pensez bien à prendre une pièce d'identité pour le prêt de l'audio-guide. Le spectacle aura lieu même s'il pleut. Tarif :10 euros, durée 2 heures.[794]

794 Consignes données dans la brochure « Paris Quartier d'été Festival 2015 », site de la Mairie du 1er arrondissement de Paris, http://www.mairie01.paris.fr/mairie01/document?id=18480&id_attribute=127, p. 3.

Illustration 203 : Rendez-vous des spectateurs/acteurs au cimetière du Père-Lachaise. © Françoise Salardaine.

Quelle que soit la ville, l'itinéraire comprend des passages obligés comme le cimetière, l'hôpital et l'église. Pour *Remote Paris*, c'est une invitation non seulement à visiter la capitale, mais aussi à s'interroger sur la vie citadine, à méditer sur le lien avec le groupe, avec le virtuel – à questionner sa relation au monde toujours plus phagocytée par la technologie et la robotique –, et à exercer son acuité politique. En effet, sous couvert d'une déambulation décontractée, le collectif amorce une réflexion perspicace sur la démocratie, la soumission, le sens de la vie et de la mort, la relation à l'autre, mais aussi à la nature, à la technologie, à l'instinct grégaire.

L'individu – équipé pour une marche dans le Nord-est parisien avec un casque sur les oreilles et un guide audio à la ceinture – et le groupe d'une cinquantaine de personnes ne sont liés que par deux voix de synthèse, celles de Margot, puis de Bruno. La première s'introduit par ces mots : « Je ne suis pas humaine, et je vais faire de mon mieux ». Elle pose le point de départ d'une interrogation sur la relation de l'homme à la technologie : comment préserver son libre arbitre face au développement grandissant des aides offertes par la science ? Les promeneurs obéissent aux directives – instructions claires synchronisées au rythme des pas – qui prennent une tournure injonctive avec l'emploi réitéré de l'impératif : « Monte dans le métro maintenant, comporte-toi comme un passager normal ». Mais peut-être est-il déjà trop tard, tant l'habitude est prise de respecter les consignes imposées par des substituts : « Le feu rouge est un exercice de dictature

automatisée ». Ce constat résonne aux oreilles comme une révélation démontrant combien l'on est déjà attaché aux règles imposées par des substituts de l'humain, et l'on se rend compte qu'il est loin, le temps où la circulation était organisée par des agents. En quarante années, on a oublié cette présence humaine tout en gardant un attachement aux règles, sans doute pour un besoin identique de cohabitation sociale.

Illustration 204: Déambulation dans les allées du Père-Lachaise avant une balade dans Paris. © Françoise Salardaine.

En outre, les écouteurs vissés sur les oreilles – une habitude partagée par beaucoup – imposent des voix qui dirigent, commentent, posent des questions et perturbent ceux qui les entendent, en formulant d'implacables constats : « Les ordinateurs prennent des décisions pour nous. On leur fait confiance ». Ils se nomment eux-mêmes : « Bergers sans visage, sans yeux, sans bouche et sans lèvres », et ils orientent ce qu'ils appellent la « horde ». Or, il est possible de découvrir, sur internet, un jeu vidéo au même intitulé qui se targue d'être « le premier jeu de survie gratuit dans un monde hostile peuplé de zombies ! ». Cette indication est suivie de l'injonction : « Jouez en communauté ou vivez en solitaire ! ». Au XVI^{e} siècle, le terme « horde » renvoie étymologiquement – *via* l'allemand *horde* et le polonais *horda*, du russe орда, *orda* et du mongol

orda – au sens « armée, camp militaire »[795] ; ce nom commun renvoie aussi, dans un sens vieilli, à une tribu nomade d'Asie centrale, ou bien encore à une troupe nombreuse d'hommes qui vivent en société, mais sans avoir d'établissement fixe. C'est à ce dernier sens que les voix qui s'adressent au groupe font sans doute référence, pour mettre l'accent sur le fait qu'il se déplace ; de plus, ce rassemblement est le fait du hasard, et, dans le temps où il a été rassemblé artificiellement, les individus qui le composent ne sont plus identifiables.

Seules ces voix connaissent le parcours, d'où la tentation pour elles d'en jouer et de créer du suspense par des adresses énigmatiques – « Tu ne sais pas voler, mais dans quatre-vingt-dix minutes, tu seras au-dessus de la ville. Tout le monde décolle sans connaître la destination finale » –, ou de suggérer que leurs propos sont à double sens. Ces formes verbales allusives sont des incitations à réfléchir sur le sens de l'existence, et elles forcent les participants à regarder frontalement leurs faiblesses, notamment leur indifférence aux autres ; ainsi, dans la cour de l'Hôpital Pasteur, ils se mélangent aux malades assis sur les bancs, proximité propre à rappeler le prix de la santé et sa fragilité. Cette intrusion imposée dans le monde de la souffrance peut provoquer un malaise chez certains de la horde ; ce ressenti est renforcé par la voix qui donne ainsi corps à des pensées fugaces : « Combien dans ton groupe auront un cancer ? As-tu pensé que tu seras malade ? Moi je ne le suis jamais. Je suis là pour t'assister ; je te réveille, je te rappelle l'heure de tes médicaments ». D'ailleurs, si le questionnement se porte d'abord sur les autres, les derniers propos sont une adresse directe pour aboutir à une situation concrète : de malades potentiels, les membres de la horde sont passés au statut de malades réels. Le détour par l'église qui jouxte cet établissement signifie combien est éphémère l'expérience du vivant ; recueillis sur les bancs comme pour des funérailles – et tout laisse à penser que ce sont les leurs –, ils subissent un discours sur les notions de passage, sur la probabilité d'un au-delà et sur le devenir de leur enveloppe charnelle. La voix leur assène des statistiques sur l'espérance de vie, aujourd'hui comparée à celle des femmes et des hommes qui peuplent le cimetière du Père-Lachaise.

Qu'en est-il de liberté de chacun ? Faut-il suivre le meneur ou se rebeller ? Ironique et ingénu à la fois, le tandem vocal souffle aux oreilles des participants de fausses alternatives : pervertissant le principe du « livre dont vous êtes le héros », le collectif semble leur octroyer une pseudo-liberté pour mieux souligner à quel point ils sont définis par leur attachement aux règles. Il est difficile de sortir du rang, et la horde se conforme aux invectives sans broncher, car les dictateurs invisibles exercent leur emprise d'une main de fer. Pourtant, *Remote Paris* permet

795 Définitions données par le Centre Nationale des Ressources Textuelles et Lexicales, http://www.cnrtl.fr/etymologie/horde.

paradoxalement une réappropriation du territoire par une confrontation directe avec l'espace vert, l'urbanité parisienne et l'envahissement des nouvelles technologies.

Illustration 205 : La prise de conscience du phénomène de groupe passe par l'image. © Florian Merdes.

C'est une servitude volontaire certes, mais non dénuée d'émerveillement. La force de la meute crée un cocon sécurisant au milieu de la foule : liés le temps de cette visite, les participants forment une entité disparate allant de l'adolescent à la personne âgée. Rimini Protokoll expérimente le principe de la solidarité éphémère : lançant des défis loufoques comme faire une *ola* ou manifester dans la rue, le bras levé brandissant un quelconque objet trouvé au fond de son sac. Les marcheurs deviennent acteurs ou observent la foule à travers des jumelles formées de leurs deux mains, sous le regard étonné des passants. Ils se lancent dans une course effrénée ou chantent « Viens, je t'emmène », un moyen de se démontrer que malgré cette tyrannie fictive, le jeu engendre une belle synergie. C'est une balade à la fois existentielle et ludique, construite sur un scénario d'anticipation qui plonge les participants dans un hors-lieu troublant qu'il leur est rarement donné d'arpenter : celui d'un Paris parallèle qui ne s'appréhende plus uniquement sur un mode fonctionnel.

Si Stanley Kubrick a pu imaginer un dernier sursaut de l'homme face au robot dans son œuvre *2001 : l'odyssée de l'espace*, cette victoire contre la machine est-elle envisageable aujourd'hui ? Que penser du scénario proposé par ce collectif berlinois ? D'aucuns le trouveront artificiel, factice ou totalement gratuit, tandis que d'autres se réjouiront de l'aspect existentiel, au demeurant ludique, de ce parcours qui s'achève sur le toit de l'immeuble du Parti Communiste Français, place du Colonel Fabien. Le panorama final invite métaphoriquement les participants à prendre de la hauteur par rapport à cette expérience malgré tout singulière et, de toute façon, unique.

A la question de Wilson Le Personnic : « Le projet *Remote X* doit-il être compris comme une analyse/critique sociologique et anthropologique de notre société ? », Jörg Karrenbauer, coauteur du projet, répond que c'est une des lectures possibles mais que ce n'est pas la première intention du collectif :

> Nous préférons l'idée de voir la ville comme un jeu de combat 3D, de voir comment nous nous comportons lorsque nous faisons d'un groupe, de manière ludique. […]. L'idée est de prendre conscience que nous sommes toujours de simples spectateurs et que la ville est plus qu'un espace qui suit des règles sociologiques et économiques. Nous sommes déjà des acteurs et la ville est déjà notre scène de théâtre. Donc, sortons et jouons. Il est arrivé que des gens me disent que *Remote X* est une forte expérience politique, une façon de se réapproprier la ville, de réécrire l'espace public avec nos expériences personnelles. J'aime cette idée.[796]

L'idée que la ville puisse être une scène de théâtre et les participants des acteurs permet d'inscrire le concept de *Remote X* dans le genre théâtral. Ce point de vue est aussi partagé par Claire Richard[797] :

> Leur théâtre est un script qui se superpose au réel et nous pousse à le vivre autrement pendant quelques heures. On y fait l'expérience étrange d'une présence en retrait : on est à la fois plus attentif et engagé tout en regardant le monde à distance, comme derrière une glace. On est pendant deux heures un fantôme, qui traverse l'espace sur une toute autre bande son.[798]

Pour Stefan Kaegi, le théâtre devient un jeu donnant l'occasion aux participants d'expérimenter les choses physiquement ; si le collectif défend ses créations comme étant toujours du théâtre, il concède le fait qu'il s'agit pour le spectateur de vivre une expérience nouvelle : elle se différencie de celle vécue quand on est assis dans une salle pour voir se dérouler un spectacle. Ce nouveau statut du spectateur est analysé par Helgard Haug, à propos de *Situations Rooms* :

> Quand vous assistez à une pièce, vous pouvez réfléchir à ce que vous voyez, vous n'êtes pas plongé dedans. Dans *Situations Rooms*, vous êtes obligé d'agir. Cette implication du public est essentielle. [...] C'est très stimulant pour l'esprit d'être capable d'examiner une réalité sous différents angles.[799]

796 Wilson Le Personnic, « *Remote Le Havre* », site *Ma Culture*, http://maculture.fr/theatre/remote-havre-rimini-protokoll/, 20/11/2014.
797 *Ibid.*
798 Claire Richard, « Ma balade dans Paris avec une intelligence artificielle un peu fasciste », site journal *L'Obs Rue 89*, http://temps reel.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89 culture/20150729.RUE0039/ma-balade-dans-paris-avec-une-intelligence-artificielle-un-peu-fasciste.html, 29/07/2015.

Remote Paris expérimente la façon dont la technologie modifie la perception et autorise une aventure théâtrale à la lisière de l'anticipation, par la multiplication des perspectives et des temporalités, et crée une manière d'être isolé ensemble : en effet, les spectateurs/acteurs font l'expérience sensible de leur corporéité, en tant qu'individus confondus dans le groupe et en même temps absents au monde par la force de leur audiophone. Cette performance immersive, renouvelable plusieurs fois par jour et transposable dans n'importe quelle ville, grâce aux moyens techniques simples utilisés, est à la fois une adaptation aux usages nouveaux de la société et au contexte socio-économique de la culture ; en effet, le dispositif est moins coûteux qu'un spectacle vivant traditionnel dans la mesure où il ne fait pas appel à des acteurs professionnels et se déroule en plein air dans le décor urbain. En outre, une fois le concept créé, il ne reste plus qu'à le proposer à un organisme culturel qui devra mettre à disposition une ou deux personnes pour veiller à son bon déroulement ; pour ce faire, celles-ci recevront une formation technique par l'un des trois metteurs en scène. On peut donc s'interroger sur la nature exacte de cette création : est-ce encore du théâtre ? Dans la mesure où les rôles ne sont plus interprétés par des professionnels du spectacle vivant, mais par qui veut bien se prêter au jeu moyennant une somme d'agent, poussé par la curiosité ou l'envie de se divertir, nous sommes en droit de poser la question : ne serions-nous pas plus près du jeu de rôle que du théâtre ? Qu'est-ce qui différencie ces deux genres ? Le jeu de rôle[800] est d'abord une technique d'improvisation dramatique utilisée en formation professionnelle pour l'entraînement à la prise de conscience d'attitudes liées à certains rôles requis par la vie sociale et pour le développement de la créativité. *Remote X* s'apparente au jeu de rôle dans la mesure où il permet à chaque participant de simuler, de s'incarner (ici ils sont une horde), et où il y a un meneur de jeu qui possède le scénario (là ce sont les voix qui donnent les directives). Par contre, dans ce processus, le participant ne prend pas de décision et ne fait pas évoluer son personnage, et l'on note une absence de dialogue avec le meneur qui ici contrôle tout. Il semble que Rimini Protokoll se soit approprié certains aspects du jeu de rôle et du jeu vidéo pour les mettre au service d'un parti pris de démonstration. Cette adaptation à l'infini du modèle à n'importe quelle ville du monde n'est pas sans intérêt, pour montrer l'universalité des problématiques existentielles après la mondialisation économique ; cependant, il semble que l'esthétique du collectif prenne le risque d'être comprise comme un ersatz du Pop Art, assimilée aux œuvres d'Andy Warhol, plutôt qu'à une forme théâtrale postmoderne. Peut-on considérer qu'elle se définit comme une production culturelle répondant aux critères de l'économie de marché, et donc comme un divertissement pour le plus grand nombre ?

799 Hugues Le Tanneur, « Théâtre des opérations », in *les inRocKuptibles*, site de Rimini Protokoll, http://www.pressreader.com/france/les inrockuptibles, 14/05/2014.

800 Voir article du Larousse en ligne donné en annexe n°17.3.

L'aspect lucratif de ce genre de concept peut-il l'emporter sur sa qualité éducative, sur l'objectif d'éveiller politiquement les consciences que le collectif avait pu se donner lors de ses premières créations ?

Illustration 206 : Une des injonctions : regarder le monde à travers des jumelles.
© Florian Merdes.

Leur concept, *Europe : visite à domicile*, tend à conforter ce point de vue. Il est proposé sur internet[801] comme un produit de consommation courante et s'apparente à un jeu de société dont la notice explicative est très détaillée.[802] Celle-ci insiste sur l'accessibilité du processus « qui peut tenir dans un bagage à main » et parle de « salons », « d'appartements », laissant entendre que la clientèle visée est une personne privée et non pas un organisme public. Cette annonce comporte aussi des caractéristiques propres au *marketing* comme l'expression « De grandes idées sont rarement présentées aussi intimement », « Vous pouvez héberger *Europe : visite à domicile* chez vous ». Mais l'intention du dispositif est peut explicite dans le descriptif ; il faut le témoignage de Helgard Haug pour en comprendre la portée : faire en sorte que le théâtre contemporain redevienne politique.

801 *Europe : visite à domicile*, http://homevisiteurope.org/fr/index.php?id=2.
802 Voir document en annexe n°17.4.

> Les gens vont se rendre compte que cette manière collective de prendre position sur quelque chose se révèle exceptionnelle. Le théâtre a besoin d'être davantage politique, et j'ai l'impression qu'il le devient peu à peu. En ce moment, surtout en Europe, le théâtre a besoin d'aller au-delà du simple souci esthétique, d'aborder des problèmes politiques. Ainsi il serait enfin utilisé comme une forme de forum où l'on viendrait discuter de sujets d'actualité.[803]

Illustration 207 : Ce boîtier gère le jeu en distribuant les consignes et en donnant la main aux spectateurs/acteurs. © Pigi.Psimenou.

C'est dans cette perspective que le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers a programmé ce concept qui s'organise autour de vingt-huit volontaires prêts à accueillir dans leur appartement une quinzaine de personnes à chaque fois. Ludique et participative, cette performance emprunte ses codes à un jeu de société, pour interroger l'existence d'une Europe et le sentiment d'appartenance à cette entité. Là encore, le dispositif a été expérimenté dans bon nombre de pays européens, dans près de trois cent quarante logements ou autres lieux, comme à Prague, où il s'est déroulé dans un hôpital autour du lit d'un patient.

Le maître du jeu explique le dispositif et présente un boîtier électronique : « C'est un metteur en scène extériorisé » selon Stefan Kaegi,[804] qui imprime des consignes sous la forme de tickets de caisse, fait de la musique ou parfois des bruits désagréables et annonce le passage au joueur suivant. Celui-là devra appuyer sur un bouton vert, déchirer le ticket qui lui revient et lire ce qu'on lui impose de faire, soit pour lui-même, soit à haute voix, selon les directives. En même

803 Josette Féral, *op. cit.*, p. 221.
804 Stefan Kaegi, blog d'Olivia Barron, http://oliviabarron.blog.lemonde.fr/2015/12/09/rimini-protokoll-joue-leurope-a-domicile/, 2015.

temps, un gâteau au chocolat est enfourné accompagné d'une indication : il sera divisé entre chacun des participants proportionnellement à son résultat ; s'il est inférieur à zéro, il sera privé de gâteau. Régulièrement, il est fait un rappel des dates et signatures des traités ayant contribué à la construction européenne ; puis viennent des questions plus personnelles : « Avez-vous été délégué de classe ? », « Qui a déjà menti sur sa propre nationalité ? », « Qui a un emploi qui paie assez pour vivre ? », « Qui travaille souvent en dehors de son pays de résidence ? », « Qui a pris part à un conflit physique ou une bagarre au cours des dix dernières années ? », « Qui se sent plus européen que citoyen de son propre pays ? », « Qui a peur de l'avenir ? », « Qui fait confiance aux gens réunis autour de la table ? », « Combien d'argent liquide avez-vous sur vous ? ». On doit révéler son degré d'ambition, de solidarité, son implication dans une ONG, un parti politique, une association, son européanisme (plus fort que son nationalisme ?), sa connaissance de l'histoire de l'Europe depuis la création de Communauté Européenne du Charbon et de l'Acier. Les questions se font intrusives et sont analysées par le maître du jeu qui, muni d'une tablette, les prend toutes en compte pour former des équipes de deux, par affinité de résultats ; ces décisions, sans concertation, sont adoptées docilement par le groupe. Chaque duo est interpellé par la couleur de la tablette qu'on vient de lui donner et, afin de se partager le gâteau, la compétition commence avec un quiz.

Illustration 208 : Les contours de l'Europe dessinés grossièrement sur une nappe. Appréhender son appartenance en se couchant dessus et en regardant dans les yeux un autre Européen. © Pigi.Psimenou.

Le jeu s'appuie sur la disparité des individus pour générer des affrontements. Selon Stefan Kaegi : « Le jeu bascule peu à peu dans l'agressivité. La confiance accordée aux autres se dissipe quant il s'agit de sauver sa peau, de gagner des points, comme dans la logique néolibérale. »[805] Le but est clair : favoriser des alliances entre les mieux dotés en points contre les autres, en vue de l'élimination de la concurrence, de la préservation de ses bénéfices et intérêts. Cette dynamique de groupe est-elle applicable à celle des négociations entre les divers membres de la Communauté Européenne ? Ce qui est certain, c'est que ce spectacle-performance ludique et solidement construit, sur une trame plus linéaire qu'arborescente, laisse peu de place à une vraie réflexion, une franche discussion, qui devraient faire émerger les choix de chacun par rapport à de vrais questionnements sur la sécurité, la solidarité, l'offensive, le repli, ou l'intimidation.

Peut-on trouver un lien entre ces concepts proposés par Rimini Protokoll et Le Théâtre de l'opprimé ? Comme Augusto Boal, le collectif fait agir le spectateur, mais l'ensemble des jeux et des techniques proposés sont-ils théâtraux ? C'est une forme de théâtralité qui fait l'usage de la technologie moderne mais, en aucun cas, n'en appelle aux jeux d'acteurs. Le spectateur/participant s'est-il senti libéré de sa « condition d'être passif, réceptif, dépositaire» ?[806] Au cours de cette démarche contrainte, s'est-il transformé « en protagoniste d'une action dramatique, en sujet, en créateur, en transformateur » ?[807] Au sentiment de prendre part à la création d'un spectacle a pu se substituer l'impression d'être manipulé au service d'une démonstration, inaboutie de surcroît.

A la manière d'Augusto Boal, le collectif a l'ambition de proposer un théâtre « pédagogique dans le sens d'apprentissage collectif »[808] ; cet objectif est en partie atteint sans doute pour les plus jeunes participants à ces expériences, mais sachant que l'âge moyen du spectateur français est élevé, le public ciblé n'est pas forcément au rendez-vous.

Conclusion

Si Rimini Protokoll est connu comme un collectif de metteurs en scène, ce qui lui vaut d'être financé par les théâtres allemands et suisses et de se produire dans leurs murs, ne peut-on pas considérer que les deux créations – *Remote Paris* et *Europe à domicile* – démontrent une usurpation d'identité de genre ? Si les premiers dispositifs du collectif pouvaient se comparer à des formes d'arts visuels et donc, à ce titre, avoir leur place dans des centres d'expositions et d'installations,

805 *Ibid.*
806 Augusto Boal, *Jeux pour acteur et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 2004, p. 294.
807 *Ibid*.
808 Augusto Boal, *L'arc en ciel du désir*, Paris, La Découverte, 2002, p. 13.

est-ce encore le cas aujourd'hui ? En outre, l'autobiographie scénique, comme elle nous est donnée avec les « experts du quotidien », est-elle nécessaire pour aborder des problématiques peu explorées traditionnellement ? Une fois que la collecte d'informations auprès de témoins est faite, vérifiée, est-ce véritablement une perte de réalité que de la faire porter par des acteurs professionnels ? On peut rétorquer que les propos tenus par un autre que le protagoniste ne sont pas aussi chargés émotivement, ou que le spectateur, sachant qu'il s'agit d'une interprétation, adhère moins au discours. Pour Stefan Kaegi, selon Eve Beauvallet,

> la réponse est à chercher dans le désir de donner à voir de manière esthétique des corps quotidiens, de jouer sur le montage de témoignages *live*, plus généralement de rompre avec l'idée que le théâtre serait uniquement le lieu de l'incarnation d'un personnage de papier… [809]

De cette manière, le collectif participe à une interrogation sur les mécanismes de représentation du théâtre ; il les pousse vers leurs propres limites et tente de rendre visibles les différentes strates de mise en scène de la réalité, l'entrelacement permanent de celle-ci et de sa représentation. Or s'il donne l'impression de rendre visible la réalité, le fait d'être au théâtre condamne à voir celle-ci à travers le prisme de la représentation. Mais, paradoxalement, sa démarche illustre aussi le fait que la réalité n'est toujours qu'une construction de l'esprit. De plus, sa théâtralité est en phase avec la transformation de la société où les situations d'information à sens unique disparaissent au profit des réseaux qui développent l'interactivité et multiplient les points de vue. Se référant au philosophe Byung-Chul Han qui préconise de ne pas chercher de solutions car elles sont génératrices de problèmes, Stefan Kaegi synthétise ainsi ses recommandations : « Identifions plutôt des ouvertures, des fenêtres de visée pour l'action ».[810]

A la question « Comment vous inscrivez-vous dans le théâtre documentaire allemand ? », posée par Clémentine Gallot, la réponse du collectif est une autre question :

> Notre collectif, Rimini Protokoll, pose la même question depuis ses débuts : « Qui a le droit, qui doit être sur scène ? » Inviter le public sur les planches, amateurs ou anonymes peu habitués au théâtre, permet de questionner les conventions de cet art. Ce n'est pas de la littérature. Nous écrivons à partir de situations qui nous semblent théâtrales : nous nous rendons à des réunions d'actionnaires pour les observer, ou bien nous reproduisons sur scène un débat parlementaire. Cela aiguise le regard sur ce qui se passe dans le monde et autour de nous.[811]

Ainsi, pour le collectif, la participation du spectateur à la démarche théâtrale contribue à une meilleure compréhension du monde et lui donne la possibilité d'apprécier l'œuvre performative. De plus, il considère celle-ci comme un véritable levier d'intervention sociale, permettant à l'art de

809 Eve Beauvallet, « Bienvenue au "théâtre du réel ", où je est un jeu », site *Slate*, http://www.slate.fr/story/90527/theatre-vrais-gens, 06/08/2014.
810 *Ibid.*
811 Clémentine Gallot, « Trois questions à Rimini Protokoll », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/m actu/article/2014/05/09/trois-questions-a-rimini-protokoll_4413317_4497186.html, 09/05/2014.

sortir de lui-même et de contrecarrer cette rupture entre l'art pour les spécialistes et l'art pour le public dans son ensemble. En cela, il rejoint les convictions de Jacques Rancière, pour qui il est indispensable de réduire l'espace qui sépare l'acteur du spectateur :

> Telle est la première conviction que les réformateurs théâtraux partagent avec les pédagogues abrutisseurs : celle du gouffre qui sépare deux positions. Même si le dramaturge ou le metteur en scène ne savent pas ce qu'ils veulent que le spectateur fasse, ils savent au moins une chose : ils savent qu'il doit faire une chose, franchir le gouffre qui sépare l'activité de la passivité.[812]

Pour illustrer ce propos, on peut donner comme exemple *Call Cutta in a Box,* concept complexe dans son fonctionnement plus que dans sa nature. Il repose sur une relation duelle – une conversation – et, de ce fait, peut être considéré comme une situation intimiste. Le spectateur/acteur et l'employé de la plateforme/acteur sont à la fois très éloignés géographiquement et très proches, du fait des rôles qui leur sont assignés. Le « gouffre qui sépare l'activité de la passivité » est ici aboli. Par ailleurs, le collectif admet se jouer des attentes du spectateur qui vient au théâtre pour voir une fiction : « J'appuie encore davantage sur la manipulation. Parce que le public vient dans la perspective du théâtre, ce qui change déjà le mode de communication ».[813] Le public est manipulé certes, mais – selon Vincent Baudriller, désormais aux commandes du Théâtre Vidy-Lausanne – il réinvestit la sortie théâtrale ; pour lui, travailler avec une centaine de citadins, comme le fait le collectif, dans *100 % Paris*, ou demander aux spectateurs de déambuler dans la capitale, ne laisse pas indifférents les participants et les équipes de théâtre :

> Tous ces artistes qui mettent en scène un certain type de population, qui construisent des prototypes pour une ville donnée permettent aux structures de mener des travaux de médiation passionnants auprès des publics […] on assiste à une aventure humaine tout à fait singulière. Ce sont des projets fédérateurs qui créent des liens puissants avec les territoires.[814]

Ainsi, Rimini Protokoll tourne résolument le dos à la dramaturgie traditionnelle, mais ses œuvres relèvent-elles du théâtre postdramatique défini par Hans-Thies Lehmann ? Plutôt que metteur en scène, Kaegi se considère davantage comme un concepteur de dispositifs permettant de donner à voir une réalité documentée au préalable ; c'est une position qui l'autorise à refuser toute étiquette, et pour lui et pour ses créations.

Par ailleurs, l'exercice pose problème sur le plan artistique ; il se répète à l'infini puisqu'il existe un protocole de départ qui oriente la discussion selon les réponses données par le spectateur/joueur. La qualification de ce genre de spectacle est difficile à trouver et l'on peut aussi s'interroger sur les conséquences de sa duplication. De la même manière et comme pour les projets qui vont suivre, *Call Cutta in a Box* réactualise cette réflexion célèbre, due à Walter Benjamin, sur

812 Jacques Rancière, *op. cit*., p. 18.
813 Stefan Kaegi, propos rapportés par Eve Beauvallet, *op. cit.*
814 Vincent Baudriller, propos rapportés par Eve Beauvallet, *op. cit.*

l'aura de l'œuvre d'art depuis les mutations techniques.[815] Selon ce dernier, l'œuvre d'art rayonne d'une aura qui la rend à la fois proche et intouchable, alors qu'un objet reproduit perd toute authenticité.

Cette situation atteste que le collectif, comme une majorité d'artistes multidisciplinaires qui adoptent les nouvelles technologies, est passé des arts non commerciaux aux industries culturelles et s'inscrit, de ce fait, dans une dérive mercantile. Alors qu'il se vivait comme levier social et proposait une expérience à but pédagogique, il s'éloigne du Théâtre de l'Opprimé qui, lui, continue de s'inscrire dans la ligne du théâtre populaire et contestataire, comme son fondateur l'affirme encore dans sa dernière intervention publique à l'Unesco le 27 mars 2009, lors de la célébration de la journée mondiale du théâtre :

> Quand nous regardons au-delà des apparences, nous voyons des oppresseurs et des opprimés, dans toutes les sociétés, les ethnies, les sexes, les classes et les castes ; nous voyons un monde injuste et cruel. Nous devons inventer un autre monde parce que nous savons qu'un autre monde est possible. Mais il nous appartient de le construire de nos mains en entrant en scène, sur les planches et dans notre vie.[…]. Jouez vos propres pièces et voyez ce que vous n'avez jamais pu voir […]. Le théâtre n'est pas seulement un événement, c'est un mode de vie ! Nous sommes tous des acteurs : être citoyen, ce n'est pas vivre en société, c'est la changer.[816]

Comme le montre cette citation, pour Augusto Boal, le théâtre doit rester avant tout aux mains des acteurs/spectateurs ou « spect-acteur », comme outil révolutionnaire. Or, à sa décharge, Rimini Protokoll n'a pas consenti à s'engager politiquement dans cette forme de théâtre documentaire à l'instar de Peter Weiss ; selon lui, ses créations participent à une démarche d'éveil des consciences. Pourrait-on dire alors qu'il s'est dévoyé de la tâche pédagogique qu'il s'était assignée et en rendre responsables les nouvelles technologies, ou bien que leur utilisation lui a ouvert un autre champ de réflexion ? Les propos de Marc Guillaume sur la relation des artistes à ces innovations techniques semblent aller dans ce sens :

> Les hommes de la technique proposent des produits, certains de ces produits nous produisent à leur tour, souvent beaucoup plus tard, et les artistes sont les révélateurs de cette production de société. Pour passer d'une simple innovation technique à ce que j'appelle une techno-culture, il faut donc du temps. Le temps nécessaire à la rencontre d'un système scientifique et technique, relayé par la logique économique et industrielle, avec la société et avec la culture de cette société. Sinon, les objets techniques restent dans les laboratoires ou à l'état de prototypes industriels.[817]

Si les artistes apparaissent comme des « révélateurs de cette production de cette société » et ouvrent ainsi la réflexion, voire le débat sur le monde contemporain, la rupture n'est pas franche avec les

815 Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1939), trad. Maurice de Gandillac et révisé par Rainer Rochlitz, dossier et notes réalisés par Lambert Dousson, lecture d'image par Seloua Luste Boulbina, Paris, Éditions Denoël-Gonthier, 1971.

816 Augusto Boal, discours du 27 mars 2009 pour La Journée Mondiale du Théâtre, site FNCTA, http://www.fncta.fr/infos-articles/articles/article_199.pdf.

817 Marc Guillaume, « Art et nouvelles techniques », in *Art et techniques contemporains, Quaderni* volume 21 n°1, 1993, p. 89.

anciennes cultures et ils oscillent entre les deux, créant ainsi un art hybride qui englobe le passé et le présent. Le fait d'ériger en œuvre un processus dynamique, d'abolir ce qui sépare l'observateur de l'objet d'art, d'utiliser de façon artistique de nouveaux médias, et de passer à des modes de création collective n'est pas récent ; dès les années 1910-1920, ces phénomènes ont interpellé les constructivistes et les productivistes russes. Mais aujourd'hui, notre société post-industrielle est confrontée à d'autres enjeux et s'inquiète de la place de l'informatique dans notre univers immédiat et de son développement dans toutes les sphères de la connaissance et des réalisations humaines, d'où le constat que l'art ne peut échapper à cette emprise. A l'évidence, il est nécessaire de souligner la fascination qu'exercent les outils techniques chez les artistes des arts traditionnels – peinture, théâtre, danse – qui, selon Marc Jimenez, n'hésitent pas à se les approprier :

> Ils les intègrent dans leur processus créatif, parfois en les détournant de leur fonction initiale, afin d'accroître la force expressive de leurs œuvres. Cependant, cette alliance n'est pas sans risque. Les nouvelles technologies façonnent de plus en plus une société où les intérêts économiques, la performance, la consommation et le mercantilisme s'accentuent et tendent également à influencer l'art contemporain.[818]

Il s'interroge aussi sur ce que peut entraîner pour l'art, autrefois si jaloux de son autonomie, une telle soumission « aux pouvoirs de la technique »[819] et en envisage les conséquences :

> L'art ne deviendrait-il pas, dès lors, le complice objectif du désenchantement et de la déshumanisation qu'engendrent certaines de ces technologies dans le contexte du capitalisme libéral qui caractérise notre société ?[820]

La déshumanisation est en effet pointée du doigt dans *Remote Paris*, de façon à la fois lucide et ludique, et ce concept témoigne de la façon dont on peut se passer de l'humain dans certaines activités. A ceci, Rimini Protokoll peut répondre que ses créations sont des mises en garde contre cette dérive ; cependant, ce collectif en fait aujourd'hui sa principale activité professionnelle, et, pour ce faire, il s'est entouré de spécialistes du numérique et non d'artistes. De la technique, faire-valoir de l'art moderne, nous sommes passés à la techno-culture, source de l'art contemporain ; ainsi, indifféremment, les artistes travaillent avec le son, le web, la vidéo et les multimédias, et collaborent souvent avec des spécialistes du numérique tels que les techniciens et les webmestres, dans un contexte interdisciplinaire. De nouvelles formes artistiques font surface au sein même des réseaux sociaux ou des plateformes de jeux, jetant un défi aux systèmes de création et de production traditionnels comme le théâtre. Cependant, Rimini Protokoll justifie l'usage des outils technologiques dans son souci de rendre le spectateur autonome et d'être un actant, comme l'atteste Stefan Kaegi à propos de *Situation Rooms* :

818 *Ibid.*
819 *Ibid.*
820 Marc Jimenez, *La création artistique face aux nouvelles technologies*, Séminaire interarts, 2004/2005, Paris, Éditeur Klincksieck, 2007, préface, p. 8.

> Le projet au départ est très formel. Nous commencions à développer avec le projet *Outdoor* un procédé vidéo incluant plusieurs « joueurs », soit une alliance technologique entre le jeu vidéo, le théâtre documentaire, le spectacle déambulatoire et l'exploration de ce qui apparaît comme une réalité augmentée. Concrètement, chaque participant armé d'un iPad incarne des « rôles » dans une installation prédéterminée. Nous cherchions à rompre la distance établie habituellement au théâtre entre le public et la plateau. Nous voulions traiter d'un sujet d'une façon qui ne soit ni celle de la télé, ni celle du cinéma, univoques. Nous pensions que la construction d'un bâtiment, d'une installation, nous aiderait à avoir un lieu où puissent se croiser une multitude de points de vue, sur une situation « globale ».[821]

La technologie contribue, selon lui, à l'interactivité entre le créateur et le spectateur, et confronte ce dernier à la complexité du monde moderne en lui donnant la possibilité de croiser les points de vue. La mise en scène de la manière dont les « experts », mais aussi le spectateur/acteur, perçoivent leur environnement est une matérialisation des flux constitutifs du capitalisme tardif analysé par Fredric Jameson ; par le biais des moyens technologiques – casque et guide-audio, *smartphone*, tablette et vidéoprojecteur – qui fascinent nos contemporains, Rimini Protokoll participe à l'effort pour représenter ce qui est défini comme un système-monde irreprésentable. Aux grands récits ou aux constructions systématiques du réel, se substitue une technicité qui tend à le reconstituer par fragments dont la totalité donne le sens, comme le démontre le spectacle *33 Tours et quelques secondes.* Présenté en 2012 au Festival D'Avignon et considéré comme Théâtre/Spectacle, il surprend le spectateur par l'absence totale d'être humain sur le plateau, allant à l'encontre même de la notion de spectacle vivant rappelée, telle quelle figure dans la loi de 1999, par Isabelle Barbéris et Martial Poirson :

> Cette production juridique, intense au regard d'autres législations européennes ou nord-américaines, a le mérite d'offrir un cadre cohérent à l'économie du spectacle vivant : ce dernier est en effet défini « par la présence physique d'au moins un artiste du spectacle percevant une rémunération lors de la représentation en public d'une œuvre de l'esprit.[822]

Peut-on considérer que la présence des auteurs à l'issue du spectacle et que le dialogue qu'ils proposent avec le public justifient l'inscription de cette création dans le genre « spectacle vivant » ? Lina Saneh et Rabih Mroué l'ont réalisé à partir des objets – téléphone, répondeur, poste de télévision et ordinateur – qui faisaient partie du quotidien de Diyaa Yamout, un homme politique libanais. Après son suicide, tous ces outils informatiques ont continué à vivre et à communiquer et, d'une certaine manière, ont explicité le geste de leur propriétaire. Présenté comme objet théâtral aux frontières du théâtre et de la performance, ce spectacle est justifié ainsi par Lina Saneh :

> Pour notre nouvelle création, nous voulons imaginer comment une pièce de théâtre peut exister sans acteurs sur le plateau. […] Dans nos travaux, le jeu a toujours occupé une place réduite, même lorsqu'il y a des acteurs sur le plateau.[…]. C'est une façon de se demander comment une parole politique peut circuler sur un plateau, ou ailleurs, en l'absence de l'être ici et là, quelle est la place du corps,

821 Cédric Enjalbert, art. cit.
822 Isabelle Barbéris et Martial Poirson, *L'Économie du spectacle vivant*, *op. cit.*, p. 8.

> aujourd'hui, à l'époque du virtuel. Nous sommes à une époque où l'on peut vivre après sa mort, sur internet par exemple, hors de sa volonté ou de sa présence physique. Présence, absence…[823]

Par ailleurs, l'absence d'acteurs sur le plateau tient au sujet lui-même : la mort. Mais, selon la conceptrice du spectacle, ce jeune homme « qui ne trouvait pas la liberté possible dans ce monde » allait la chercher « dans la non-existence ».[824] Pour elle se pose la question de la non-existence aujourd'hui : « Peut-on rejoindre le néant ? ».[825] Pour construire *33 Tours et quelques secondes*, les deux auteurs ont utilisé des éléments qui ont été publiés sur ce suicide – articles, reportages à la télévision, *talk-shows*, ce qui a été mis en ligne sur tous les réseaux sociaux – puis cette matière a été retravaillée et reconstruite. Enfin, ils ont ajouté d'autres objets de communication, comme le répondeur téléphonique et les SMS.

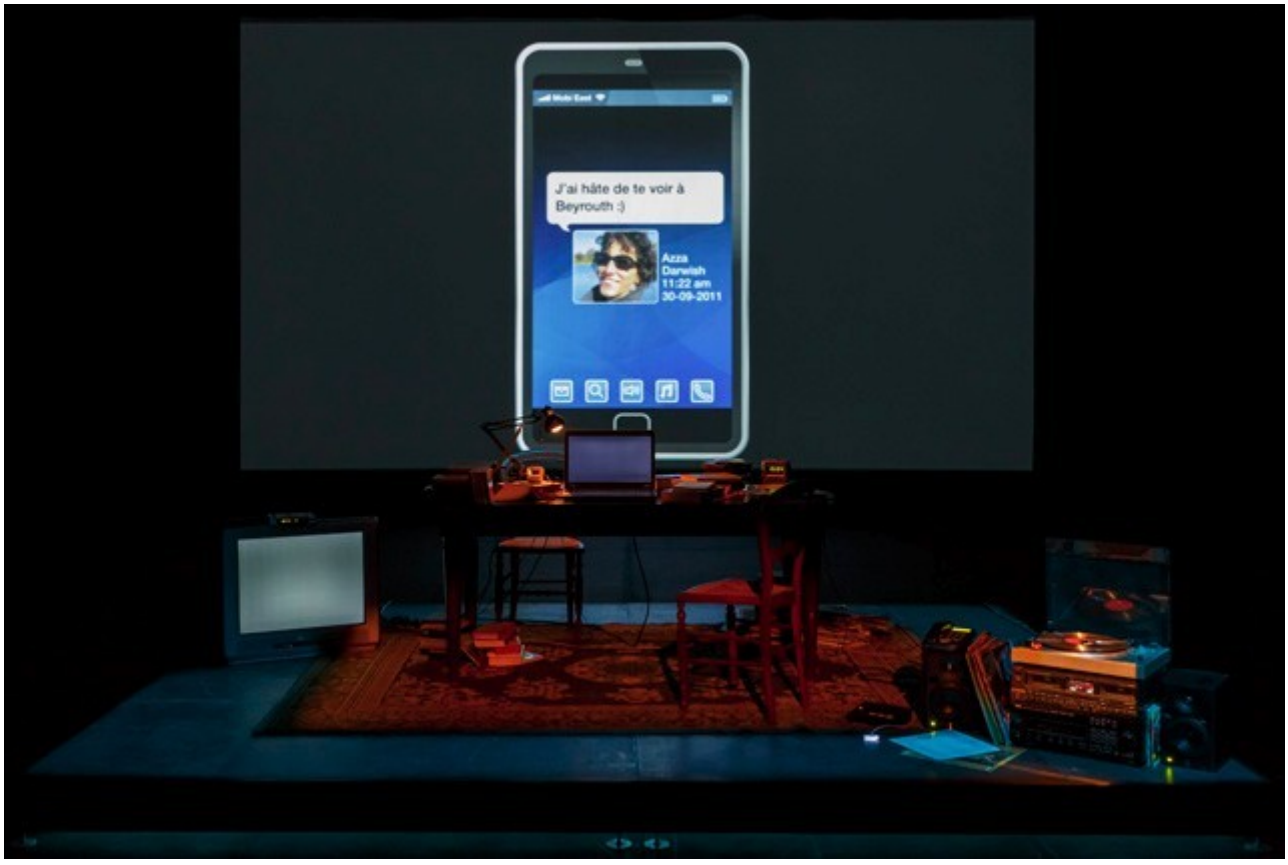


Illustration 209 : La seule représentation humaine sur le plateau est donnée par l'écran d'un smartphone lui-même projeté en fond de scène. © Christophe Raynaud de Lage/Festival d'Avignon.

Ce spectacle met en évidence le rapport dialectique entre présence et absence, maintenu dans la durée de la représentation par les tensions qui existent entre l'écrit et la voix, le virtuel et le réel. Les choix scénographiques soulignent l'absence : le bureau est déserté ; seuls, le téléphone

823 Jean-François Perrier, « Entretien avec Lina Saneh », site du Festival d'Avignon, http://www.festival-avignon.com/lib_php/download.php fileID=721&type=File&round=145677405, 2012.
824 *Ibid.*
825 *Ibid.*

portable, l'écran d'ordinateur et le cellulaire se donnent la réplique, tandis qu'est projeté en fond de scène le mur Facebook du défunt. Le public peut ainsi suivre les interventions des différents contacts après l'annonce du suicide et, même si la vie a déserté le plateau, l'homme qui a inspiré cette œuvre plane constamment dans une absence présente, dans « une zone de non-droit à l'oubli ». Cette pièce souligne aussi l'indigence de la communication dématérialisée et les liens indissociables de l'intime et du public, et joue des limites de la théâtralité dans une forme presque documentaire.

Néanmoins, les techniques d'aujourd'hui peuvent paraître menaçantes pour le statut de l'œuvre et de l'artiste quand il est difficile de déterminer sa sphère d'activité. L'inscription de cette pièce dans un genre nouveau – l'art électronique – prouve que ce n'est pas une conquête de l'art par l'informatique ; en revanche, elle demande que l'on s'interroge sur la connaissance scientifique de notre époque et l'idéologie qu'elle sous-tend. Pour y répondre, Honor Harger a créé une agence culturelle numérique, Lighthouse, chargée de monter des productions et des expositions ; son but est de démontrer que la culture numérique n'est pas qu'une question d'outils et de technologie, mais avant tout une question d'émotions et d'apprentissages. Pour lui, les artistes qui utilisent les nouvelles technologies sont une source essentielle pour comprendre la manière dont notre monde se confronte aux technologies :

> L'art médiatique est souvent un bon vecteur pour détecter les signaux faibles qui nous attendent dans le domaine des technologies. […] Le monde de l'art nous fait passer actuellement des messages : plus le monde est codé, plus il est difficile à décrypter. Le monde des technos devient plus opaque à mesure que les infrastructures techniques deviennent plus invisibles. L'informatique en nuage désolidifie l'infrastructure, la « brique et le mortier ».[826]

L'informatique est désormais invasive au point que l'on ne peut plus la disjoindre de notre mode de vie, voire de notre mode de pensée. Un exemple de cette transformation de notre univers est donné par Danja Vasiliev et Julian Oliver, membres du collectif artistique berlinois Weise 7 ; ils ont créé une vidéo, *des Hommes en gris*, qui captent et récoltent les données qu'échangent nos ordinateurs avec les routeurs des *hotspots* WiFi que nous utilisons.

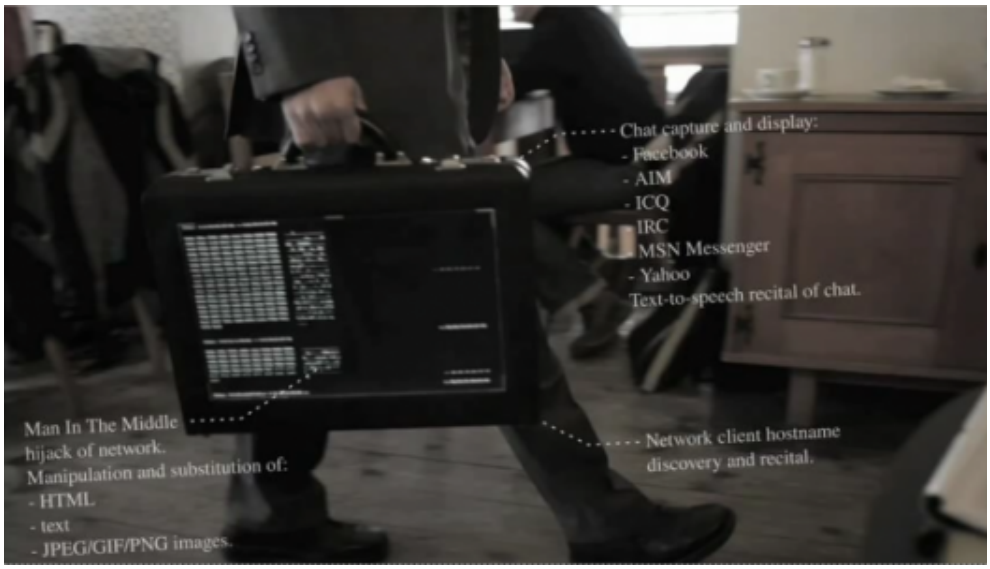
C'est un dispositif déroutant, dont l'objectif est de nous faire prendre conscience de nos pratiques, comme le souligne Marie Lechner pour *Libération* :

> Les Men in Grey (MIG[827]) opèrent dans cette zone grise, de plus en plus ambiguë, entre ce qui est considéré comme privé et ce qui relève de l'espace public à l'ère de l'informatique ubiquiste. Vous êtes dans la rue ou dans un café, en train de consulter un site web sur votre ordinateur portable ou votre smartphone, de poster des statuts sur Facebook, de partager une photo coquine ou de vous envoyer des mots doux par tchat, pensant être à l'abri des regards, et voilà que vous entendez une synthèse vocale claironnant à la face du monde ce que vous venez de chuchoter sur votre clavier. La voix mécanique qui

826 Hubert Guillaud, « Que se passe-t-il quand les artistes pensent la technologie comme les ingénieurs ? », site *Interactu*, http://www.internetactu.net/201210/05/que-se-passe-t-il-quand-les-artistes-pensent-la-technologie-comme-les-ingenieurs/, 05/10/2012.

827 *Les hommes en gris*, création 2009-2014.

émane de curieuses mallettes portées par les deux Men in Grey annonce de surcroît le numéro IP de votre machine, tandis que votre message s'affiche en toutes lettres sur les écrans incrustées de leurs attachés-cases. Ces opérateurs aux allures de bureaucrates s'interposent dans le trafic sans fil non sécurisé et prennent le contrôle du réseau.[828]



.Illustration 210 : *Men in Grey.* © Weise 7.

Dévoiler au grand jour les pratiques de chacun, c'est révéler, d'une certaine manière, ce que font les moteurs de recherche : ils savent tout de notre vie, stockent nos informations sans notre autorisation. L'intérêt du studio Weise7 réside aussi dans sa cogestion par les artistes et les ingénieurs à Berlin-Neukölln, et dans la publication du *Manifeste du l'ingénierie critique*[829] en 2011.

3 Ces deux collectifs et le théâtre de performance

MxM s'inspire, pour *Alice underground* et *Nobody*, respectivement des œuvres de Lewis Carroll et de Falk Richter ; selon Anne Montfort, celles de l'auteur germanique appartiennent au théâtre néo-dramatique qui se caractérise par l'existence de l'action « mais qui n'est pas reproduite ou imitée telle quelle ».[830] Elle est souvent donnée par bribes portée – par des personnages ou des figures – et joue sur l'ambiguïté entre acteurs et personnages. En outre, le récit se trouve convoqué à l'intérieur de la fiction et malmène ainsi la temporalité ; c'est au spectateur d'en reconstruire la

828 Marie Lechner, « Les men in grey poussent un gris », site journal *Libération*, http://www.liberation.fr/ecrans/2010/10/18/les-men-in-grey-poussent-un-gris_959708, 18/10/2010.
829 Voir annexe n°17.5.
830 Anne Monfort « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », site *Trajectoires*, https: //trajectoires.revues.org/392, 2009.

chronologie. Portée par des acteurs en même temps que filmée par des *cameramen*, cette œuvre mise en scène par Cyril Teste est interrogée dans un espace double, celui du plateau et celui de l'image simultanément projetée ; le corps devient central parce que doublement exposé. Il figure symboliquement notre contemporanéité de plus en plus fictionnalisée et dramatisée.

Avec Rimini Protokoll, le texte est invité sous la forme de scénario dans *Remote Paris* et *Europe à domicile*, avec comme objectif de confronter le spectateur/performeur à certaines situations ; à la manière du jeu vidéo ou du jeu de rôle et, même si le récit auquel il accepte de participer anticipe ses réactions, il lui est concédé un certain pouvoir de décision. De ce fait, on a bien affaire à une théâtralité performative, puisque l'expérience de chacun est unique et éphémère. Dans ces deux formes de théâtralité, le texte, dramatique dans le premier, et discours/modalité d'action dans le second, contribue au spectacle.

Quelle est la nouveauté esthétique portée par les collectifs du corpus ?

1 A propos du texte

> Depuis quelques années […] l'importance du texte de théâtre, semble à nouveau s'affirmer, ne serait-ce que dans le développement soudain des lectures publiques et l'importance prise dans la vie théâtrale contemporaine par des auteurs comme Michel Vinaver, pour qui la mise en scène court toujours le risque d'être une « mise en trop » et Valère Novarina pour qui le texte redevient le pivot de la création théâtrale.[831]

Ce constat fait par Martin Mégevand, Jean-Marie Thomasseau et Jean Verrier contribue à penser la difficulté de créer en l'absence d'une trace narrative. Pour Patrice Pavis,

> Peu importe si la trace narrative est une fable structurée ou une ébauche d'histoire. Dans toute expérience dramatique ou postdramatique, on décèle un début ou une potentialité d'histoire : on raconte toujours quelque chose.[832]

De ce fait, on peut considérer que la majorité des dramaturgies contemporaines conserve une dimension narrative ; c'est bien le cas pour l'ensemble des collectifs du corpus qui réservent une place de choix au récit, même chez les plus anciens comme tg STAN et Le Théâtre des Lucioles nés dans une période où on tendait à l'oublier. Si les douze collectifs manifestent la nécessité d'intégrer

831 Martin Mégevand, Jean-Marie Thomasseau et Jean Verrier, « Théâtre : le retour du texte », *Littérature* n°138, 06/2005, p. 3.
832 Patrice Pavis, « L'écriture à Avignon (2010) ; vers un retour à la narration ? », in Arielle Meyer Macleod et Michèle Pralong (dir.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, *op. cit*., p. 114.

le récit dans la scénographie, c'est à partir de textes d'auteurs ou d'une écriture collective de plateau (n'aboutissant pas toujours à un texte publié).

La mise en scène d'auteurs contemporains contraint les collectifs qui s'y exercent à repenser la distribution de la parole ; ils sont confrontés, selon Jean-Pierre Ryngaert, à des usages contrastés du dialogue, celui-ci accueillant des dispositifs polyphonique et choraux[833] ; en outre, leurs théâtres incluent des textes d'origine diverses « et les différents métissages, souvent sans énonciateurs déclarés, participent des stratégies de paroles ». *Dans la République du Bonheur* de Martin Crimp illustre tout à fait cette grande liberté d'écriture que s'accordent les auteurs d'aujourd'hui, et Le Théâtre des Lucioles a su se mettre à son diapason par le choix d'une polyphonie scénique. L'attractivité des textes contemporains n'exclut cependant pas l'intérêt pour les œuvres d'un répertoire plus ancien ; ainsi, les pièces de Tchekhov séduisent encore par l'universalité de leurs discours mais aussi par une appréhension moderne de l'humanité. Mais ce qui différencie véritablement les collectifs d'acteurs des autres compagnies, c'est la pratique presque générale de l'écriture collective de plateau parce qu'elle demande un compagnonnage et exclut, de ce fait, les troupes éphémères ; elle est considérée comme l'héritière du théâtre postdramatique dans la mesure où le langage ou le texte, n'a pas précédé l'ensemble du processus théâtral mais s'est élaboré dans la simultanéité, inventé dans le même élan que la part du jeu, du mouvement, du son et de la lumière. Les Chiens de Navarre (*Regarde le lustre et articule*) et tg STAN (*Onomatopée*) expérimentent jusqu'à l'extrême ce processus de création dans une théâtralité drolatique et provocatrice.

La prédilection pour le langage sur scène, quelle que soit son origine, est intégrée dans des dramaturgies éclectiques où se mêlent à la fois la construction classique et la déconstruction moderne ; citons, comme exemple, l'aventure épique de d'ores et déjà /Le Singe avec *Angelus novus Anti-Faust*, le théâtre documentaire à l'origine des créations de Rimini Protokoll, sa forme *verbatim* chez Le Raoul Collectif, et les mises en scène de l'intime dans l'écriture collective chez In Vitro et L'Avantage du doute.

S'il est nécessaire de s'interroger sur le rapport des douze collectifs au texte, on doit aussi rendre compte de leur rapport aux nouvelles technologies parce qu'elles interviennent directement dans l'agencement et la constitution de la trame du spectacle. Rimini Protokoll et MxM les investissent dans la mesure où, loin d'éliminer le texte (textes d'auteur, scenarii) de formes narratives diverses (classiques, fragmentées ou aléatoires), elles participent à sa reconquête en lui

833 Jean-Pierre Ryngaert, « Écritures », *op. cit.*, p. 21.

offrant une palette de supports (vidéo, audio-guide et *smartphone*). Ces dramaturgies conçues pour un spectateur connecté l'impliquent encore plus dans la construction du sens ; sa participation peut s'entendre jusqu'à son immersion ou son incontournable présence comme acteur.

La richesse dramaturgique des collectifs du corpus engendre nécessairement une potentialité scénographique variée, l'écriture – si ce terme peut englober l'usage de matrices plastiques, chorégraphiques ou transdisciplinaires – et évidemment la narration en étant parties prenantes.

2 A propos de la mise en scène

Patrice Pavis dénombre trois expériences-limites de la mise en scène quand le texte est prépondérant : la lecture scénique, la non-mise en scène et la mise en scène improvisée. Même s'il peut y avoir cette tentation – en particulier chez Les Possédés –, les collectifs du corpus tendent, pour six d'entre eux, à une mise en scène *a minima* pour interpeller le spectateur par le texte. Dans ce cas de figure, le comédien se met au service de la parole par un travail sur la voix et le rythme, afin de la restituer au plus près des intentions des auteurs. Cet exercice spécifiquement actorial est mis en valeur par des prothèses techniques qui viennent amplifier la voix (micro) et les corps en scène (éclairage), leurs commandes numériques étant désormais intégrées à la régie de plateau.

Certains collectifs exploitent la lumière, l'image et le son, contribuant ainsi à inventer des univers ; au même titre que les metteurs en scène et les scénographes, les techniciens deviennent alors des créateurs ou des interlocuteurs prenant une part accrue dans le processus de création. Les spectacles de DRAO, du Théâtre des Lucioles et des Chiens de Navarre illustrent cette intégration de la technicité avancée. Généralement, le plateau peu encombré évolue tout au long de la représentation grâce à la lumière ; elle crée des lieux différents, sert à la succession des tableaux et rend sensible l'atmosphère de la pièce. En outre, quand l'image de l'acteur est projetée sur scène simultanément à sa présence corporelle, elle a pour premier effet d'augmenter ses formes de présence ; le second est donné par la variation des angles de vue et des plans proposés par ces projections : on le voit jouer de dos, de face ou de profil, et l'usage de la plongée ou de la contre-plongée offre intentionnellement une interprétation au spectateur. Quand la caméra est sur scène, à la manière de MxM, elle cadre et fait apparaître en gros plan des détails du visage et du corps des acteurs, les autorisant à développer des registres expressifs plus subtils et plus naturels, comme au

cinéma, et participant ainsi à la crédibilité et à l'authenticité du personnage. Cette présence augmentée est destinée à réifier, minorer voire accroître l'acteur/personnage.

Si l'éclairage, dans sa dimension artistique, est couramment exploité par l'ensemble des collectifs, certains d'entre eux s'essaient aussi à diversifier le son ; outre la parole, ils accueillent la musique et le chant sur scène. Ainsi, Thomas Scimeca s'accompagne au piano dans les *Armoires Normandes*, et Le Raoul Collectif, dans ses deux *opus*, fait entendre les cuivres. Cette dimension musicale peut prend davantage d'ampleur, par exemple, quand Pierre Maillet, Élise Vigier et Marcial Di Fonzo Bo intègrent l'orchestre Soon dans plusieurs de leurs mises en scène, et chantent aussi dans la pièce *Dans la République du Bonheur*. En consacrant la seconde partie de son spectacle *Angelus novus Anti-Faust* à l'opéra, Sylvain Creuzevault prend un risque plus grand, parce qu'il rompt le *continuum* de la pièce de deux manières : d'abord, par un changement scénographique important, ensuite en introduisant sur le plateau des chanteurs lyriques, en rupture totale avec la première partie.

L'utilisation d'une bande son à des fins diverses est bien plus fréquente et largement présente dans les spectacles en général ; elle inscrit une création dans une époque donnée, effet recherché par tg STAN dans sa mise en scène de *Trahisons* d'Harold Pinter ; associée aux costumes et au décor par In Vitro, elle aide à la transposition d'une œuvre du début du XX[e], *La Noce chez les petits bourgeois* de Brecht, dans les années soixante-dix. Plus classiquement, elle amplifie le pathétique d'une atmosphère quand résonne, par exemple, la cinquième symphonie de Mahler pour accompagner un tableau des Chiens de Navarre, le spectaculaire étant indissociable des effets sonores.

L'enrichissement scénographique est la conséquence du développement de la technicité de plateau, mais aussi de la capacité des acteurs à s'adapter à sa présence et à l'intégrer dans leur jeu ; en outre, la complétude de leur formation les autorise à chanter, voire à jouer d'un instrument de musique. Il revient au scénographe de veiller à ce que la palette de ces talents ne soit pas au service de numéros d'acteurs mais mette en émoi le spectateur ; cette stimulation augmentée tend à le faire davantage participer et réagir jusqu'à, parfois, l'immerger totalement. Sans vouloir minimiser la coprésence de l'acteur et du spectateur, Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano attirent l'attention sur une autre coprésence scénique tout aussi importante dans le spectacle contemporain, celle de l'humain et de la technologie.[834]

834 Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), « Introduction », in *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, *op. cit.*, p. 12.

Peut-on pour autant accepter la classification de ces œuvres dans le théâtre postdramatique, selon la définition qu'en a donné Hans-Thiers Lehmann ? A l'exception des dispositifs définis par Rimini Protokoll, l'événement théâtral des autres collectifs a bien lieu dans un espace dédié, le jeu sortant parfois du plateau pour s'emparer de la salle dans la recherche d'une interactivité avec le public. Si leurs esthétiques s'autorisent des écarts et des démarches expérimentales par rapport au théâtre conventionnel, c'est sans réduire toutefois le texte à un matériau pauvre : continuent d'être mobilisés, selon Didier Plassard « anecdotes, récits de vie, faits divers, événements historiques, mythèmes et autres *topoï* narratifs ».[835] Ainsi, la discontinuité et l'hétérogénéité sont constitutives des créations chez Les Chiens de Navarre, à la fois dans le récit et dans « l'esthétique du tableau », tout en préservant cependant la capacité à raconter et à conserver le sens. C'est sans aucun doute d'ores et déjà/Le Singe qui joue le plus avec les limites dans une esthétique du trop plein ; pour accéder à une dramatisation plus forte, dans son dernier *opus*, il bouscule le spectateur en le noyant dans une abondance de références textuelles et d'espaces de jeu et en lui imposant des ruptures dramatiques (passage de la comédie à l'art lyrique).

S'il est nécessaire de qualifier les formes théâtrales des douze collectifs, on peut avancer qu'ils appartiennent au théâtre néo-dramatique et tenter de le justifier.

3 Conclusion

Les formes théâtrales présentées par les collectifs du corpus reconnaissent l'importance du texte, du langage et de la parole, tout en exploitant, pour certains, l'usage de la technicité augmentée et l'hybridation artistique, un constat partagé par Didier Plassard quand il observe les créations d'aujourd'hui :

> Si l'écrasante majorité des dramaturgies contemporaines délaisse les savoir-faire artisanaux de la mise en intrigue, marquant ainsi une distance par rapport au cinéma commercial ou à la série télévisée, il ne s'ensuit pas pour autant qu'elles aient perdu toute dimension narrative, comme on le considère trop souvent.[836]

De façon plus générale selon lui, les œuvres qui ne relèvent pas du théâtre postdramatique tel qu'il a été défini par Hans-Thiers Lehmann, peuvent être considérées comme ses héritières ; c'est sans doute ainsi que l'on peut appréhender celles des douze collectifs. Par ailleurs, il nous invite à ne plus considérer le postdramatique comme

835 Didier Plassard, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction », paragraphe « De quelques avantages et inconvénients de la notion de postdramatique », *op. cit.*
836 *Ibid.*

> un dépassement hégélien du théâtre dramatique, s'accompagnant d'une *Aufhebung* sans chemin de retour possible, il est une direction prise par certains courants des arts de la scène contemporains, de façon assez convergente pour occuper temporairement, en Allemagne surtout, une véritable position de domination institutionnelle et pour risquer ainsi de former un nouvel académisme. Mais l'art est un processus de transformation continu, et les académismes se font toujours déborder, renverser, refondre pour que s'ouvrent de nouvelles directions. [837]

Historiquement, l'art théâtral est une succession de préférences esthétiques s'approchant ou s'éloignant du drame, acceptant ou refusant les conventions et, comme il est un art du temps et de l'espace, il est en interaction avec les réalités sociétales. Aujourd'hui, il propose une vision d'un monde sans illusion. Cependant, le Raoul Collectif et d'ores et déjà/Le Singe, portés tous deux par des courants de pensée révolutionnaires dans lesquels ils puisent leurs expérimentations organisationnelles et les thématiques de leurs créations, espèrent que leur théâtralité aura une capacité à influencer le réel avec ses armes propres. L'objectif de In Vitro et L'Avantage du doute se trouve ailleurs : à la base du travail scénique, le texte est servi par des personnages acteurs/auteurs employant le « je », responsables de la mise en doute de la fiction. Cette écriture collective de plateau relève d'une quête d'authenticité dans un monde fait d'incertitudes ; le questionnement est peu suivi de réponses mais se considère comme une sollicitation directe du public. Le drame social est ainsi traité dans un contexte s'appuyant parfois sur un réalisme renouvelé et remettant souvent en doute la fiction ; cet aspect, conjugué avec les autres évoqués ci-dessus, permet d'envisager l'appartenance de ces collectifs au théâtre néo-dramatique plutôt qu'au postdramatique.

Les scènes actuelles se font l'écho de questions contemporaines, s'insèrent dans la ville et dans la vie, et justifient de ce fait la présence du texte ou, tout du moins de la parole ; majoritairement, les collectifs du corpus veillent à ce que la transformation du récit dans sa conception actuelle qui brouille le message en mêlant l'essentiel à l'accessoire, et qui interroge la place du spectateur, préserve le primordial ; elle n'a pas entraîné – à l'exception des dispositifs de Rimini Protokoll – la disparition des dialogues, des personnages/acteurs et du plateau. La conservation de l'ensemble de ces repères est une des raisons de l'adhésion du public à leurs créations.

En outre, le public, même s'il est malmené par certains bouleversements des conventions théâtrales ou bien trop sollicité intellectuellement ou parfois physiquement – pour donner du sens à ce qu'il voit –, considère que ses attentes sont respectées. Souvent de format court, les spectacles proposés par les collectifs du corpus concentrent le propos et répondent mieux au spectateur pressé du XXI^{e} siècle sans pour autant négliger sa capacité à décrypter le sens et les intentions scénographiques en sollicitant son écran mental – « le cinquième mur » – selon Romeo Castellucci.

837 *Ibid.*

En inventant de nouvelles temporalités au croisement du temps réel et de celui du théâtre, les collectifs appellent à un autre rapport à l'histoire collective, la leur d'abord, et ensuite celle de la société ; ces modifications font de ces œuvres, non plus un spectacle que l'on se doit de regarder mais un événement partagé.

Il semble que, très majoritairement, ces collectifs, dans leurs démarches de création, aussi différentes soient-elles, se posent la question de ce que pourra faire le spectateur de ces images, faits, gestes et discours, comment il achèvera « la représentation dans son théâtre intérieur »[838] et quelle sorte de créance il donnera à ce qu'il a vu et entendu. Certains repères et règles ont effectivement disparu, et les matériaux et les systèmes scéniques se sont complexifiés, augmentant les hypothèses d'interprétation ; cependant, l'essentiel apparaît généralement préservé puisque le spectateur se sent rarement démuni à la réception de ces créations ; seuls deux spectacles, *Onomatopée* et *Angelus novus Anti-Faust* ont semé le trouble, l'incompréhension voire le mécontentement du public à la sortie de la salle. Au contraire d'un théâtre condamné, selon Robert Abirached « à se produire dans des cercles fermés, devant des *happy few* ou pour l'esbaudissement des érudits de la théâtrologie »,[839] celui-ci se veut accessible au plus grand nombre.

838 Robert Abirached, *Le théâtre et le Prince II. Un système fatigué 1993-2004*, Arles, Actes Sud, coll. « essai », 2005, p. 65.
839 *Ibid.*

CONCLUSION

Cette recherche avait pour objet la notion de collectif dans le contexte spécifique du spectacle vivant au tournant des XX^e^ et XXI^e^ siècles. J'ai constitué un corpus de douze collectifs d'acteurs, neuf collectifs français et trois étrangers (néerlandais, suisse et belge).

Partant de la perception qu'on peut avoir de l'artiste et de ses conditions de travail aujourd'hui, j'ai tenté de justifier la raison d'être des collectifs d'acteurs dans l'univers théâtral. Un des intérêts a été de montrer l'originalité de leur fonctionnement en groupe à la fois social et artistique.

Ensuite, considérant qu'ils s'inscrivaient dans une démarche de création collective, j'ai essayé d'évaluer leur participation au renouvellement de l'esthétique théâtrale dans leur rapport au texte et au plateau.

Enfin, dans l'objectif de poursuivre et d'élargir cette recherche, il me semblerait intéressant de se pencher sur une étude comparative des collectifs français avec ceux des pays limitrophes ou bien de se consacrer aux collectifs de metteurs en scène.

Contextualiser la perception de l'artiste pour justifier la raison d'être du collectif d'acteurs

Après avoir démontré que le groupement d'artistes est un fonctionnement fort ancien, il s'est imposé la nécessité de définir la notion de collectif d'acteurs en la confrontant à d'autres groupements comme la troupe ou la compagnie. L'incapacité à circonscrire ce à quoi renvoient les mots « troupe », « compagnie » et « collectif » dans le champ lexical du théâtre, pouvait révéler un manque d'intérêt pour ce secteur d'activité et pour les individus concernés, comme l'ont suggéré certains universitaires.[1] En effet, l'artiste, souvent déconsidéré, est associé à des images hyperboliques – le bouffon, le saltimbanque et le clown – volontairement déformantes et loin de l'honorabilité bourgeoise ; en étudiant l'émergence et les mutations du mythe de l'artiste saltimbanque au cours du XIX^e^ siècle, Jean Starobinski[2] a démontré qu'il était construit sur

1 Point de vue partagé par les auteurs des articles de la revue « La notion de troupe au 20^e^ siècle. Chantier pour une recherche », *op. cit*.

2 Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), Paris, Gallimard, 2004.

l'ambiguïté d'une idéalisation de l'exploit artistique et d'un sentiment de déréliction de la figure de l'artiste.

Or, même si une défiance à l'égard de l'artiste, née de représentations contradictoires, persiste, son image évolue, attendu qu'il incarne désormais le travailleur du futur[3] puisque sont mises en avant son inventivité, sa motivation intrinsèque et sa mobilité. Dans un contexte économique défavorable, l'artiste apparaît dès lors comme un modèle de l'adaptabilité, forgé à l'incertitude de l'emploi, soumis à une concurrence interindividuelle et à l'insécurité des trajectoires professionnelles. Il semble représenter aujourd'hui la figure du travail qualifié à forte valeur ajoutée.

Pour évaluer ce nouveau regard porté sur l'artiste et sur l'art, j'ai ouvert ma recherche sur la sociologie de l'art qui s'entend, selon Nathalie Heinich, « par rapport à la double tradition de l'histoire de l'art, qui traite des relations entre les artistes et les œuvres, et de l'esthétique, qui traite des relations entre les spectateurs et les œuvres ».[4] Je me suis intéressée plus spécifiquement aux processus sociaux de production des œuvres et des artistes ; ils englobent la réception et la diffusion des œuvres et leurs effets sociaux, la question du marché et celle des politiques culturelles et des institutions qui les mettent en œuvre. En outre, j'ai dû prendre en compte l'extension de l'État-providence en matière culturelle dans les années soixante-dix/quatre-vingt (protection sociale, défense de l'emploi des créateurs, intervention des pouvoirs publics dans les marchés du travail artistique) pour mesurer les conséquences de son retrait actuel. Le travail des économistes pour évaluer les politiques du XX^{e} siècle – démocratisation la culture, valorisation de l'artiste et mise en place du régime de l'intermittence – m'a permis de comprendre les erreurs de stratégies et les déficiences des gouvernements successifs. Ainsi éclairée, j'ai pu circonscrire les enjeux d'aujourd'hui, quand l'artiste est confronté à une réglementation de plus en plus stricte de son métier, malgré son évolution dans un secteur florissant. Ces constats ont alimenté mon argumentation pour démontrer l'intérêt de se regrouper professionnellement et les différences entre le collectif d'acteurs et les autres formes de groupements.

En majorité issu d'un groupe préexistant – une promotion d'un cours de théâtre ou d'un conservatoire –, le collectif d'acteurs est un groupement professionnel conçu sur le modèle de la cohésion sociale pour lequel l'attraction interpersonnelle, le plaisir de travailler ensemble et l'affinité esthétique sont des éléments déterminants. Cette cohésion du groupe en assure la stabilité : ainsi, tg STAN et le Théâtre des Lucioles existent depuis plus de vingt ans. Travailler ensemble sur

3 Pierre-Michel Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur*, *op. cit.*

4 Nathalie Heinich, *La sociologie de l'art*, Paris, Éditions La Découverte, coll. « Repères », 2001, p. 5.

le long terme favorise, d'une part, la recherche d'une esthétique inhérente au groupe, et d'autre part, l'expérimentation de nouvelles technologies. Devenant ainsi des pôles avancés de savoirs et de savoir-faire, les collectifs accueillent les amateurs et les professionnels débutants, soit au cours de stages soit au sein de leurs créations, animés par la volonté de transmettre et le souci du partage de leurs connaissances. Néanmoins, ce sont les principes de fonctionnement, édictés en interne, qui sont les principales caractéristiques des collectifs du corpus : la dé-hierarchisation des rapports entre les membres, et l'égalité, dans la prise en compte des fonctions (acteurs, personnel administratif et technique), des tâches et dans la rémunération. Cet engagement organisationnel – pour tg STAN, Le Théâtre des Lucioles, L'Avantage du doute, DRAO, Le Raoul Collectif et OS'O – figure sur leur site, et prend, pour certains d'entre eux, la forme d'un manifeste. Pour répondre à l'essor de l'individualité au sein du groupe dans la société d'aujourd'hui – chacun aspirant à être reconnu, considéré, apprécié et souhaitant s'accomplir personnellement – le collectif d'acteurs s'est conçu sur un modèle proche du *fab lab.* Il accepte, voire encourage, l'investissement de ses membres dans d'autres projets à l'extérieur du groupe. C'est une manière, d'une part, d'anticiper le sentiment de frustration – le groupe reconnaissant ainsi qu'il ne peut répondre à tous les désirs de ses membres –, et d'autre part d'éviter la sclérose intellectuelle et artistique en s'enrichissant de ces expériences extra-groupales. De surcroît, ce modèle du collectif refuse le consensus à tout prix pouvant inhiber l'esprit critique, l'indépendance de la pensée et la recherche d'alternatives. Le travail collectif de mise en scène – chez tous les collectifs du corpus – et parfois l'écriture pour certains, admet la polyphonie et l'improvisation jusque dans la représentation, avec une prise de risque plus ou moins calculée de l'acteur. Si quelques uns ont recours à un œil qui observe le plateau – metteur en scène attitré ou regard extérieur ponctuel – celui-ci n'impose pas son univers. Son rôle est d'accueillir les propositions et de stimuler la créativité de chacun. D'autres intègrent l'idée d'une démocratie sans représentant, fonctionnant sur le principe de la synthèse réussie de tous les avis en présence. L'ici et maintenant du plateau requiert de la part des acteurs des qualités d'écoute, de créativité et de réactivité qui renforcent la cohésion, celle-ci étant perceptible par le spectateur. En outre, l'œuvre, à jamais inachevée, est interrogée et jaugée non pas dans sa perfectibilité formelle ou dans sa réception par le public, mais plutôt dans sa capacité à révéler de nouveaux sujets de réflexion, des aspects encore cachés des relations entre individus. C'est un travail artisanal plutôt que d'inspiration. Il demande de la modestie et du respect à l'égard des autres.

Dans un troisième temps, cette étude devait vérifier si ces modalités de fonctionnements influençaient l'esthétique des collectifs et si celle-ci participait à une expression théâtrale originale voire innovante.

Évaluer la participation des collectifs du corpus au renouvellement de l'esthétique théâtrale

Même si l'on relève des similitudes dans les esthétiques des collectifs étudiés, on a pu montrer leurs originalités. Ainsi, on remarque la disparité des outils de travail. Si MxM illustre la sophistication de la technique sur le plateau – accueillant simultanément des *cameramen* et des acteurs de théâtre –, d'ores et déjà/Le Singe se caractérise par une autre forme de profusion. Depuis *Notre Terreur*, ses spectacles abreuvaient le spectateur de textes et d'idées ; avec *Angelus novus Anti-Faust*, il surcharge le plateau de décors et d'accessoires, saturant le spectateur par une stimulation excessive de la vue et de l'ouïe. D'autres, à la manière de Grotowski et du Théâtre laboratoire, optent pour une scène dénudée, avec pour tout élément de décor une table. Celle-ci symbolise « le faire ensemble » dans le travail d'écriture et de lecture, mais suggère aussi la convivialité des répétions (tg STAN et In Vitro y font référence). Souvent, la mise en jeu débutant dans cette même configuration, une scène de repas s'impose naturellement. C'est le cas pour *Le Père tralalère*, *Le Capital et son singe*, *La Noce*, *Nous sommes seuls maintenant*, *Oncle Vania*, *Une raclette*. Soit elle réunit un groupe dans la perspective d'un travail en commun – *Notre terreur*, *Rumeur et petits jours*, *Nous avons les machines* – soit elle est désertée, comme dans l'*open space* des nouvelles entreprises, signifiant la prééminence de l'individualisme et la compétition dans les relations interprofessionnelles. Elle est un élément fort, marquant la cohésion du groupe ou parfois sa désunion : on reste assis autour de la table dans l'harmonie ou on la quitte quand survient la crise, ou bien encore on la renverse quand le groupe sombre dans le chaos (Les Chiens de Navarre). Cette sobriété scénographique convient à la mise en valeur du jeu des acteurs et au déploiement de la totalité du groupe sur le plateau. Celui-ci devient un lieu d'expérimentation où l'on tente de vérifier l'adéquation du geste théâtral avec les valeurs intrinsèques du fonctionnement en collectif, une démarche qui amène Julie Deliquet à nommer « In Vitro » » le groupe qu'elle forme avec d'autres acteurs.

Quelles que soient les circonstances, plantée au milieu du plateau, la table est à la fois une invitation à un temps partagé et une interpellation des acteurs-auteurs-personnages : quelles raisons a-t-on de se constituer en collectif au XXI^{e} siècle ? Art du collectif, quelle est la place du théâtre aujourd'hui ? Est-ce que le groupe est une structure viable encore aujourd'hui dans nos sociétés? Sans se substituer aux sociologues et en refusant une démarche scientifique – puisqu'ils se posent comme objets de leur propre étude – ces groupes donnent naissance à un métadiscours. Ils adhèrent aux thèses des sciences sociales selon lesquelles les liens sociaux de nature diverse dessinent les

contours de groupes sociaux qui enserrent l'individu dans de multiples cercles de taille et de nature différentes. De surcroît, leurs pièces explorent les deux catégories de groupes : ceux appartenant à la catégorie primaire (la famille, le couple – en tant que groupe *a minima* –, le voisinage et le milieu associatif) et ceux de la catégorie secondaire (l'entreprise, la classe sociale, le groupe politique et le public), comme le montre le tableau suivant :

La famille **Le couple**	**Le voisinage** **Le milieu associatif**	**L'entreprise** **Le travail**	**Les classes sociales**	**Le groupe politique**	**Le public**
Le Père tralalère (d'ores et déjà/Le Singe)	*Une raclette* (Les Chiens de Navarre)	*La Légende de Bornéo* (L'Avantage du doute)	*La Cerisaie* (tg STAN)	*Notre terreur* (d'ores et déjà/Le Singe)	*Remote Paris* (Rimini Protokoll)
Oncle Vania (Les Possédés) (Julie Deliquet)	*Quand je pense qu'on va vieillir ensemble* (Les Chiens de Navarre)	*Le bruit court que nous sommes en direct* (L'Avantage du doute)	*L'Assommoir* OS'O	*Le Capital et son singe* (d'ores et déjà/Le Singe)	*Europe : visite à domicile* (Rimini Protokoll)
Quand je pense qu'on va vieillir ensemble (Les Chiens de Navarre)	*Nous avons les machines* (Les Chiens de Navarre)	*Rumeur et petits jours* (Le Raoul Collectif)		*Le Signal du promeneur* (Le Raoul Collectif)	
Les Armoires normandes (Les Chiens de Navarre)		*Nobody* (MxM)			
La Noce (In Vitro)		*Call Cutta in a Box* (Rimini Protokoll)			

La famille Le couple	Le voisinage Le milieu associatif	L'entreprise Le travail	Les classes sociales	Le groupe politique	Le public
Nous sommes seuls maintenant (In Vitro)		*Quand je pense qu'on va vieillir ensemble* (Les Chiens de Navarre)			
Catherine et Christian (In Vitro)					
Oncle Vania (Les Possédés Julie Deliquet)					
Trahisons (tg STAN)		*Cargo Sofia* (Rimini Protokoll)			
Quatre images de l'amour (DRAO)		*Push Up* (DRAO)			
Shut your mouth (DRAO)		*My dinner with André* (tg STAN)			
Dans la République du Bonheur Le Théâtre des Lucioles		*Onomatopée* (tg STAN)			
Timon/Titus OS'O					
Tout mon amour Les Possédés					

Quatorze spectacles ont comme thématique le couple et la famille. Deux d'entre eux – *Le Père tralalère*, *La Noce* – et une scène des *Armoires normandes*, ont pour cadre le mariage. Au détour de cet acte institutionnel, sont explorés le déroulement du repas et de la fête qui, pour le

nouveau couple, sont des rites de passage marquant leur changement de statut social et sexuel. Les trois mises en scène insistent sur l'aspect conventionnel, liberticide et trivial de ceux-ci, et sur la manière dont ils rappellent aux nouveaux mariés que la reconnaissance sociale passe par la soumission aux règles de la société. *Les Armoires normandes*, *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble*, *Trahisons*, *Quatre images de l'amour* et *Shut your mouth* s'intéressent aux désillusions de la vie à deux et conviennent que l'infidélité est une échappatoire quand le carcan devient insupportable. En s'inspirant de Bergman, Les Chiens de Navarre mettent en scène la crise au sein du couple qui précède la séparation.

Sont aussi explorées les relations intrafamiliales. Elles mettent en évidence des rapports dominant-dominé : le patriarcat (*Le Père tralalère*), la domination de la femme par le groupe familial (scène *des Armoires normandes*), les rivalités au sein de la fratrie (*Catherine et Christian*, *Oncle Vania* et *Timon/Titus*). Quels que soient la nature et le degré du lien familial – couple, parents, enfants et fratrie – la famille est un groupe social qui entrave l'épanouissement individuel. De surcroît, deux pièces, (*Tout mon amour* et *Nous sommes seuls maintenant*) démontrent l'absence de solidarité familiale ; la première révèle l'incapacité de la famille à apporter du réconfort même dans les moments les plus douloureux – tels la disparition d'un enfant, ou un deuil –, ajoutant au malheur son propre délitement. La seconde suggère le manque de solidarité intergénérationnelle, le couple parental étant incapable de transmettre des valeurs. *Oncle Vania*, et *Catherine et Christian* présentent la famille comme un groupe social moribond à deux périodes historiques bien distinctes, les XIX^{e} et XXI^{e} siècles. C'est pourquoi *Dans la République du Bonheur* propose de la faire exploser.

Les deux autres groupes sociaux de la catégorie primaire – le voisinage (*Une raclette*) et le milieu associatif (*Nous avons les machines*) – devraient participer à l'épanouissement de l'individu dans la mesure où on peut tenter de croire que les relations de pouvoir en sont exclues. Or dans la première situation, un repas entre voisins, il perd son authenticité par la vacuité des propos échangés, et dans la deuxième, une réunion d'acteurs de la société civile, il s'emploie à imaginer des projets stériles.

Les groupes sociaux de la catégorie secondaire (l'entreprise, les classes sociales, le groupe politique et le public) font l'objet de dix-sept spectacles. *La Légende de Bornéo* et *Nobody* s'intéressent aux nouvelles formes de management, source de souffrance au travail ; elles sont néfastes à la santé de l'individu et ont aussi des répercussions sur sa vie personnelle et par extension sur la société. *Le bruit court que nous sommes en direct* et *Rumeur et petits jours* illustrent le *diktat*

imposé par l'audimat et les contraintes concurrentielles entre médias ; ils sont générateurs de stress pour les journalistes : la peur de perdre leur emploi les contraint à des concessions qui troublent leur conscience professionnelle. Or il semble que rien ne soit efficace pour aider l'employé – quelle que soit la branche où il travaille – à surmonter ces difficultés. *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble* insiste sur le caractère inapproprié des stages de formation. Plutôt que de prendre en compte le *burn out*, ils proposent un véritable formatage qui contribue à déstabiliser le stagiaire en renforçant l'idée négative qu'il a de lui-même et de ses incompétences. Les conséquences de la mondialisation sur les conditions de travail sont explorées dans *Call Cutta in a box* et *Cargo Sofia*, et *My dinner with André* s'intéresse aux disparités salariales injustifiées dans les professions artistiques. Cependant, cette pièce célèbre le métier de cuisinier traditionnellement caché des regards, en l'invitant sur la scène dans l'union des arts culinaire et théâtral.

L'environnement, les relations imposées par les nouvelles formes de management et l'ouverture du marché économique à l'ensemble de la planète, font du travail non pas un outil d'émancipation mais plutôt d'aliénation de l'individu. A l'instar de la famille, il contribue aussi à générer du mal être. Le spectacle *Onomatopée* propose alors de rompre avec ces formes de travail qui broient l'individu : les garçons de café, tout comme les comédiens qui les interprètent, refusent les contraintes inhérentes à leur profession pour ne rien faire et goûter le plaisir d'un temps partagé.

Trois groupes sociaux, par le fait qu'ils sont peu représentés dans les spectacles sélectionnés, comme en témoigne le tableau, ont un intérêt certain mais pour des raisons différentes. L'un d'entre eux est émergeant, celui des spectateurs devenus acteurs de leur propre spectacle (*Remote Paris*, *Europe : visite à domicile*). Ces mises en scène, qui désertent le plateau et, qui plus est, se privent des acteurs professionnels, jouent avec les limites des conventions théâtrales ; mais elles donnent un autre statut aux spectateurs : ils deviennent un groupe de participants anonymes, objet expérimental d'un dispositif (comme l'entend Rimini Protokoll) soumis à des consignes pour valider ou non des théories. A noter toutefois que l'expression d'un intérêt pour le public se retrouve aussi chez la majorité des collectifs du corpus, dans la prise en compte du spectateur comme troisième partenaire et dans la disparition du quatrième mur.

« Les classes sociales » et le politique – en tant que thématique et groupes sociaux – sont des sujets étrangement peu explorés aujourd'hui alors qu'ils l'ont beaucoup été dans une grande partie du XX^{e} siècle. Pour le premier, les œuvres qui en font écho – *L'Assommoir* et *La Cerisaie* – ont été écrites au XIX^{e} siècle ; leurs mises en scène contemporaines attestent, tout du moins, de certaines ressemblances dans les fonctionnements sociaux (contrairement à l'idée que les classes

sociales auraient aujourd'hui disparu) entre ce siècle et les deux suivants, et expliquent l'intérêt que l'on porte encore à Tchekhov et à Zola. Le deuxième se réfère aussi au passé en plongeant dans l'Histoire de la Révolution française de 1789 (*Notre Terreur*) et celle de 1848 (*Le Capital et son Singe*), deux œuvres créées par le même collectif, d'ores et déjà/Le Singe dans une perspective brechtienne. Selon Élise Van Haesebroeck,

> cette désertion du politique au théâtre comme dans la société s'explique par une crise des idéologies, par l'effondrement des utopies communistes et communautaires ainsi que par la mondialisation et l'avènement de l'ère des médias et, enfin, par la dissolution de l'alternative socialiste dans l'exercice du pouvoir.[5]

Or ce que l'on pourrait prendre comme un désintérêt des autres collectifs pour le politique n'est que l'expression d'un refus du dogme. D'une part, leur théâtre « est politique par sa distance même avec toute volonté politique »[6] selon la définition donnée par Jacques Rancière, d'autre part, leur discours sur le monde est à la fois subversif, contradictoire et fragile. Au nom du postulat « le capitalisme c'est nous », Cyril Teste et Le Raoul collectif s'approprient les fonctionnements de ce dernier pour les détourner et construire des modes de production alternatifs et indépendants, rejoignant la démarche du *fab lab* et respectant la règle « *be nice each other* ». Selon eux, l'organisation professionnelle – celle du collectif – est la meilleure arme dans la lutte pour maîtriser le temps et choisir ses engagements. Il s'agit d'une résistance à d'autres systèmes qui doit dépasser le périmètre des mondes de l'art pour arracher des temps personnels pour tous et dans tous les secteurs d'activité. Au théâtre du politique qui nécessite la distanciation brechtienne, la majorité des collectifs préfère celui qui immerge le spectateur. Au lieu d'être asséné, le discours politique passe par d'autres canaux pour provoquer une perception d'abord physique pour ensuite devenir éventuellement cérébrale. Ainsi, DRAO, Le Théâtre des Lucioles et Les Chiens de Navarre interpellent le spectateur par une exhibition de leurs propres corps sur la scène : esthétique – dans sa plasticité et sa multiplication –, cinétique – dans une expression chorégraphiée –, et transgressive – dans sa nudité et sa monstruosité. Cette corporalité ancre la scène dans l'ici et maintenant et crée du dissensus et du conflit qui permettent au spectateur de se construire en tant que sujet autonome.

Cependant cette théâtralité ne se réduit pas à sa portée politique ; elle expérimente de nouvelles relations avec le spectateur en l'invitant à partager des sensations et du sens. Pour ce faire, contrairement au décor qui connote, elle lui préfère le dispositif dont les significations ne sont jamais données. Celui-ci, à l'origine employé par les artistes plasticiens, est défini ainsi par Arnaud Rykner :

5 Élise Van Haesebroeck, *Identité(s) et territoires du théâtre politique contemporain. Claude Régy, le groupe Merci et le Théâtre du Radeau : un théâtre « apolitiquement » politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2011, p. 11.

6 Élise Van Haesebroeck cite Jacques Rancière, (*Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004, p. 60-61), *op. cit.*

> Contrairement au discours théâtral, qui suppose déjà une forme d'élaboration et de manipulation du réel, le dispositif est un état premier de ce dernier qu'il se contente d'organiser dans l'espace de la représentation. Il le rend pour ainsi dire habitable, sans chercher à lui donner un sens immédiat. Aux signes décodables de la représentation classique, le dispositif tend ainsi à préférer une certaine opacité du visible : le spectateur entre dans un espace sémantiquement ouvert, plutôt que de se voir proposer les clefs qui lui permettront de comprendre ce à quoi il va assister.[7]

Ainsi, à la manière de Tanguy et du Théâtre du Radeau, Sylvain Creuzevault dans *Angelus novus Anti-Faust* articule des matériaux hétérogènes – images et textes – les mettant à la disposition du spectateur afin qu'il renouvelle sa propre perception du monde. Aux deux composantes du dispositif – l'organisation de l'espace et la mise en place d'interactions entre le public et le spectacle – peuvent s'ajouter des références empruntées à la télévision, aux jeux vidéo ou au cinéma, repérables dans les créations des Chiens de Navarre. Elles parviennent à capter le public non pas par la production d'un sens mais par des polarités de significations.

Ces pratiques scéniques du dispositif, affectionnées par certains collectifs du corpus, se retrouvent chez des artistes reconnus tel Romeo Castellucci. Elles prouvent la contemporanéité de leur esthétique et attestent de l'efficience du groupe dans l'acte de création. En outre, ils partagent avec cet artiste si l'on en croit Francine Di Mercurio et contrairement aux apparences, le goût du texte. Celui-ci est présent chez Castellucci mais « traduit autrement, dans une nouvelle forme de représentation, comme ont pu ou peuvent encore le faire d'autres metteurs en scène comme Tadeusz Kantor, Bob Wilson ou Jan Fabre ».[8] Ainsi, *Inferno*, se référant à la Divine Comédie de Dante, n'est cité que dans le titre de la pièce et évoqué par une seule phrase prononcée par le metteur en scène au début du spectacle. Pourtant, si le metteur en scène ne conserve aucun des vers de cette œuvre, il admet s'en être totalement imprégné : « Lire, relire, dilater, marteler et étudier à fond *La Divine Comédie* pour pouvoir l'oublier. L'absorber à travers l'épiderme. La laisser sécher sur moi comme une chemise mouillée ».[9] Par une succession de tableaux scéniques – douze au total – le metteur en scène rend compte de sa vision de la souffrance ; au lieu de s'adresser à la capacité d'entendement du spectateur par la parole, il interpelle ses sens et ses émotions pour livrer son message en convoquant tous les médias propres au plateau : les corps, les lumières et les sons. Castellucci propose au spectateur de se laisser traverser par ce qu'il voit et entend – images, éléments sonores – qui sont des énigmes offertes à ses sens : « L'art pose des problèmes et ne les résout pas, c'est une

7 Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence* n°88, 2008, p. 91, paragraphe 5.

8 Francine Di Mercurio, « L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », site *Les chantiers de la création,* http://lcc.revues.org/371. Une synthèse du travail de Francine Di Mercurio est proposée, annexe n°18.

9 Roméo Castellucci, notes de travail à propos de *Inferno*, site du Festival d'Avignon, http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2008/inferno, 2008.

question et non une clé. Bien sûr, le rapport avec la vérité ne cesse d'être présent sur scène, mais caché, voilé, masqué ».[10]

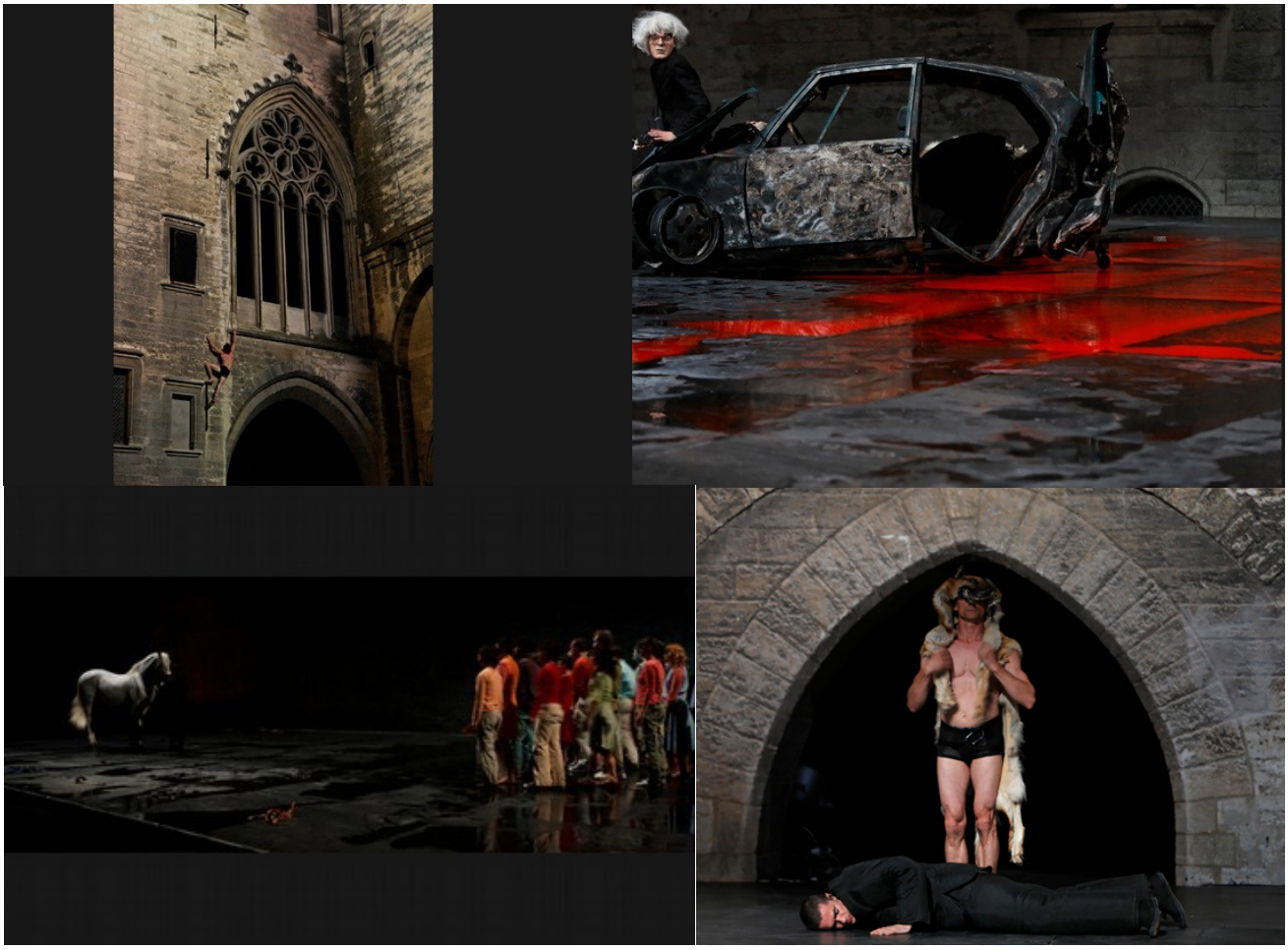


Illustration 211 : *Inferno* Avignon 2008. La force spectaculaire des images remplace l'expression des émotions par la parole.
© Archives du Festival d'Avignon.

Castellucci et les Chiens de Navarre sont animés par les mêmes intentions artistiques, qui se traduisent dans l'esthétique du tableau. Or l'impact de leurs œuvres respectives sur le spectateur est-il comparable ? La célébrité de l'artiste italien lui ouvre les lieux les plus prestigieux telle La Cour d'Honneur du Palais des Papes pour qu'il puisse y déployer ses œuvres. Cette reconnaissance artistique lui permet de bénéficier aussi d'un budget l'autorisant à servir sa créativité par une haute technicité de plateau et à faire appel à toutes formes d'intervention sur scène : humaine (acrobate, maître-chien, figurants rémunérés), animale (cheval, chiens) et matérielle (structure en verre,

10 Romeo Castellucci, Valérie Dréville, Hortense Archambault et Vincent Baudriller, « Conversation pour le Festival d'Avignon 2008 », site du Festival d'Avignon, www.festival-avignon.com/lib_php/download.php?fileID=79&type=File&round=5192286, 2008, p. 37.

automobile). Si l'ensemble contribue à subjuguer le spectateur par la force des images ainsi construites, l'effet obtenu ne se démultiplie pas à proportion de l'investissement consenti. En comparaison, les créations du collectif navarrien réalisées avec des moyens matériels et financiers plus modestes, ne produisent pas des effets moindres. Bien au contraire, celui-ci démontre que la force suggestive de l'art s'impose par la présence actoriale : dynamisme, inventivité et jeu imposent l'ici et maintenant du plateau dans la quête d'un corps à corps avec le spectateur.

L'image s'impose aussi sur la scène de certains collectifs sous une forme cinématographique au service de deux discours différents. Le premier est illustré par d'ores et déjà/le Singe qui renoue avec un usage ancien et connoté de la projection filmique ; dans *Angelus novus Anti-Faust* il signe une double filiation – celle avec Piscator qui introduit le documentaire filmé dans un théâtre politique à des fins didactiques – et celle avec Brecht qui s'en sert comme élément de distanciation dans un théâtre épique. A l'opposé, l'image est en soi le propos du second discours porté par Pierre Maillet et Cyril Teste ; l'un incorpore de brefs extraits de *Flesh*, *Trash* et *Heat* dans le diptyque *Little Joe*, l'autre projette, simultanément au tournage, les images prises au plus près des acteurs en scène. Par la juxtaposition, la superposition ou la collision du réel et de la fiction, les deux s'adressent à l'imaginaire du spectateur soit pour le stimuler soit pour le sidérer.

MxM partage avec Ivo van Hove cette pratique de la vidéo au sein du théâtre. Metteur en scène révélé dans le cadre de la vague flamande des années quatre-vingt, son aura est comparable à celle de Castellucci ; elle lui offre les moyens techniques et financiers qui le dispensent de faire des choix. Ainsi, il peut exploiter, au sein d'une même œuvre, et ce fut le cas pour *Les Damnés* de Luchino Visconti, tous les usages possibles de l'image filmique : contextualisation à l'aide d'images d'archives, effets de style avec des ralentis ou effets miroir, ajout de personnages absents sur le plateau ou encore sortie de scène avec la poursuite de personnages dans le couloir du Palais des Papes. La vidéo lit les visages, glisse sur les corps grâce à la présence sur scène de deux *cameramen* qui suivent les comédiens, épiant leurs moindres faits dans un ballet qui n'a rien d'improvisé. L'art ainsi conçu provoque des chocs ou une catharsis : Ivo van Hove présente un enfer spectaculaire, sombre, déréalisant, l'écriture scénique tentant de détacher le spectateur de la beauté du mal.

> Au musée, au théâtre ou au cinéma, j'aime être plongé dans le chaos. Je veux ressentir du désarroi, avoir peur, trouver de l'espoir. L'art peut surprendre, il est dangereux à condition de constituer une zone de liberté. L'artiste doit nous transporter et nous choquer en nous donnant à voir la noirceur de l'âme humaine.[11]

11 Frédéric Maurin, *Ivo van Hove, la fureur de créer*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du Désavantage du vent », 2016, p. 7.

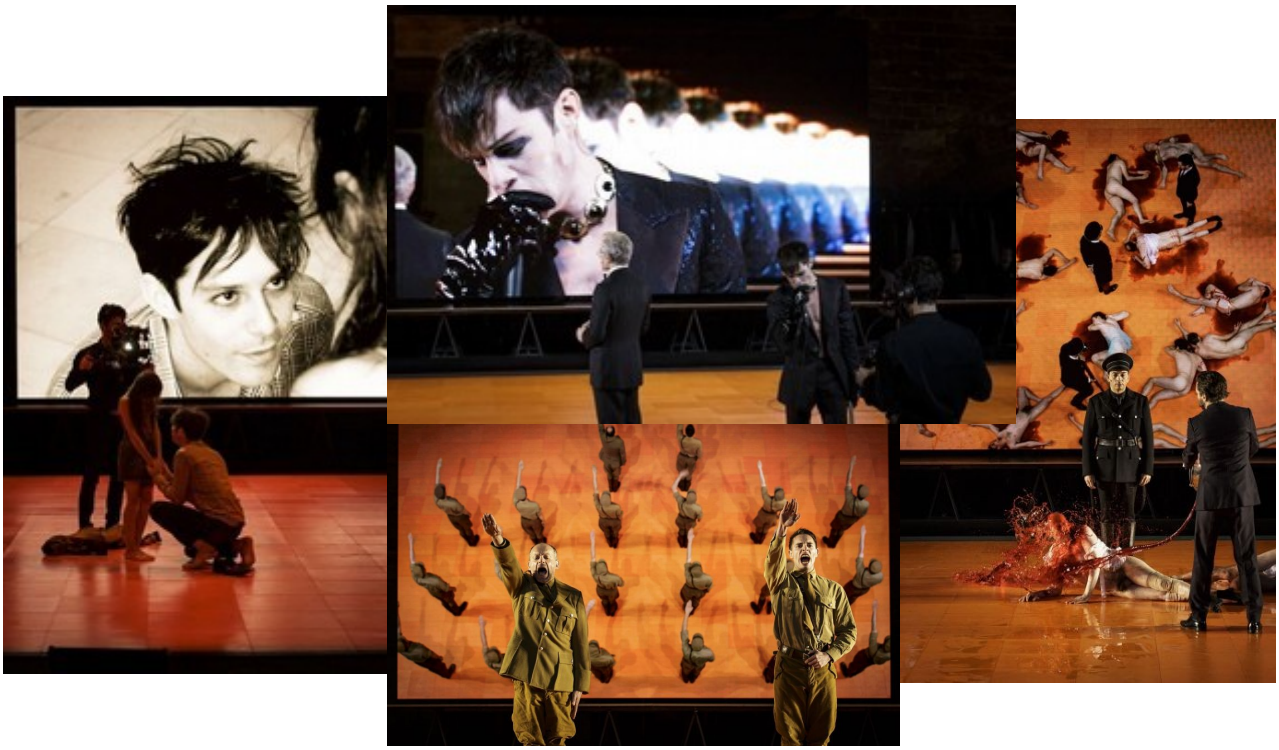


Illustration 212 : *Les Damnés*.
© Christophe Raynaud de Lage.

L'adaptation de films sur une scène de théâtre est une pratique qui se banalise et qu'Ivo van Hove justifie ainsi :

> Le choix d'un scénario vient de ce que je ne trouve pas dans la littérature dramatique l'expression aussi développée d'un thème, d'une situation de rapports ou de sentiments humains que j'ai envie d'explorer au théâtre par les moyens du théâtre.[12]

Comme cet artiste, la grande majorité des acteurs des collectifs du corpus possède une culture cinématographique riche, et certains d'entre eux ont aussi mis en scène Fassibinder, Pasolini (Le Théâtre des Lucioles) et Bergman (tg STAN). Pierre Maillet (pour le diptyque *Little Jo*) et Ivo van Hove ont la même démarche qui consiste à utiliser, comme point de départ de leur création, le scénario ou la transcription textuelle du film, une manière de le situer sur le même plan qu'une pièce de théâtre. Selon Frédéric Maurin,

> Le geste d'Ivo van Hove est donc un geste éminemment théâtral, qui remet en jeu la couche textuelle d'un film considérée pour elle-même, l'intrigue et le cheminement des personnages. À distance du travail des réalisateurs, il s'agit pour lui de « traiter [son] matériau pour la première fois.[13]

Ils retravaillent cette matière pour en faire un matériau inédit qui ne s'apparente pas à un *remake*. Dans un deuxième temps, des images de ces films peuvent être insérées (ou pas chez tg STAN) au

12 *Ibid.*
13 *Ibid.*

cours du spectacle pour renforcer une thématique (la réification des corps par leur multiplication dans le diptyque *Little Joe*, par exemple).

Adaptation du script à la scène	**Références cinématographiques des collectifs**
Flesh (1968), *Trash* (1970), *Heat* (1972) Paul Morrissey (Théâtre des Lucioles)	*Macadam Cowboy* (1969) John Schlesinger (Théâtre des Lucioles)
My Dinner with André (1981) Louis Malle (tg STAN)	*Fight Club* (1999) David Fincher (MxM)
Scènes de la vie conjugale (1973) Ingmar Bergman (tg STAN, DRAO, Les Chiens de Navarre)	*Network* (1976) Sidney Lumet (L'Avantage du doute)
Nous ne vieillirons pas ensemble (1972) Maurice Pialat (Les Chiens de Navarre)	*Masculin, Féminin* (1976) Jean-Luc Godard (L'Avantage du doute)
	Les Maîtres fous (1955) Jean Rouch (Les Chiens de Navarre)

La théâtralisation du cinéma se conçoit aussi sous la forme d'uniques emprunts thématiques, parfois perceptibles mais non affichés au cours du spectacle, dont les collectifs font état dans leurs notes d'intention (L'Avantage du doute et Les Chiens de Navarre). *A contrario* des spectacles cinématographiques évoqués jusqu'ici, Jean-Christophe Meurisse et quelques artistes qui l'entourent ont fait un film théâtral. Bien qu'ils aient évité de reproduire le huis-clos du théâtre en inscrivant leur long métrage dans le genre *road movie*, on reconnaît dans *Apnée* certaines saynètes de leurs spectacles et les thématiques qui leur sont chères. Ce passage du cinéma au théâtre ou inversement s'explique par la double compétence technique de ces artistes et par la circulation d'influences entre ces deux arts. Tout le travail porte alors sur l'espace à l'intersection de la scène et du cinéma.

Cependant, il n'est pas nécessaire de produire l'image d'une quelconque manière pour qu'elle existe. Les Chiens de Navarre, sans utiliser un matériel ou des techniques cinématographiques (écran, caméra, images filmées), donnent au spectateur une impression de cinéma. Ils réveillent chez lui une mémoire cinématographique qui, tout en étant individuelle, appartient à une culture commune. En effet, le cinéma du théâtre est formé de réminiscences qui résultent d'une double pratique de spectateur de théâtre et de cinéma : celle des Chiens de Navarre en premier, et en second celle du spectateur. Celui-ci est aussi, par ailleurs, spectateur et auditeur

d'autres arts qui lui ont permis de développer des perceptions esthétiques visuelles et sonores. Il les a mémorisées et elles vont façonner sa réflexion critique. De ce fait, porteur de ces expériences, il est possible, en retour, qu'il influence le théâtre contemporain notamment par le regard qu'il lui porte.

Quelle que soit la nature de l'image – tableau, image cinématographique ou mentale – les artistes contemporains laissent au spectateur le soin de l'interpréter ou pas. A l'hétérogénéité du monde qui s'impose à l'individu/spectateur dans son quotidien, la scène théâtrale des collectifs du corpus répond ainsi de façon multidirectionnelle, sans abandonner le texte au demeurant. Il reste la structure profonde de leurs créations, sous des formes fragmentées ou avec des marques de frictions internes. Cette prégnance du texte s'explique par les thématiques mises en œuvre telle la communication déclinée sur son versant négatif. On citera *Derniers remords avant l'oubli*, pièce mise en scène par trois collectifs du corpus, DRAO, In Vitro et Les Possédés. Dans son mode d'utilisation du langage, Lagarce adhère, comme Koltès, à l'idée que « Le langage est l'instrument du Théâtre ; c'est à peu près l'unique moyen dont on dispose : il faut s'en servir au maximum »,[14] même si les œuvres lagarciennes tendent à démontrer son inefficience en déclinant toutes les nuances de silence. Au lieu de trouver sa dynamique dans l'action, ce théâtre se construit, comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni, sur une action parlée où « […] *dire*, c'est par excellence *faire* : la parole dramatique est tout entière mise au service de l'action, et réciproquement, c'est par le langage que tout advient ».[15] Cette caractéristique n'est pas propre à notre contemporanéité, puisqu'on la retrouve dans les pièces de Tchekhov ; c'est une des raisons pour lesquelles celles-ci sont toujours appréciées. Ainsi, on relève qu'entre 2014 et 2016, trois collectifs du corpus les ont mises en scène : *La Cerisaie* pour tg STAN, *Platonov* pour Les Possédés et *Vania* pour Julie Deliquet et les acteurs de la Comédie-Française. Cette dernière projette, avec In Vitro, un spectacle *Mélancolies*, né de la fusion de deux œuvres tchekhoviennes, *Les Trois Sœurs* et *Ivanov.*

L'indéfectibilité de l'attrait de ces artistes pour cet auteur russe et pour les contemporains n'entrave pas l'émergence d'autres textualités nées du plateau, celles-ci prouvant encore leur attachement au texte. Les créations collectives de plateau, portées par les collectifs qui s'y adonnent, réservent elles aussi une place de choix à la parole (L'Avantage du doute, In Vitro, d'ores et déjà/le Singe, Le Raoul Collectif, Les Chiens de Navarre), mais ce discours scénique est bousculé dans sa structure : le texte n'est plus conduit par une progression cohérente, et les personnages (quand ils existent) ne sont plus déterminés par leur caractère et leurs motivations ; il en résulte que

14 Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie. Entretiens 1983-1989*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2010, p. 32.
15 Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », in *Pratiques* n°41, 1984, p. 46.

les acteurs n'éprouvent plus la nécessité d'entretenir des rapports fusionnels avec eux. Libérés de ce lien, ils conservent leur propre réalité et s'autorisent à être auteurs et esquisses de personnage. Ce nouveau positionnement permet à l'acteur d'endosser un rôle d'observateur et d'expérimentateur de lui-même, sa gestuelle personnelle exprimant alors son ressenti et sa quotidienneté. En outre, sont annexés au plateau ses vêtements à la ville, ses propres objets ou ceux récupérés dans des vide greniers. Par ailleurs, la réalité corporelle de l'acteur et les objets extraits du monde réel sont dans un espace partagé de plein pied avec le spectateur ; en conséquence, l'ensemble a pour effet de rejeter l'illusion théâtrale. Peut-on dire alors que l'on assiste à une dé-métaphorisation de la scène s'accompagnant d'une défiance pour la manipulation ? L'illusion cédant le pas, cette théâtralité s'apparente à une démarche naturaliste comme en témoignent plus spécifiquement les spectacles d'In Vitro.

Le rôle du texte peut alors apparaître dans certains cas, minoré quand il est considéré comme l'un des éléments constitutifs de l'œuvre, comme la parole le serait dans le réel. Marie-Madeleine Mervant-Roux souligne que même dans ces cas là,

> l'armature demeure en quelque sorte « textuée » (Mervant-Roux, 2001). D'une façon générale, ce qu'on constate est un déplacement de la dynamique dramatisante, du canevas dramatique classique (conflit, actants, etc.) à une autre dimension du matériau textuel. C'est là, dans ce déplacement, qu'il convient de situer et d'examiner les redéfinitions contemporaines de l'action.[16]

S'il y a une mise à distance de certains codes théâtraux, ces collectifs continuent de raconter ; ils ont incontestablement un rapport prégnant au texte (écrit ou pas) jusque dans les œuvres les plus processuelles, celles dans lesquelles les artistes mettent en jeu le mode de fabrication et l'ensemble des outils de la représentation (texte, corps, espace, lumière et son) comme dans la majorité des œuvres contemporaines. Pour Marie-Madeleine Mervant-Roux, le théâtre contemporain vit en effet une période de mutation qu'elle explique par le fait que le drame ne concerne pas uniquement la *mimesis* seule, mais l'ensemble *mimesis-catharsis* ; il s'agit d'une action d'ensemble à « l'aune du théâtre tout entier, lequel comprend les spectateurs »,[17] « une dramatisation qui engage la scène et la salle » ; contrairement à ce que suggère le titre de l'ouvrage de Hans-Thies Lehmann, elle affirme que

> nous souffrons sans doute moins d'une panne de dramatisation que du manque de modèle théorique capable de subsumer l'ensemble des façons dont celle-ci peut s'effectuer. La définition canonique de l'action, fondamentalement linéaire, ressemble au mince fil d'Ariane qu'il faudrait suivre dans les méandres de la séance théâtrale. Alors que nous aurions besoin d'une théorie du labyrinthe.[18]

16 Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un dramatique posthéâtral ? Des récits en quête de scène et cette quête considérée comme forme moderne de l'action », in *L'annuaire théâtral*, revue québécoise d'études théâtrales n°36, site *érudit*, http://ericvautr.in/not hx/local/cache-zotspip/QV9PN43E/041573ar.pdf, 2004, p. 12.
17 *Ibid.*, p. 13.
18 *Ibid.*

Comme Marie-Madeleine Mervant-Roux, Arielle Meyer Macleod s'interroge sur la réelle disparition du drame : « il n'est pas tout à fait certain que la narration ait à ce point été balayée des scènes »[19] et, de ce fait, peut-on réellement parler d'un retour de la narration ? Si tant est que l'on admette cette hypothèse, les formes du récit ont muté, même si certaines s'apparentent à des genres théâtraux rencontrés à d'autres époques comme l'épopée et le théâtre documentaire ; elles s'inscrivent davantage dans une parole de l'intime par le biais du témoignage, de la mise en jeu d'expériences personnelles et dans un travail de montage scénique qui défait la linéarité narrative.

Le théâtre des collectifs du corpus, comme le théâtre contemporain en général, ne semble alors souffrir ni de l'absence de texte, ni de celle du drame, ce dont convient Anne Montfort. Cependant, à l'inverse de Marie-Thérèse Mervant-Roux et d'Arielle Meyer Macleod, elle le considère comme un état héritier du postdramatique qui se dessine sur les scènes européennes depuis une dizaine d'années en deux orientations :

> D'une part, l'« écriture de plateau », telle que la définit le philosophe et critique de théâtre Bruno Tackels (Tackels, 2001), replace la notion d'écriture (non exclusivement textuelle) au centre du processus de création […]. D'autre part, la notion de « théâtre néo-dramatique » désigne une théâtralité où un texte, des personnages et une fiction restent à la base du travail scénique.[20]

Les deux orientations déclinées ainsi par Anne Montfort conviennent tout à fait à la définition des esthétiques des collectifs du corpus. Non seulement ceux-ci s'inscrivent dans leur temps mais dans une maîtrise de leur art qui leur est reconnue. Les rapprochements que l'on a pu faire entre certains d'entre eux avec des artistes singuliers comme Castellucci ou van Hove prouvent que le groupe n'est pas un handicap à l'inventivité et à la qualité. Pour s'en convaincre rappelons que Julie Deliquet et son expérimentation du théâtre naturaliste portée avec In Vitro lui a valu d'être distinguée par Éric Ruf tout comme l'a été Yvo van Hove pour son théâtre cinéfié : l'un et l'autre ont pu diriger très récemment les comédiens du Français dans une œuvre de leur choix.

Les collectifs d'acteurs : poursuivre et élargir cette recherche

Encore minoritaire dans l'espace théâtral français, ce fonctionnement en collectif mériterait que l'on mesure son impact sur le plan de la production et de la diffusion, en établissant des comparaisons avec un autre type de fonctionnement, celui par projet. Cette étude pourrait d'ailleurs s'élargir aux pays limitrophes (en particulier la Belgique, les Pays-Bas, l'Allemagne et la Suisse), dans la mesure où l'on relève une circulation dynamique des concepts et des savoir-faire dans cette

19 Arielle Meyer Macleod, « Narration et fiction. Intermittences et soubresauts », in *Raconter des histoires*, *op. cit*., p. 16.
20 Anne Monfort, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *op. cit.*

partie de l'Europe. Cependant, ce travail n'est envisageable qu'après avoir fait le point sur les politiques culturelles de ces pays ; si l'on prend pour exemple l'Allemagne qui vit une véritable décentralisation à la fois politique, économique et culturelle, l'implantation des troupes dans les mégapoles s'est généralisée depuis longtemps ; par ailleurs, l'acteur est salarié d'un théâtre, ce qui évacue naturellement le régime de l'intermittence mis en place en France. Par-delà ces différences, il s'agirait de démontrer quel est l'apport de cette structure permanente ; on pourrait mesurer sa capacité à faire vivre la décentralisation, comment elle participe à la reconnaissance du statut de l'artiste et comment elle fait évoluer tous les principes d'égalité.

En outre, s'il apparaît caricatural d'affirmer que la permanence, telle qu'elle est vécue au sein des collectifs, est essentielle à la création d'un langage scénique, on peut assurer qu'elle participe à le rendre audible tout comme l'est celui d'un metteur en scène reconnu. Cependant, la différence est grande quand il s'agit de mesurer le profit dont les uns et les autres tirent partie : dans le cas du collectif, c'est la troupe entière qui en bénéficie alors que dans le deuxième cas, c'est souvent le seul nom du metteur en scène qui reste dans les mémoires. Le sujet de la renommée mériterait d'être exploré ; il pourrait être envisagé, entre autres, sous l'angle du *curriculum vitae* afin d'évaluer comment sont mises en valeur les expériences en collectif ou celles sous la direction d'un metteur en scène. A ceci pourrait être adjointe une analyse des périodes d'activité et de chômage qui rendrait compte de la possibilité de vivre de ses revenus en tant qu'artiste de théâtre.

Par ailleurs, sur les douze collectifs étudiés, onze réunissent des acteurs et un, Rimini Protokoll, est composé de trois metteurs en scène ; bien qu'encore peu développée, cette forme de regroupement n'est pas unique ; à titre d'exemple, on peut citer ADN 118 (constitué par les membres de la promotion 2004-2006 du DESS Mise en scène de Paris X Nanterre), Le Collectif des metteurs en scène d'Armand Gatti (composé de ses anciens assistants, Mohamed Melhaa, Eric Salama, Jean-Marc Luneau et Matthieu Aubert), Le collectif Open Source et Le Collectif Spectacle-Laboratoire. Ce dernier a été choisi avec Collectif F71 et d'ores et déjà (mais qui, eux, sont des collectifs d'acteurs) par Louise Roux dans le cadre de sa thèse portant sur les utopies pragmatiques ; de ce fait, un autre espace, avec un corpus dédié uniquement aux collectifs de metteurs en scène, pourrait être envisagé avec comme objectif de faire apparaître ce qui les différencie des collectifs d'acteurs dans leurs fonctionnements comme dans leurs buts.

ANNEXES

1. L'éducation populaire et la démocratisation culturelle portées par les intellectuels

Vincent Dubois explique comment au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles, il a été question de démocratisation de la culture et d'éducation populaire :

C'est à propos du théâtre que la démocratisation a été le plus précocement et le plus nettement affichée comme objectif principal et de ce fait, il devient le terrain d'expérimentation de discours et de modalités d'action qui se sont ensuite étendus aux autres formes de culture.[1]

A cette époque, les militants du « Théâtre du Peuple » pensaient que l'art pouvait contribuer au relèvement moral et intellectuel du « peuple », et qu'en se l'appropriant, celui-ci régénère des formes dramatiques par des aspirations nouvelles et grâce à l'exploitation de sujets qui lui sont propres. Afin d'éviter cependant de demander au théâtre de se mettre au service d'une classe – celle du peuple se substituant à celle de la bourgeoisie –, Romain Rolland pose comme première nécessité la réunion des « conditions nécessaires à l'avènement d'un art qui s'élève au dessus des barrières de castes, d'un art de pure humanité, qui captive et prenne aux entrailles le savant aussi bien que le rustre ».[2] Pour Vincent Dubois, la question de « l'Art du Peuple » est désormais une problématique sociétale politiquement posée que les représentants politiques se doivent de prendre en compte. Mais il juge que la démocratisation culturelle, à cette époque, fait figure de mythe :« Ambition indépassable mais hors d'atteinte, sans cesse réitérée mais toujours démentie par le recensement des pratiques ».[3] Pourtant cet « Art du peuple » est mis en action à travers plusieurs expériences ; « Le Théâtre Libre », qui ouvre ses portes en 1888 à l'initiative d'André Antoine, va révolutionner l'art dramatique par l'originalité de sa programmation qui remet en question celle du théâtre bourgeois. Il exprime ce choix esthétique dans cette déclaration : « Le théâtre n'est pas réservé aux bourgeois, il y a d'autres sujets que le lit, les salons, les caleçons et les dentelles des femmes infidèles ».[4]

1 Vincent Dubois, « Les prémices de la "démocratisation culturelle". Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle », *Politix* vol 6, n°24, site *Persée*, http://www.persee.fr/doc/polix_0295 2319_1993_num_6_24_1587, 1993.
2 Chantal Meyer Plantureux, *Romain Rolland : théâtre et engagement*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012, préface, p. 17.
3 Vincent Dubois, *op. cit.*
4 Romain Rolland, *Le Théâtre du peuple* (1903), « Introduction », p. 9-16, site Wikisource, https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Th%C3%A9%C3%A2tre_du_peuple_(Romain_Rolland).

Dans le même esprit, Maurice Pottecher crée « Le Théâtre du Peuple de Bussang » et naissent aussi des troupes, symboliquement importantes même si elles restent marginales voire exceptionnelles, à l'instar des Copiaux qui s'installent en province ou partent sur les routes de France pour jouer en milieu rural, et inventer un théâtre en lien avec la vie des régions – fêtes religieuses, rythme des saisons et fêtes des métiers. Afin de nourrir la réflexion autour des enjeux de ces nouvelles formes artistiques, Romain Rolland et Lucien Besnard créent un Comité de dix-huit membres destiné à la fondation d'un Théâtre Populaire à Paris. Grâce à ce Comité, « Le Théâtre du Peuple » est alors placé sur l'agenda ministériel.

2. Les risques de la déclaration en association pour un groupement d'acteurs

Le cumul entre ce qui peut être vu comme une fonction de « dirigeant bénévole » et un emploi salarié intermittent au sein d'une association peut poser problème :

- l'URSSAF peut y voir une situation de « faux bénévolat » et de « travail dissimulé »

- l'ASSEDIC peut y voir une « fraude au revenu de remplacement »

- le FISC peut y voir une raison de remettre en cause le caractère désintéressé de la gestion de l'association employeuse.

Pour éviter ces risques de confusion, il est préférable d'asseoir la direction effective de l'association sur une instance bénévole composée de personnes distinctes des intermittents engagés ; son rôle sera d'intervenir dans le pilotage de la structure, l'état de subordination devant être avéré. Cependant, il n'est pas toujours facile pour un groupe d'artistes de trouver les trois personnes bénévoles – président, secrétaire et trésorier – pour faire vivre l'association ; très souvent, les familles sont sollicitées pour tenir ces rôles, sans avoir les compétences requises pour les exercer pleinement. Conscient de ces difficultés, l'État a mis en place des prestations d'accompagnement comme le Dispositif Local d'Accompagnement afin d'éviter les écueils quand les fonctions sont mal définies ou ont du mal à être incarnées.

3. Rappel historique de l'engagement de l'État dans le cadre de la démocratisation culturelle

Le Front Populaire en 1936 s'empare de ces questions comme le rappelle Marion Fontaine :

> La réduction du temps de travail et la constitution des loisirs en temps social accessible à tous sont la clé de voûte pour répondre à l'ambition affichée de la démocratisation des loisirs et de la culture, dans une perspective d'éducation et d'émancipation, le tout légitimant l'intervention des pouvoirs publics dans ces domaines.[5]

Ce programme est d'abord porté par Léo Lagrange et ensuite, après la guerre, par Jeanne Laurent, militante communiste nommée sous-directrice des spectacles et de la musique en 1946 ; elle réussit à imposer l'idée de culture comme urgence et priorité et, soucieuse de la décentraliser, elle subventionne des troupes en province et répond à la demande de Vilar de créer un théâtre en plein air ; ce sera Avignon en 1947. Elle lui propose ensuite le poste de directeur du TNP en 1951. Pour lui, il ne s'agit pas de modifier le répertoire mais plutôt d'instruire le peuple afin qu'il découvre et apprécie la culture cultivée qu'il considère comme la seule vraie. Le général De Gaulle prolonge cette politique culturelle qui se concrétise par la mise en place de la protection sociale pour les artistes (en 1961, les artistes sont affiliés à la Sécurité Sociale) et par le décret du 24 juillet 1959, il crée le Ministère de la Culture « dont la mission est de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre de français »[6]. Cependant, il s'agit moins de faire venir tout le monde à la culture que de permettre à tous ceux qui le désirent d'y accéder. François Malraux, nommé à la tête de ce ministère, favorise le déploiement des Centres Dramatiques et l'implantation des Comités Régionaux des Affaires Culturelles (ancêtres des DRAC), des structures qui seront pionnières dans la volonté de décentraliser la vie artistique et culturelle pour créer un maillage sur l'ensemble du territoire et faire en sorte que ce domaine ne reste pas exclusivement cantonné à Paris. L'ouverture des Maisons de la Culture répond au même objectif avec une volonté affichée de s'adresser à la jeunesse en particulier. Les acteurs et les troupes de théâtre professionnelles ou amateurs sont largement associés à cette démarche en se produisant ou en animant par des stages ces lieux de vulgarisation de la culture. Après 1973, une trentaine de Centres d'Action Culturelle (CAC), appelés aussi Scènes Nationales, seront aussi créés. Le ministre Jacques Duhamel incite le gouvernement à intégrer la culture dans le VI^{e} plan en affirmant la nécessité de son développement qui tient

5 Marion Fontaine, « Une politique du temps libre ? 1982-1983 », *Fondation Jean Jaurès*, site Fondation Jean Jaurès, https://jean-jaures.org/nos-productions/une-politique-du-temps-libre-1981-1983, 2011.

6 *Ibid.*

> à la situation de l'individu menacé par le monde contraignant, le travail rationalisé et impersonnel, l'habitat grégaire. Le déferlement des informations, la sollicitation d'une consommation toujours accrue tendent à faire de lui un spectateur ou un objet manipulé par des forces qui lui échappent. Acquérir une culture est pour l'homme d'aujourd'hui le moyen de retrouver son autonomie, c'est-à-dire la capacité de juger le monde qui l'entoure, d'exprimer sa relation avec les choses, en même temps que de communiquer avec autrui.[7]

De plus, il est le premier à s'inscrire dans une conception libérale de la culture, privilégiant le partenariat et le contrat par rapport à l'action directe de l'administration et à la subvention ; ainsi, les compagnies dramatiques décentralisées sont renforcées par un système de contrats triennaux qui permet de dépasser le principe de l'annualité budgétaire. De 1973 à 1981, cette politique sera poursuivie, et le doublement du budget alloué permet à Jack Lang de mettre en œuvre les idées lancées par ses prédécesseurs. Les moyens financiers attribués aux théâtres doublent aussi, et les compagnies subventionnées passent de deux cents à six cents. La multiplication par sept des crédits accordés aux troupes de théâtre permet la valorisation des talents existants et des paris sur l'avenir par l'attribution d'aide aux amateurs souhaitant se professionnaliser. On assiste aussi à la décentralisation du ministère par l'adjonction de personnels supplémentaires aux vingt-deux directions régionales (DRAC).

Malgré ce lourd investissement financier et des efforts organisationnels sur l'ensemble du territoire français, à l'évidence, la démocratisation de la culture et l'idée d'un théâtre populaire en particulier n'ont pas connu le succès escompté. Marion Denizot l'explique par la perte, au fil du temps, des valeurs constitutives (« le rôle de la construction nationale et républicaine dans l'émergence et la théorisation du théâtre populaire et, partant, dans l'institutionnalisation du théâtre public »[8]) ; elles ont été remplacées par d'autres :

> Malgré quelques déclarations de principe convenues, les élites ne revendiquent plus la culture comme une valeur, préférant lui substituer le profit, la rentabilité et l'efficacité économique : l'art et la culture ne sont plus considérés comme le ciment de l'identité nationale.[9]

C'est bien une dérive des valeurs qui est pointée ici et qui est peu souvent prise en compte dans les autres analyses proposées ; en outre, comme le souligne Vincent Dubois, il est difficile de définir l'objet « culture » et de ce fait une incertitude règne concernant ce qu'il s'agit de démocratiser. Ces questions ont, selon lui, émergé très tôt entre 1890 et 1950 :

---

7 Augustin Girard, « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : ruptures et continuités, histoire d'une modernisation », in *La Revue* n°20, site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=HERM_020_0027, 1996, p. 30.

8 Marion Denizot, « Retour sur l'histoire du théâtre populaire : une "démocratisation culturelle " pensée à l'aune de la nation (XIXe XXe siècles), in *La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine*, site *Politiques de la culture*, http://chmcc.hypotheses.org/188.

9 *Ibid.*

> C'est en effet à cette époque que l'on trouve les initiatives les plus nombreuses, les publications les plus importantes et les débats les plus vifs concernant « l'art donné aux ouvriers », « la démocratisation du théâtre », « l'éducation du peuple » ou encore « l'élévation esthétique des masses ».[10]

Parler ainsi de « l'élévation esthétique des masses » présuppose qu'elles n'ont pas de savoir ni de savoir-faire en matière d'art. Il est alors nécessaire de s'interroger sur le fait que le peuple est constitutivement déclaré comme en situation de manque.

4. La notion de « non-public »

Cette prise de conscience de l'existence d'un « non-public » oblige les responsables de la décentralisation culturelle à élargir une conception de la culture, restreinte jusque là à celle de la bourgeoisie, caractérisée par ses aspects traditionalistes et immuables, pour proposer une culture en lien avec les transformations sociales ; elle accorde davantage de place à la création et elle revendique des échanges entre l'élite et le peuple. Selon Francis Jeanson :

> Nous ne pouvons mesurer la culture d'un peuple à son degré de fréquentation du théâtre… l'homme de théâtre n'est pas le seul détenteur de la culture. Il est faux de considérer qu'apporter la culture artistique à la classe ouvrière, c'est la libérer : c'est prêter à cette culture un pouvoir qu'elle n'a pas.[11]

Il privilégie la démarche qui veut que l'on découvre les attentes de la population afin de s'y adapter ; pour lui, la culture vivante ne peut être conçue « qu'en termes de rapports humains et de vie quotidienne au sein des cités »[12]. Et dans ce manifeste il déclare que

> Le culturel, c'est de moins en moins la rituelle diffusion – consommation de produits finis relevant des Beaux-Arts – c'est de plus en plus la création commune et quotidienne d'une socialité qui apparaît comme indispensable chaire de tout engagement politique défini : sa condition de liberté en même temps que d'efficacité.[13]

5. « Culture cultivée » et « culture de masse »

Edgar Morin[14] tente de définir comment « culture cultivée » et « culture de masse », bien qu'étant chacune identifiable au demeurant, s'imbriquent de telle manière qu'elles rendent difficile de rationaliser le rapport de l'artiste avec un public potentiel. Il y a la culture cultivée, de nature complexe parce qu'elle est, selon lui « un ornement, un luxe, un loisir » pour les classes sociales supérieures, mais pourtant essentielle car « c'est la culture que l'on dispensait dans les collèges aux

10 Vincent Dubois, *op. cit.*, p. 37.
11 Francis Jeanson, « "Sur la notion de non-public" : Les droits culturels en tant que droits de l'homme », UNESCO, Études et Documents 1968, n°3, *L'action culturelle dans la cité*, Paris, Seuil, 1972, p. 136.
12 *Ibid.*
13 *Ibid.*, p. 137.
14 Edgar Morin, « De la culturanalyse à la politique culturelle », CNRS volume 14, site *Persée*, http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1969_num_14 _1_1192, 1969.

enfants des élites dominantes, et que l'on veut désormais répandre ».[15] Le sociologue fait référence ici à la disparition de l'examen d'entrée en sixième au début des années 1960, qui marque l'ouverture de l'enseignement secondaire au plus grand nombre. C'est un savoir construit sur les humanités, qui s'intéresse au sort de l'homme dans le monde et, pour ce faire, englobe la littérature, l'art, la philosophie et la science non spécialisée. Selon lui, « la culture cultivée est pleinement une culture dans le sens où elle opère une dialectique communicante, structurante et orientante entre un savoir et une participation au monde[16]. Pierre Bourdieu[17] prolonge cette analyse en définissant d'abord le capital culturel par une première forme incorporée, l'*habitus* culturel, qui se construit par socialisations successives et comprend, l'aisance sociale et la capacité à s'exprimer en public. Pour lui, il existe une deuxième forme objectivée composée des biens culturels comme les livres, les tableaux et les disques, et une troisième, la forme institutionnalisée qui se concrétise par des titres scolaires monnayables ensuite sur le marché du travail ou des biens culturels.

6. Le spectacle vivant, contraint de se plier à la logique comptable

Comme les autres secteurs économiques, le spectacle vivant se voit contraint de se plier à la logique gestionnaire, ce qui a été constaté par une enquête du Ministère de la Culture et de la Communication :

> La pression des tutelles et le souci d'augmenter ses recettes propres conduisent les institutions à s'interroger davantage que par le passé sur le résultat de leur politique tarifaire. Elles sont en cela aidées par une généralisation de la bureautique dans les services administratifs, et l'informatisation récente de la billetterie.[18]

L'impact de la billetterie dématérialisée sur l'économie de l'événementiel constituant un levier de croissance pour le spectacle vivant – alors qu'elle était traditionnellement vécue comme une contrainte ou un à-côté par les professionnels du secteur – est réaliste car, selon Eddie Aubin créateur de MyOpenTickets, « elle est devenue indissociable de la communication, par les supports monétisables qu'elle offre, et du marketing, par la récupération et l'utilisation des datas qu'elle permet ».[19] Mais pour ce faire, il faudra que le secteur se l'approprie totalement parce qu'elle est encore aujourd'hui aux mains de nombreuses *start-up*.

15 *Ibid.*, p. 5.
16 *Ibid*., p. 7.
17 Pierre Bourdieu, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
18 Ministère de La Culture, « Le prix des places de spectacle. Analyse de l'offre», site Ministère de la Culture et de la Communication, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/89136/667784/, 1995, p. 7.
19 Romain Bigay, « La billetterie du futur : un marché de croissance pour le spectacle », site IRMA Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, http://www.irma.asso.fr/LA-BILLETTERIE-DU-FUTUR-Un-marche, 12/05/2015.

Certes, il est nécessaire pour ce secteur d'assurer sa visibilité et de croître davantage encore, même si les enquêtes prouvent sa bonne santé. Selon le deuxième « Panorama de l'économie de la culture et de la création en France », réalisé par le cabinet EY et France Créative et publié le 27 novembre 2015, la culture et la création représentent 1,3 million d'emplois en France, soit le double de la production automobile ; près de la moitié (47%) des emplois liés à la culture et à la création sont occupés par les moins de 40 ans, un chiffre supérieur à la moyenne nationale (44%).[20] Ces résultats satisfaisants, dans une période morose par ailleurs, obligent les pouvoirs publics à conforter la culture et l'art dans ses démarches de croissance ; chaque centime investi est source d'emploi et de richesse économique. La réalité des marchés fait toutefois basculer les valeurs traditionnellement attribuées à l'art depuis Kant, et plus spécifiquement son caractère désintéressé qui aboutit, selon Dominique Rabaté, « à l'absolu romantique », et qui tient à ceci « qu'aucune fonction particulière, aucun usage particulier n'est supposé pouvoir en épuiser le sens ».[21] Néanmoins, il souligne aussi que, tout comme l'art, l'argent échappant à une fonction et une signification particulières, est doté d'un même caractère abstrait « ou d'un rien magique et envoûtant ». Celui-ci conduit l'esthète – pour l'art – et n'importe qui – pour l'argent – à être fasciné devant ces objets d'adoration fétiches, dotés « d'une incommensurable valeur »[22] qu'ils ne possèdent que dans le circuit de l'échange. Comme l'argent, l'art, du fait de la valeur qu'on lui concède, est considéré comme un bien dont il faut estimer la valeur marchande ; celle-ci n'est plus uniquement déterminée par la rencontre de l'offre et de la demande, mais s'inscrit dans un champ économique élargi où interviennent d'autres critères.

7. L'objet d'art, un produit marchandisé

L'art tend de moins en moins à être considéré uniquement pour sa valeur d'activité humaine visant à exprimer les préoccupations, les croyances et des questions, sous une forme qui traduise les émotions que les hommes éprouvent en y pensant. Les professionnels essaient encore de se réfugier derrière l'idée que la création doit être le fait de l'artiste, indépendamment de toute influence et en particulier celle d'une étude de marché et de la demande. Mais n'est-ce pas un leurre tant ils se trouvent soumis à l'avidité de l'économie de marché ? Michel Houellebecq, dans *La carte et le*

20 « La culture, ce poids lourd de l'économie française en quatre chiffres », site *La Tribune*, http://www.latribune.fr/economie/france/la-culture-ce-poids-lourd-de-l-economie-francaise-en-quatre-chiffres-530722.html, 27/11/2015.

21 Dominique Rabaté, « L'art et la question de la valeur » in Dominique Rabaté (dir.), *L'art et la question de la valeur*, Pu Bordeaux, coll. « Modernités », 2007, p. 53.

22 *Ibid.*

territoire[23], montre de quelle manière le marché de l'art contemporain anéantit la notion d'art moderne, synonyme d'idéologie avant-gardiste, au profit d'un ordre social immuable, celui du capitalisme mondialisé et du libéralisme triomphant ; une culture *business* tend à faire disparaître la « valeur artisanale et romantique »[24] de l'art, au profit d'une « gadgétisation »[25] de l'objet d'art recherché pour sa valeur marchande.

Pour certains gestionnaires – sauf à rester à tout jamais dans l'imaginaire ou dans l'atelier du créateur – une œuvre artistique est appelée à quitter la phase de production pour aller vers celle de diffusion. Pour Isabelle Assassi, « "Œuvre artistique" et "produit culturel" sont donc les deux facettes indissociables d'une même réalité, l'une tournée vers le champ artistique et esthétique, l'autre vers le marché ».[26] Elle perçoit une seule différence dans l'approche marchande d'un produit de consommation et d'un produit culturel, c'est la présence d'une rubrique jugée essentielle par les diffuseurs et par les créateurs-producteurs, celle des caractéristiques artistiques du spectacle. Cependant, leurs appréciations sont jugées fortement subjectives ; c'est pourquoi elle propose deux critères permettant de mieux les cerner : la qualité artistique (professionnalisme des comédiens, cohérence artistique du spectacle, réputation du créateur-producteur) et la congruence artistique (correspondance pour le directeur de salle entre le spectacle et les choix artistiques de sa programmation). Il arrive alors que l'on assiste à une démocratisation de la culture se résumant à la proposition d'une offre variée de biens artistiques aptes à satisfaire les désirs des consommateurs de différentes origines culturelles, au risque, pour ce qui est du théâtre, de négliger son potentiel de lien social et d'émancipation des citoyens. Pour Olivier Neveux, cette démarche est aux antipodes du concept de « Théâtre Populaire », idée née il y a soixante ans et portée conjointement par Jean Vilar et sa troupe, les syndicats, les comités d'entreprise et les associations, et qui avait pour objectif d'apporter un théâtre de qualité à une population qui n'y venait pas ou qui n'y avait pas accès, et ce, sur l'ensemble du territoire. Le TNP et le festival d'Avignon ont servi cet idéal de démocratisation, mais le contexte sociétal actuel fait que l'on est arrivé à une dérive de la forme festivalière qui désormais « imprime sa marque à l'ensemble du dispositif de création théâtrale » et « signe la prédominance d'une logique de programmation »[27] observée par Jean Jourdheuil et résumée ainsi par Olivier Neveux :

23 Michel Houellebecq, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu », 2012.
24 *Ibid*., p. 66.
25 *Ibid.*
26 Isabelle Assassi, « Spécificités du produit culturel. L'exemple du spectacle vivant », *Revue Française de gestion* n°142, site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/revue-francaise-de-gestion-2003-1-page-129.htm, 2003, p. 129.
27 Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, Éditions La Découverte, 2013, p. 24.

> La programmation induit la quête d'un équilibre et anticipe un public imaginaire qu'il s'agit de satisfaire. Ce public imaginaire peut être crédité, d'ailleurs, d'une passion avant-gardiste ou conçu selon les attendus de très mystificatrices caractéristiques « populaires » ; le plus souvent il est pensé comme médian et une programmation maligne s'ingéniera à ménager des plages transgressives, difficiles relayées par des propositions consensuelles.[28]

Il constate l'hégémonie progressivement acquise de « la logique programmatrice sur les enjeux de création » et un « surproductivisme » de l'institution festivalière, considérant les festivals comme un « supermarché » qui « s'enrichit des projets que proposent et initient artistes, équipes artistiques, mais aussi structures ».[29] Ce point de vue est aussi partagé par Marc Daniel. Reprenant les analyses d'Isabelle Barbéris, de Martial Poirson[30] et du Panorama des industries culturelles, il en conclut que l'économie festivalière monte en puissance avec l'organisation de plus de deux mille festivals chaque année en France :

> Le secteur est un véritable atout pour le tourisme culturel, du Festival mondial des théâtres de marionnettes de Charleville-Mézières (Ardennes) au célèbre Festival de théâtre d'Avignon, qui rapporte 23 millions d'euros de recettes aux communes environnantes.[31]

Or, dans ce contexte, l'artiste devant répondre aux exigences des programmeurs, « ne peut plus formuler de projets qui prétendraient changer le théâtre et la fonction sociale du théâtre » comme le souligne Jourdheuil.[32] Afin de dénoncer cet état de fait, Olivier Neveux emploie sciemment une sémantique propre à l'économie marchande ; il montre comment l'art est désormais consommé comme n'importe quel autre produit. Le spectacle vivant prospère et devient un secteur digne d'intérêt, non plus pour sa valeur artistique, mais parce qu'il vitalise l'économie nationale après l'effondrement de l'industrie et la saturation du secteur des services. Dans ce contexte favorable, on peut s'interroger sur la place que l'on dédie à l'artiste en France car, élément premier et indispensable de l'organisation théâtrale, il devrait être enfin reconnu et choyé par la société et les institutions.

8. Les modèles organisationnels collectifs évoluant dans les secteurs industriels et de service

La décentralisation du savoir – en reconnaissant sa détention par chacun – et des pouvoirs – en déhiérarchisant les rapports – valorisent l'autonomie des individus parce qu'à part égale, elle leur

28 *Ibid*., p. 27.
29 *Ibid*., p. 28.
30 Isabelle Barbéris et Martial Poirson, *op. cit.*
31 Marc Daniel, « Cinéma et spectacle vivant : du rêve à l'emploi », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/orientation-scolaire/article/2013/12/04/, 2013.
32 Jean Jourdheuil, « Le théâtre, la culture, les festivals, l'Europe et l'euro. Essai pour élaborer un cadre permettant de penser l'histoire du théâtre contemporain », *Frictions* n°17, 2011.

accorde la capacité à être créateurs de sens. De cette égalité statutaire au sein de la communauté naît un espace intersubjectif plus large et une interactivité constante qui font émerger une nouvelle convivialité et une nouvelle éthique. Pour certains, la reconnaissance de l'intelligence collective au sein des secteurs de production et de service n'est pas suffisante, de même qu'ils rejettent l'holacratie[33] ; leur aspiration à d'autres modes de fonctionnement les pousse à s'extraire de l'entreprise, même s'ils ne rompent pas tous les liens avec elle. En effet, s'ils créent des lieux d'expérimentation nouveaux, capables de produire des projets documentés, l'entreprise leur est nécessaire pour exploiter et transformer leur créativité. Le *fab lab*[34] fait partie de ces modèles de travail en collectif. Il est d'abord un tiers-lieu où l'on met à disposition toutes sortes d'outils, mais sa caractéristique principale est d'être ouvert à tous, entrepreneurs, designer, artistes, bricoleurs, étudiants ou *hackers.* On peut aussi citer le *coworking*, terme qui fait référence à la fois aux bureaux partagés et à un type d'organisation du travail rattaché à l'économie collaborative. Les espaces *maker* sont certes pluriels dans leur fonctionnement, mais tous ont pour objectif de réunir des mondes de travail qui autrefois étaient séparés, sans pour autant être en cohérence avec une idéologie politique. Loin des communautés classiques, ces expériences conviennent à des individus souhaitant exprimer des désirs de créer ou de se former, comme en témoigne la charte : « La formation dans le *fab lab* s'appuie sur des projets et sur l'apprentissage par les pairs. Vous devez prendre part à la capitalisation des connaissances et à l'instruction des autres utilisateurs ». [35]

Il s'agit d'apprendre en faisant avec les autres dans un esprit mêlant la culture *open source*, l'esprit *do it yourself*, et la gratuité des échanges. Dans les activités, il n'y a pas d'assignation de rôle : celui qui a appris est invité à partager ses connaissances avec d'autres et à les accompagner dans leurs propres expérimentations. Ces organisations du partage favorisent l'interdisciplinarité et la mise en contact de personnes d'horizons différents, et se caractérisent par une illégitimité des hiérarchies de statut, une prise de décision par consensus au cours d'assemblées générales hebdomadaires. Une seule règle gère le lieu « *be nice each other* », et la communauté se reconnaît dans « on est libre ensemble ». Ces motivations apparaissent émancipatrices alors qu'elles peuvent se trouver, elles aussi, canalisées ou absorbées dans la « cité par projet », dont Luc Boltanski et Eve Chiapello avaient repéré le rôle dans l'installation d'un « Nouvel esprit du capitalisme »,[36] ce qui peut augurer

33 L'holacratie est un système de gouvernance développé dans le dernier tiers du XX^{e} siècle qui définit les processus de décision au sein de groupes et d'organisations et qui distingue la raison d'être des organisations des intérêts des personnes qui les composent.

34 *Fab lab* est la contraction de l'anglais *fabrication laboratory* signifiant laboratoire de fabrication. Ce concept a été pensé par Neil Gershenfeld, professeur au sein du MIT (Massachusetts Institute of Technology) à la fin des années 1990.

35 Fab Labs, version française de la charte des fab labs, site The International Fab Lab Association, http://empty-ice-3260.herokuapp.com/fr/fab-lab/charte-des-fab-labs, 2012.

36 Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

d'une facilité à s'insérer dans un système capitaliste en évolution et en recherche perpétuelle de voies d'adaptation. Malgré cette critique, ce qui est intéressant, c'est la réouverture de l'imaginaire dans le rapport aux objets, aux machines et aux savoirs professionnels.

9. L'essor économique du spectacle vivant

Au sein de la valeur ajoutée culturelle, le spectacle vivant représente en France, selon les données chiffrées relevées entre 2012 et 2014 :

- Un chiffre d'affaires de 8,38 milliards d'euros

- 150 000 emplois directs (artistes, techniciens…)

- 43 000 associations culturelles dédiées au spectacle vivant

- Près de 19 160 entreprises

- 79,4 millions d'euros de droits d'auteur générés

- 2984 millions d'euros de billetterie

- 127 000 événements musicaux qui représentent 10 % des perceptions SACEM

- 719 millions d'euros de subventions du ministère de la Culture[37]

Selon Tristan Picard, les entreprises et institutions de la musique, du cinéma, du théâtre, de la presse et du jeu vidéo ont enregistré, avec + 1,2 % entre 2011 et 2013, une croissance supérieure au reste de l'économie française qui s'élève à + 0,9 % sur la même période. Les dix secteurs étudiés (arts visuels, musique, spectacle vivant, cinéma, télévision, radio, jeu vidéo, livre, presse, création publicitaire) représentent, en 2013, 83,6 milliards d'euros de revenus. La part relative du spectacle vivant dans l'ensemble des branches culturelles est passée de 11,9 % en 1995 à 15,7 % en 2014, prenant ainsi la deuxième place après l'audiovisuel (29 %), et sa valeur ajoutée continue de croître (+ 1,3 %) bien que plus faiblement qu'en 2013 (+ 3,0 %). Contrairement à d'autres branches culturelles dont la production est quasi exclusivement non marchande (patrimoine et enseignement), le spectacle vivant associe une production marchande significative (4,9 milliards d'euros, soit 43 %

37 Coulisses, « Le secteur du spectacle vivant en 8 chiffres », site *Coulisses.Orfeo*, https://coulisses.orfeo.pro/chiffres-cles-spectacle-vivant/, 17/02/2015. Les sources de cet article sont les suivantes : lemonde.fr - 2013 ; Inspection générale des finances / L'apport de la culture à l'économie en France - 2013 ; Irma, Sénat.fr ; Emploi, bénévolat et financement des actions culturelles p. 8 - Ministère de la Culture et de la Communication - 2014 ; Commission paritaire nationale emploi formation spectacle vivant - 2012 ; Budget du Ministère de la Culture et de la Communication - Subvention aux opérateurs du Ministère - 2014 ; lefigaro.fr - 2013 ; Panorama des industries culturelles et créatives Ernst&Young - 2013.

de la production de la branche) à sa production non marchande (6,5 milliards d'euros)[38]. Tristan Picard explique cette croissance en grande partie par un changement de comportement des ménages : en volume, la consommation de spectacles vivants a plus que doublé entre 1995 et 2014, « un effet possible de la diversification de l'offre de spectacles ».[39] La croissance de ce secteur est un enjeu d'autant plus important qu'il a aussi un effet d'entraînement sur le reste de l'économie de l'ordre de 46,7 milliards d'euros, grâce aux activités induites comme les matériaux utilisés, les loyers, l'électricité. Au total, l'apport de la culture à l'économie, y compris ses effets d'entraînement, atteint donc les 104,5 milliards d'euros, selon l'étude. Soit 5,8 % de la somme de toutes les valeurs ajoutées (ce qu'est, par définition, le PIB).[40] Le rapport établit, en outre, « une corrélation positive » entre la présence d'une implantation culturelle et le développement socio-économique d'un territoire ; on remarque, en effet que ces visiteurs tendent à élargir leur intérêt vers d'autres aspects de la ville, et, de ce fait, y résident plus longtemps. Tout cela concourt à rendre plus florissantes l'hôtellerie et la restauration ; on peut ainsi parler de tourisme culturel.

En outre, comme l'analyse Luc Boltanski, la montée en puissance et le perfectionnement des techniques de *management* et des outils de gestion, « développés d'abord dans le cadre des grandes firmes, sont désormais importés dans la sphère publique et politique »,[41] et le spectacle vivant intégré à ce que les économistes nomment le « tiers-secteur » – ni État, ni secteur privé (université, hôpitaux…) – subit désormais la contrainte des coûts, qui ne peuvent excéder la somme des recettes et des subventions.

10. L'initiation aux arts portée par l'Éducation Nationale et l'ERS

On citera les classes CHAM[42] favorisant une pratique musicale dès les classes primaires, et les classes à Projet Artistique et Culturel qui font appel à des artistes et des professionnels de la culture. Elles permettent « une diversification au-delà des domaines traditionnels obligatoires (éducation musicale et arts plastiques), en s'ouvrant à l'architecture, au cinéma, à l'audiovisuel, à la

38 Tristan Picard, « Le poids économique direct de la culture en 2014 », *Culture chiffres* 2016/1, site Ministère de la Culture et de la Communication, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/135434/1457784/, 2016.

39 *Ibid.*

40 Romain Renier, « La culture contribue sept fois plus au PIB français que l'industrie automobile », site *La Tribune*, http://www.latribune.fr/actualites/economie/france/20140103trib000807739/la-culture-contribue-sept-fois-plus-au-pib-que-l-industrie-automobile.html, 03/01/2014.

41 Luc Boltanski, « Situation de la critique », in Bruno Frère (dir.), *Le tournant de la théorie critique*, Paris, Éditions Desclée de Brouwer, 2015, p. 191.

42 Une Classe à Horaires Aménagés Musique est en France une classe d'enseignement général du niveau élémentaire ou secondaire dans laquelle sont regroupés des élèves qui suivent, pendant leur temps scolaire, un enseignement spécialisé d'éducation musicale et instrumentale en conservatoire.

danse, au design, à la littérature, au patrimoine, à la photographie, au théâtre. »[43] Les options – théâtre, arts plastiques, arts circassiens – réservées dans un premier temps aux classes littéraires, puis accessibles à toutes les séries, s'ouvrent au second degré dans les années 1980. La multiplication et le succès des départements Arts du spectacle et Musicologie, dans l'enseignement supérieur,[44] et des conservatoires municipaux et régionaux attestent la nécessité de formations artistiques.

11. Les nouvelles formes de management paradoxalement génératrices d'une culture basée sur la collaboration

Les transformations du monde du travail depuis trente ans font peser une charge supplémentaire sur les individus ; avec les activités de service, s'est développée une professionnalisation du relationnel et une individualisation du travail. Ces deux aspects sont contrôlés à l'aide de nouveaux outils comme, « l'évaluation individualisée des performances », qui sont une source de concurrence entre collègues et de menace sur l'individu ; contextuellement, le savoir-être devient une valeur ajoutée, orchestrée par une nouvelle politique de l'intime. Ce mouvement repousse les frontières entre le privé et le public, et bouscule les articulations entre travail et hors travail, transformant la subjectivité en dispositifs de gestion. Il existe aujourd'hui, selon Isabelle Berrebi-Hoffmann, trois stratégies politiques de l'intime : « la privatisation de l'espace public, la négation subversive des frontières et l'imbrication de registres d'actions qui vient s'ajouter à la colonisation, si caractéristique de notre modernité de la sphère privée ».[45] Dans cette configuration nouvelle, qui psychologise les rapports sociaux et préconise le « gouvernement du *self* » pour s'adapter et devenir plus fluide, le recentrement sur soi tendrait à exclure l'autre. Ce mode de fonctionnement au sein des entreprises est responsable de l'individualisation du travail et développe l'esprit de compétition entre salariés ; ceux-ci sont soumis, par ailleurs, à une obligation

43 Ministère de l'Éducation, Texte de référence : note de service n°2001-103 du 11 2001 (BOEN n°24 du 14 juin 2001), http://www.education.gouv.fr/botexte/bo010614/MENE0101237N.htm.

44 L'insertion professionnelle des diplômés de l'enseignement supérieur Culture [CC-2015-3], « L'enseignement supérieur relevant du ministère de la Culture et de la Communication compte une centaine d'établissements dispensant des formations dans les domaines de l'art, du spectacle, du patrimoine et du cinéma […]. Parmi les 5500 étudiants sortants qui ont obtenu l'un de ces diplômes en 2011, l'enquête concerne ceux qui sont rentrés dans la vie active. En 2014, l'insertion professionnelle des diplômés des établissements d'enseignement Culture est bonne : 86 % sont en emploi trois ans après l'obtention de leur diplôme, un taux légèrement supérieur à l'ensemble des diplômés de l'enseignement supérieur. Les modalités d'accès à l'emploi diffèrent largement selon les filières : les diplômés de la filière spectacle, qui connaissent la meilleure insertion, bénéficient pour un tiers du régime de l'intermittence », site du Ministère de la Culture et de la Communication, http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/L-actualite-du-DEPS/L-insertion-professionnelle-des-diplomes-de-l-enseignement-superieur-Culture-CC-2015-3, 04/12/2015.

45 Isabelle Berrebi-Hoffmann (dir.), « Le politique et l'intime : un couple en recomposition ? », in Le *Politiques de l'intime : des utopies sociales d'hier aux mondes du travail d'aujourd'hui*, Paris, Éditions La Découverte, 2009, paragraphe 3 : « Trois stratégies intellectuelles pour penser l'articulation public/privé », site book.google.fr.

de résultat entretenue par une concurrence entre entreprises stimulée elle-même par la recherche d'une baisse des coûts et le lancement accéléré de nouveaux produits.

Or, selon Jacques Ion, les enquêtes, comme celle de l'observation sociographique, montrent que rien n'indique une montée du repliement sur soi. Au contraire, d'autres façons de se lier aux autres et de faire collectif viennent s'ajouter à celles déjà connues.[46] Il nous invite d'ailleurs à préférer l'individualisation à l'individualisme, et à estimer, à l'encontre d'une opinion très répandue, qu'une individualisation des valeurs n'est pas un signe de la progression du « chacun pour soi » ; l''individualisation pourrait ainsi s'entendre comme la défense des intérêts particuliers liés à un groupe professionnel qui s'accommode davantage d'une « attitude flexible à l'égard des règles publiques, surtout si ces règles paraissent entrer en contradiction avec les intérêts en question ».[47]

Ces intérêts particuliers en matière de travail ont aussi évolué, le salaire n'étant plus pour les jeunes générations l'unique critère pris en compte dans le choix d'un emploi ; apparaissent comme primordiaux à leurs yeux des rapports basés sur la confiance, la reconnaissance, l'autonomie, l'empathie et le désir de voir sa créativité reconnue et encouragée.

Ainsi, loin d'éradiquer la notion de collectif, ce nouveau management institué dans les entreprises et les exigences des nouvelles générations en matière d'emploi, sont à l'origine d'une crise de l'organisation verticale qui ouvre le champ à une culture basée sur la collaboration et le développement des mondes de partages horizontaux.

12. tg STAN

- **12.1. Esther Gouarné rappelle l'historique de leur implantation en France et de leurs tournées en Europe :**

> En France, ils s'implantèrent durablement dans le paysage théâtral à la fin des années 1990, programmés au Festival d'Automne, au sein du Théâtre de la Bastille avec qui ils entretiennent depuis une relation privilégiée, au Théâtre Garonne de Toulouse puis au Point du jour à Lyon. Ils sont également régulièrement programmés au Mousonturm de Frankfurt, au BIT de Bergen en Norvège, à la Greenroom de Manchester, au centre culturel de Belam à Lisbonne. Le quadrilinguisme du groupe facilite ce rayonnement européen, car une autre de leur spécificité est de créer directement en plusieurs langues, sans passer par les sous-titres qui créeraient nécessairement une distance supplémentaire et court-circuiteraient le fondement même de leur démarche, à savoir le lien et la communication directs entre acteurs et spectateurs dans le partage des mots et du texte. Ils traduisent certains spectacles après les avoir créés en flamand, comme *Vraagzucht* créé d'abord en 2003 au Monty d'Anvers puis repris l'année suivante sous le titre *Questionnism*

46 Jacques Ion, *S'engager dans une société d'individus*, Paris, Armand Colin, coll. « Individus et société », consultation partielle en ligne sur https://books.google.fr/books id=TKJ661C6EL8C&printsec=frontcover&dq=S%27engager+dans+une+soci%C3%A9t%C3%A9+ %E2%80%99individus&hl=fr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false, 2001.

47 *Ibid.*

en Norvège et *En Quête* en France, en créent d'autres directement en français dans le cas de coproductions comme *Les Antigone* (Théâtre de La Bastille et Théâtre Garonne) ou *Bérénice* créé en anglais au Portugal.[48]

- **12.2. Georges Banu**

Georges Banu met en parallèle la fragilité de l'art théâtral au XXI[e] siècle comme l'était la Cerisaie (le lieu) dans l'œuvre éponyme de Tchekhov :

> Quoi faire lorsque, pareils à Lioubov qui dit « ma vie n'a pas de sens sans la Cerisaie », nous disons « notre vie n'a pas de sens sans le théâtre » ? Naviguer entre l'inefficacité de Gaev et l'efficacité de Lopakhine, entre le symbolique et l'économique… sans jamais trouver de réponse. La lucidité consiste à l'admettre et surtout à ne pas se fier à l'optimisme du « nœud gordien » qu'un jeune homme tranche par un violent coup de sabre ravageur. Lopakhine est Alexandre et il se trompe. Les maîtres aussi… Faute de parvenir à la réponse, nous devons continuer à la chercher au nom de cette « cerisaie intérieure » qu'est devenu « notre théâtre ».[49]

13. L'Avantage du doute

- **13.1 Afin de se situer d'un point de vue politique et créatif, le collectif cite Marguerite Duras :**

> Pour beaucoup de gens, la véritable perte du sens politique, c'est de rejoindre une formation de parti, subir sa règle, sa loi (...). Je ne sais pas ce que vous en pensez. Pour moi la perte politique, c'est avant tout la perte de soi, la perte de sa colère autant que celle de sa douceur, la perte de sa haine, de sa faculté de haine, autant que celle de sa faculté d'aimer, la perte de son imprudence autant que celle de sa modération, la perte d'un excès autant que celle d'une mesure, la perte de la folie, de sa naïveté, la perte de son courage comme celle de sa lâcheté, autant que celle de son épouvante devant toute chose, autant que celle de sa confiance, la perte de ses pleurs comme celle de sa joie. Voilà ce que je pense moi.[50]

- **13.2 « Toyotisation » :**

On peut synthétiser comme suit la démarche des Japonais, mise en place à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale pour relancer l'économie. Pour Toyota, Taiichi Ono propose un nouveau système de gestion de l'entreprise en cinq points :

1) réduire les gaspillages

2) maintenir une qualité optimale des produits tout au long de la chaîne de création

3) éviter l'offre excédentaire

4) prendre en considération l'avis des opérateurs

5) améliorer le système de façon continue

48 Ester Gouarné, thèse, *op. cit.*, note de bas de page n°164.

49 Georges Banu, *Notre théâtre, La Cerisaie*, Arles, Actes Sud, coll.« Le temps du théâtre », 1999, [version pdf, site LiterNet, http://editura.liternet.ro/carte/75/George-Banu/Notre-Theatre-La-Cerisaie.html, 2004].

50 Cet extrait de l'essai de Marguerite Duras *Les yeux verts* est cité par le collectif sur la page de présentation de *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon*, http://www.lavantagedudoute.com/spectacles/1/Tout-ce-qui-nous-reste-de-la-revolution-cest-Simon.

- **13.3. Citation de Walter Benjamin :**

> Chaque matin nous instruit des nouvelles du globe, et pourtant, nous sommes pauvres en histoires merveilleuses. D'où cela vient-il ? La raison en est qu'aucun événement ne nous parvient plus qu'il n'ait déjà été imprégné d'explications. En d'autres termes presque plus rien de ce qui arrive ne bénéficie plus au récit, presque tout bénéficie à l'information. C'est déjà la moitié de l'art du récit de préserver d'explications une histoire pendant qu'on la raconte. […] Hérodote n'a pas un seul mot d'explication, son compte rendu est absolument sec, voilà pourquoi cette histoire de l'ancienne Égypte est toujours en mesure de susciter étonnement et méditation.[51]

- **13.4. Le personnage de Howard Beale**

Howard Beale, présentateur du journal du soir sur la chaîne UBS depuis de nombreuses années, apprend qu'on ne veut plus de lui, pour cause d'audience sur le déclin. Le lendemain, il annonce à l'antenne qu'il se tirera une balle dans la tête en direct dans une prochaine édition. Suite à cet incident, UBS riposte en le congédiant immédiatement. Mais après l'intervention de son meilleur ami et collègue, Max Schumacher, la chaîne le laisse revenir une dernière fois, le temps de faire ses adieux dignement. Beale promet de s'excuser pour son coup d'éclat. Mais une fois à l'antenne, il se lance dans une tirade dans laquelle il dit sans détour tout le mal qu'il pense de la vie et de la société. Ce nouveau scandale fait s'envoler l'audience du journal qui devient alors le centre de l'attention médiatique. Sur les conseils de Diana Christensen, une jeune et ambitieuse responsable des programmes, UBS décide alors de tirer parti de la nouvelle popularité d'Howard Beale en annulant son éviction. Bien qu'il soit de plus en plus illuminé, il se voit même confier une émission dans laquelle il sera un « prophète en colère dénonçant les hypocrisies de notre époque ». Le film *Network*, met en question le sensationnalisme dans le journalisme, la hiérarchie de l'information, le modèle économique et le régime de propriété des médias dominants et leurs conséquences (culte du profit et de l'audimat, financiarisation, introduction de biais favorables aux puissances d'argent dans le traitement des sujets, etc.).

14. OS'O

Éléments principaux de la biographie de David Czesienski sur le site du collectif OS'O :

> Né en 1985 à Berlin-Est, il réalise plusieurs projets, fait des stages et des assistanats à la mise en scène au Maxim Gorki Theater Berlin. A partir de 2007, il fait des études de mise en en scène à la Hochschule für Schauspielkunst (école supérieure de mise en scène) Ernst Busch. Pendant ses études, il commence à travailler dans un collectif de mise en scène avec son camarade Robert Hartmann. Avec Tim Tonndorf, ils fondent en 2009 le collectif Prinzip Gonzo (www.prinzip-gonzo.de). Il met en scène *Scacco Pazzo* de Vittorio Franceschi et *Niemand* de Ireneusz Iredynsk au Theater Verlängertes Wohnzimmer à Berlin, *Le journal d'un fou* de Werner Buhss d'après Nikolai Gogol, *Trilogie de Belgrade* de Biljana Srbljanovic, *Sattelfest* d'après John Chapman, *Un ennemi du peuple* de Henrik Ibsen, au bat-Studiotheater de Berlin,

51 Walter Benjamin, « Thèses sur la philosophie de l'histoire IX », *in Poésie et Révolution* » (1940), *op. cit*.

Matière première d'après Jörg Fauser et *Schimmernder Dunst über Coby County* d'après Leif Randt au Maxim Gorki Theater de Berlin, *Fabelhafte Familie Baader* de Carsten Brandau et *Casimir et Caroline* de Ödön von Horváth au Neues Theater de Halle et *Illusions* de Ivan Viripaev au Mecklenburgisches Staatstheater à Schwerin. En 2012, il est invité avec son spectacle *Fabelhafte Familie Baader* au Autorentheatertage au Deutsches Theater Berlin. En France en 2011 et repris en 2012, il met en scène *L'Assommoir* d'après Zola au TnBA avec le Collectif OS'O.[52]

15. Le Théâtre des Lucioles

Susan Sontag, *Notes of Camp, faculty.georgetown.edu/.../Sontag-NotesOnCamp-,* 1964.

Citation complète :

« Many things in the world have not been named; and many things, even if they have been named, have never been described. One of these is the sensibility -- unmistakably modern, a variant of sophistication but hardly identical with it -- that goes by the cult name of "Camp."A sensibility (as distinct from an idea) is one of the hardest things to talk about; but there are special reasons why Camp, in particular, has never been discussed. It is not a natural mode of sensibility, if there be any such. Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric -something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques. Apart from a lazy two-page sketch in Christopher Isherwood's novel The World in the Evening (1954), it has hardly broken into print. To talk about Camp is therefore to betray it. If the betrayal can be defended, it will be for the edification it provides, or the dignity of the conflict it resolves. For myself, I plead the goal of self-edification, and the goad of a sharp conflict in my own sensibility. I am strongly drawn to Camp, and almost as strongly offended by it. That is why I want to talk about it, and why I can. For no one who wholeheartedly shares in a given sensibility can analyze it; he can only, whatever his intention, exhibit it. To name a sensibility, to draw its contours and to recount its history, requires a deep sympathy modified by revulsion.[53]

Traduit en français :

Beaucoup de choses dans le monde n'ont jamais été nommées, et ces choses, même si elles ont été nommées, n'ont jamais été décrites. L'une d'entre elles est la sensibilité, incontestablement moderne, variante de la sophistication, mais pas tout à fait identique, que l'on désigne sous le nom culte « camp ». La sensibilité, distincte d'une idée, demeure une des choses les plus difficiles dont ont puisse parler. Mais il y a des raisons bien particulières pour lesquelles on n'a jamais débattu le *camp*. Ce n'est pas un mode naturel de sensibilité, si tant est que cela existe. En fait, l'essence même de *camp* réside dans un amour de ce qui n'est pas naturel, de l'artifice et de l'exagération. Le *camp* est ésotérique, c'est une sorte de code privé, un badge identitaire pour de petits cercles urbains. A part pour une ébauche de dessin publié sur une double page, paru dans le roman de Christopher Isherwood « The world in the Evening » (1954) *camp* n'a guère percé. En conséquence, parler *camp*, revient à le trahir. Si l'on peut défendre cette trahison, c'est en raison de l'enrichissement qu'elle procure, ou bien pour le digne conflit que cette trahison résout. Pour ma part, je revendique l'objectif de la construction de soi ainsi que l'aiguillon d'un sérieux conflit dans ma propre sensibilité. Je suis fortement attirée par *camp* et presque choquée d'être attirée. C'est pour cette raison que je veux en parler et que je peux le faire. Car toute personne partageant sans réserve une sensibilité donnée ne peut l'analyser, elle peut seulement, quelles que soient ses intentions, l'exposer. Nommer une sensibilité, en dessiner les contours et retracer l'histoire, nécessite une profonde empathie, tempérée par le rejet qu'elle inspire.[54]

52 Site de OS'O, http://www.collectifoso.com/membres-associes/.

53 Susan Sontag, « Notes on "Camp " », site de Georgetown University, http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html, 1964.

54 Trad. Marie-Claude Monséran, Université de Poitiers.

16. Les Chiens de Navarre

- **16.1. Synthèse rédigée par mes soins après un voyage d'études pris en charge par le Laboratoire FoReLL du 15 au 19/09/2015 :**

L'hybridation des arts à travers l'universalité artistique de la Biennale de Venise rend possible l'appréhension des formes d'art les plus engagées, tant sur le plan des esthétiques que sur les plans idéologiques et politiques. Okwui Enwezor, commissaire de la 56e Biennale de Venise en cette année 2015, a choisi comme thème « All the World's future ». Cet intitulé se veut global et universel, et se subdivise en trois sous-chapitres : « Le vivant : une durée héroïque », « Jardin du Désordre » et « Capital : Lecture en Temps réel ». Au sein de l'*agora* conçue par David Adjaye au beau milieu du pavillon international, s'entend une lecture en continu, et ceci pendant sept mois, du *Capital* de Marx. Ce sont des comédiens, dirigés par le vidéaste Isaac Julien, qui se sont attelés à la tâche, cette prestation alternant avec des discussions et des projections, le tout savamment orchestré et développé par des installations dans les salles voisines. Ainsi, Joreige et Hadjithomas font lire aussi leur ouvrage *Latent Image : Diary of Photographer* tout en exposant les photos du libanais Abdallah Farah, cependant que Jason Moran propose un travail sur les rythmes des chansons des prisonniers du pénitencier d'Angola, tristement célèbre aux USA, et dans lequel sont encore incarcérés les membres des Black Panthers.

Trois œuvres exposées à la Biennale de Venise sont rapprochées de la mise en scène des Chiens de Navarre et commentées dans ce travail. Il s'agit de :

- Tetsuya Ishida : tableau

- Adel Abdessemed : installation

- Katharina Grosse : installation

- **16.2. Article de Jean-Pierre Thibaudat :**

> Quand on entre dans la salle, ils sont cinq sur la scène, assis autour d'une table de travail. Les répétitions d'un spectacle commencent généralement par une ou des dizaines de séances de travail « autour de la table », mais là c'est le spectacle qui commence. Le spectacle ? Les acteurs, affublés de perruques, discrètes ou ostensibles, feuillettent La Terrasse, journal gratuit des spectacles vivants, prétexte à quelques piques lancées aux mœurs de la profession. Genre : « Tiens Françon, il fait du Feydeau dans un théâtre privé maintenant ! ». Ou bien un inénarrable coup de fil donné sur une banane tenant lieu de téléphone portable à « Jean-Louis », qui est en train de monter un spectacle et dont la distribution n'est peut-être pas finie : « Vous vous souvenez on s'est croisés à une soirée chez... ». Début cartes sur table, soft, un rien happy few, mais cela vrille vite : un barbu (grossière fausse barbe) apostrophe méchamment le public,

> puis c'est au tour d'un autre acteur qui, furieux qu'une spectatrice ayant réservé sa place ne soit pas là (il fait l'appel, un à un les spectateurs répondent présents), refuse de jouer. C'est à demi-improvisé chaque soir, le préambule, la mise en condition à la soirée « raclette » qui s'annonce après changement à vue de costumes et disposition des couverts ».[55]

17. Rimini Protokoll

- **17.1. Peter Weiss :**

Peter Weiss (1918-1982) est auteur de *La Persécution et l'Assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade* (1963), communément appelée *Marat-Sade.* Cette pièce est fondée sur une référence historique fictionalisée. On distingue deux degrés de théâtralité dans la représentation : d'abord une inscription dans l'univers de Charenton, ensuite de laquelle se greffe extrinsèquement le Paris de 1793, sous la dictature révolutionnaire de Marat. Le cœur est constitué par le débat entre Marat, collectiviste et idéaliste, et Sade l'individualiste. Le tout est relayé, corrigé par le contrepoint des fous, sorte de chœur en action. Née à la fois de l'histoire et de la fiction, cette organisation est complexe. On note deux types de discursivité auxquels s'ajoutent la temporalité de l'auteur dramatique et celle du public d'aujourd'hui. L'un et l'autre y associent en effet leur propre lecture donnée par la réalité sociale et politique dans laquelle ils vivent.

- **17.2. Erwin Piscator :**

Erwin Piscator (1896-1966), metteur en scène reconnu pour avoir donné une puissante impulsion au théâtre politique dans les années 1920. Ses innovations scénographiques (diffusion de documentaires et de photos), dont l'objectif affiché est d'informer le public, tendent à donner au théâtre une dimension médiatique qui véhicule un message prolétarien au service d'un marxisme révolutionnaire. Piscator est ainsi l'un des promoteurs du théâtre d'*agit-prop* (terme venant du russe agitatsiya-propaganda : « agitation et propagande »), qui apparaît après la révolution russe de 1917 et se développe surtout en URSS et en Allemagne jusqu'en 1932-1933. Il a mis en scène la pièce *L'Instruction*, qui résulte de notes prises par Peter Weiss au cours du procès des vingt-deux responsables du camp d'extermination d'Auschwitz, et de son protocole.

55 Jean-Pierre Thibaudat, « A Vanves, un théâtre foutraque en forme de soirée *raclette* », site journal *L'Obs Rue 89***,** http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et balagan/20110125.RUE0572/a-vanves-un-theatre-foutraque-en-forme-de-soiree raclette.html, 25/01/2011.

- **17.3. Moreno**

Le psychologue autrichien Moreno, inventeur du psychodrame et du sociodrame, a mis au point la technique du jeu de rôle qui s'appuie sur les théories sociologiques de G. H. Mead et R. Merton, selon lesquelles la personne est envisagée comme un acteur social et un faisceau de rôles. Sur le plan psychologique, l'intériorisation des rôles appris constitue la base de l'identification et du surmoi. Le contexte interactif peut gêner ou faciliter la communication par l'actualisation des rôles. C'est sur ces éléments que porte le travail du jeu de rôle. La réalisation d'un jeu de rôle requiert un espace de jeu, un public, la spontanéité des participants, l'encadrement par un directeur de jeu. Un scénario assez proche de la réalité est imaginé : recruter un employé, se faire embaucher par un patron, vendre un produit, réagir à une sollicitation importune. Les rôles sont proposés aux participants. La scène est jouée, puis analysée collectivement : le vécu des acteurs et les réactions du public sont passés au crible. La scène peut être rejouée par d'autres participants en inversant les rôles, ou bien enregistrée en vidéo et travaillée en détail. L'animateur met l'accent sur la dynamique des interactions, les affects latents ou manifestes, les aspects symboliques et le sens qui se dégagent de la scène. Enfin, la séquence est replacée dans le contexte des enjeux de formation : stage de perfectionnement professionnel, formation sociale ou pédagogique, ou même enjeux thérapeutiques. Selon Moreno, le jeu de rôle présente l'intérêt de laisser la personnalité s'exprimer avec spontanéité dans une situation duelle ou plurielle qui exige un ajustement à autrui. Le caractère ludique du jeu de rôle permet de transcender des situations plus ou moins proches d'une réalité difficile. »

- **17.4. Présentation de *Europe : visite à domicile*[56] :**

> *Europe : Visite à domicile (Home Visit Europe)* est une performance qui peut tenir dans votre bagage à main – de grandes idées sont rarement présentées si intimement. Qu'est-ce que l'Europe réellement ? Est-ce une frontière géographique, une identité culturelle, une coalition d'États ? Il est dit souvent que l'Europe est une idée trop théorique pour que l'individu puisse en énoncer les enjeux à partir de sa propre expérience. Rimini Protokoll met en tension cette idée abstraite de l'Europe avec l'intimité, l'individualité d'un appartement privé. 15 personnes participent dans un salon à une performance qui entrelace des histoires personnelles aux mécanismes politiques de l'Europe. A quel point l'Europe fait-elle partie de chacun de nous ?
>
> Vous pouvez héberger *Europe : Visite à domicile* chez vous ou être un invité dans l'appartement privé d'un étranger. Chaque représentation a lieu dans un intérieur différent et la performance est ainsi amenée à voyager dans plusieurs centaines d'appartements en Europe, permettant la construction d'un réseau qui, plutôt que de partir d'un centre, s'étend de porte à porte à travers un continent.

56 *Europe : visite à domicile*, http://www.homevisiteurope.org/fr/index.php?id=2.

Conception / Ecriture /Mise en scène : Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel (Rimini Protokoll)

Dramaturgie : Katja Hagedorn

Design interactif : Grit Schuster, Hans Leser, Mirko Dietrich ; assisté de : Philipp Arnold

Scénographie : Belle Santos, Lena Mody ; assisté de : Ran Chai Bar-zvi

Production : Juliane Männel

Direction technique : Sven Nichterlein

Conception de site Web : Tawan Arun + Ralph Gowers (Programming)

Rédaction du site Web : Cornelius Puschke

• 17.5. The critical engineering manifesto

0. L'ingénieur critique considère l'ingénierie comme le langage le plus percutant de notre époque modélisant nos manières de nous déplacer, communiquer et penser. Le rôle de l'ingénieur critique est d'étudier et d'exploiter ce langage – de montrer son influence.

1. L'ingénieur critique considère notre dépendance à la technologie comme un défi autant qu'une menace. Plus la dépendance est grande plus il importe d'en analyser le fonctionnement interne indépendamment des droits de propriétés et dispositions légales.

2. L'ingénieur est conscient que chaque avancée technologique met à mal notre héritage techno-politique.

3. L'ingénieur critique déconstruit et incite à la méfiance face aux expériences utilisateurs luxuriantes.

4. L'ingénieur critique ne se laisse pas impressionner par les contraintes de l'implémentation. Il en explore les méthodes d'influence et leurs effets spécifiques.

5. L'ingénieur critique reconnaît que chaque travail d'ingénierie formate l'utilisateur proportionnellement à la dépendance de ce dernier au travail d'ingénierie.

6. En décrivant les interrelations des dispositifs, corps, agents et forces des réseaux, l'ingénieur critique élargit le concept de « machine ».

7. L'ingénieur critique observe l'espace entre la production et la consommation des technologies. En agissant rapidement, l'ingénieur critique peut déstabiliser cet espace provoquant des moments de déséquilibre et de déception.

8. L'ingénieur critique se tourne vers l'histoire de l'art, l'architecture, l'activisme, la philosophie et l'innovation pour y trouver des travaux exemplaires d'ingénierie critique. Les stratégies, idées, agendas de ces disciplines seront adoptées, ré-agencées et développées.

9. L'ingénieur critique constate que le code écrit s'immisce dans les secteurs du social et du psychologique régulant les comportements entre les personnes et les machines avec lesquelles elles interagissent. Prenant conscience de ce fait, l'ingénieur critique cherche à reconstruire les contraintes et actions sociales des utilisateurs en procédant à des fouilles numériques.

10. L'ingénieur critique considère l'utilisation de la vulnérabilité d'un système comme la forme la plus souhaitable de dénonciation.[57]

57 Julien Olivier, Gordan Savicié et Danja Vasiliev, « The Critical Engineering Manifesto », https://criticalengineering.org/ce.pdf&prev=search, 2011.

18. Conclusion

Selon l'analyse de Francine Di Mercurio, les images scéniques proposées par Romeo Castellucci révèlent une prise en compte du texte : il se présente sur scène en déclinant son identité face au public tout comme le narrateur dans le texte de Dante. Après avoir revêtu un costume de protection, il se met en jeu et en danger physiquement en se laissant assaillir par des molosses. Cette agression – il est tiraillé par les chiens qui s'acharnent sur lui avec leurs crocs – est sa représentation de l'enfer aujourd'hui. Or, comme le rappelle Francine Di Mercurio, les trois chiens semblent évoquer le Chant 1 de *La Divine Comédie*, au cours duquel le narrateur voit apparaître successivement trois bêtes : une panthère, puis un lion et enfin une louve. Elle note aussi comment ont retrouve dans l'image « des trois chiens accrochés aux flancs de Romeo Castellucci, la description du Cerbère, le chien à trois têtes, gardien du troisième cercle de l'Enfer » au chant VI. La brutalité de la charge animale donne au temps présent une densité qui annule toute forme de distanciation, et le spectateur se trouve émotionnellement envahi de même qu'il est subjugué par la performance d'un grimpeur entreprenant l'ascension du Palais des Papes. Les yeux rivés sur la silhouette,

> il est aussi invité à une mise en *suspens* du temps, un ralentissement qui laisse place à ce cheminement des sens et des pensées […]. Dans ce silence, ce vide laissé à la performance d'un homme, à une présence dépourvue de parole, le spectateur n'a pas de choix autre que celui d'ouvrir son regard au-delà de ses attentes, d'ouvrir ses sens, et peut-être accéder à une « dialectique de l'image ».[58]

Là encore, cette performance témoigne d'une lecture précise du texte qui relate « le difficile cheminement de Virgile et du narrateur »[59] au Chant XXIV. Francine Di Mercurio note aussi comment la vacance due à la disparition du texte théâtral et du jeu d'acteur laisse advenir « un surgissement de l'image » :

> dès lors que l'image opérerait une mise au « travail » du visible, comparable au travail du rêve décrit par Freud. L'image met en œuvre une pensée « plastique » plutôt qu'une pensée logique et ouvre notre réflexion vers d'autres voies éloignées des apparences convenues. Elle mobilise le regard du spectateur vers un déchiffrement multiple, génère un écart infranchissable par une suspension du temps et un déplacement, voire une « torsion » du regard.[60]

58 Francine Di Mercurio, « L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », site *Les chantiers de la création*, http://lcc.revues.org/371, 04/2011.
59 *Ibid.*
60 *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

Table des matières

I. Collectifs d'acteurs.....592

1) Corpus.....592

2) Les Textes au Théâtre.....594

a) Textes de théâtre mis en scène par les collectifs.....594

b) Textes adaptés au théâtre par les collectifs.....595

3) Paratexte.....595

a) Dossiers de presse, notes d'intention, sites web.....595

b) Références biographiques, littéraires et philosophiques.....602

c) Références filmiques.....603

d) Références théâtrales.....604

4) Articles de presse, de blogs, émissions de radio et vidéos.....605

II. Théâtre : textes critiques.....626

1) Collectifs d'acteurs – communautés – troupes.....626

2) Histoire du théâtre.....629

a) Généralités.....629

b) Grèce et Rome.....629

c) Du Moyen Âge au XVIII^{e} siècle.....630

d) Du XIX^{e} au XXI^{e} siècle.....630

3) Théorie et esthétique théâtrales.....633

III. Essais et textes critiques.....638

IV. Économie et politiques culturelles.....642

1) Ouvrages et articles.....642

2) Documents émanant des ministères, d'organismes et de la presse spécialisée 644

V. Sciences humaines.....646

I. Collectifs d'acteurs

1) Corpus

Avantage du doute (L')

2010, *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon*.

2012, *La Légende de Bornéo*.

2016, *Le Bruit court que nous ne sommes plus en direct*.

Chiens de Navarre (Les)

2008, *Une raclette*.

2011, *Regarde le lustre et articule*.

2012, *Nous avons les machines*.

2013, *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble*.

2013, *Il est des nôtres* (court métrage).

2015, *Les Armoires Normandes*.

2016, *Apnée* (long métrage).

d'ores et déjà/Le Singe

2007, *Le Père tralalère*.

2009, *Notre Terreur.*

2014, *Le Capital et son singe*.

2016, *Angelus novus Anti-Faust*.

DRAO

2003, *Derniers remords avant l'oubli*.

2006, *Pushup*.

2008, *Nature morte dans un fossé.*

2010, *Petites histoires de la folie ordinaire*.

2012, *Shut your mouth*.

2015, *Quatre images de l'amour.*

In Vitro

2009, *Derniers remords avant l'oubli*.

2011, *La Noce*.

2013, *Nous sommes seuls maintenant*.

2015, *Catherine et Christian*.

MxM

2000, *Alice underground*.

2015, *Nobody.*

OS'O

2011, *L'Assommoir.*

2015, *Timon/Titus*.

Possédés (Les)

2012, *Tout mon amour.*

2014, *Platonov.*

2015, *Voyage au bout de la nuit*.

2016, *Le coup droit lifté de Marcel Proust*.

Raoul Collectif

2012, *Le Signal du promeneur.*

2015, *Rumeur et petits jours*.

Rimini Protokoll

2008, *Call Cutta in a Box*.

2008, *Cargo Sofia*.

2013, *Situation Rooms*.

2015, *Europe : visite à domicile*.

2015, *Remote Paris*.

tg STAN

2005, *My dinner with André*.

2014, *Onomatopée*.

2014, *Trahisons*.

2015, *La Cerisaie*.

Théâtre des Lucioles (Le)

2013, *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée…*

2014, *Dans la République du Bonheur.*

2014, *Little Joe New-York 68*.

2015, *Little Joe Hollywood 72*.

2) Les Textes au Théâtre

a) Textes de théâtre mis en scène par les collectifs

BÄRFUSS Lukas, *L'Amour en quatre tableaux* (*Vier Bilder der liebe*, 2005), trad. Sandrine Fabbri, Paris, L'Arche, 2006, 192 p.

BRECHT Bertolt, *La Noce chez les petits bourgeois* (*Die Kleinbürgerhochzeit*, 1919), trad. Édouard Pfrimmer, Paris, L'Arche, coll. « théâtre complet » n°11, 1968, p. 83-110.

CRIMP Martin, *Dans la République du Bonheur* (*In the Republic of Happiness*, 2012), trad. Philippe Djian, Paris, L'Arche, 2013, 92 p.

FOSSE Jon, *Quelqu'un va venir* (*Nokon kjem til å komme*, 1996), *Le fils* (*Sonen*, 1997), trad. Terje Sinding, Paris, L'Arche, 1999, 144 p.

JARRY Alfred, *Ubu roi* (1896), Paris, Gallimard, coll. « Poche », 2002, 197 p.

LAGARCE Jean-Luc, *Derniers remords avant l'oubli* (1987), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, 45 p.

MAUVIGNIER Laurent, *Tout mon amour*, Paris, Éditions de Minuit, 2012, 128 p.

NOREN Lars, *Démons* (*Demons*), trad. Louis-Charles Sirjacq, Paris, L'Arche, coll. « Scène Ouverte », 1997, 129 p.

NOREN Lars, *Automne et Hiver* (*Höchst och winter*, 1987), trad. Jean-Louis Jacopin, Per Nygren et Marie de La Roche, Paris, L'Arche, coll. « Scène Ouverte », 1997, 125 p.

PARAVIDINO Fausto, *Nature morte dans un fossé* (*Natura morta in un fosso*, 2005), trad. Pietro Pizzuti, Paris, L'Arche, 2006, 99 p.

PINTER Harold, *Trahisons* (*Betraval*, 1978), trad. Eric H. Kahane, Paris, Gallimard, coll. « Du Monde Entier », 1987, 227 p.

RICHTER Falk, *Hôtel Palestine* (2004), *Electronic City* (2001), *Sous la glace* (*Unter Eis Das*, 2003), *Le Système* (*Das System*, 2003), trad. Anne Monfort, Paris, L'Arche, 2008, 180 p.

SCHIMMELPFENNIG Roland, *Push Up* (*Push up 1-3*, 2001), trad. Henri-Alexis Baatsch, Paris, L'Arche, 2002, 156 p.

SHAKESPEARE William, *Titus Andronicus* (*Titus Andronicus*, 1594), trad. André Markowicz et George Hugo Tucker, Paris, Flammarion, coll. « Poche », 1993, 438 p.

SHAKESPEARE William, *Timon d'Athènes* (*Timon of Athens*, 1607), trad. André Markowicz, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, 160 p.

TCHEKHOV Anton, *La Cerisaie* (*Вишнёвый сад*, 1901-1903), trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel Poche », 2002, 216 p.

TCHEKHOV Anton, *Platonov* (*Безотцовщина*, 1878-1880), trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel Poche », 2014, 400 p.

TCHEKHOV Anton, *Oncle Vania* (*Дядя Ваня*, 1897), trad. André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, coll. « Babel Poche », 2001, 104 p.

ZELENKA Petr, *Petites histoires de la folie ordinaire* (*Příběhy obyčejného šílenství*, 2005), trad. Jaromir Janecek, Paris, Éditions Théâtrales, coll. « Traits d'union », 2012, 91 p.

b) Textes adaptés au théâtre par les collectifs

CELINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, 512 p.

GRAEBER David, *Dette, 5000 ans d'histoire* (*Debt : The First 5,000 Years*, 2011), trad. Françoise et Paul Chemla, Arles, Éditions Les Liens qui libèrent, 2013, 623 p.

MARX Karl, *Le Capital* (*Das Kapital*, 1867), trad. Joseph Roy, Paris, Flammarion, 1999, 272 p.

MAUVIGNIER Laurent, *Loin d'eux*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, 128 p.

PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu*, (1906-1922), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, 2408 p.

3) Paratexte

a) Dossiers de presse, notes d'intention, sites web

NB : Tous les documents répertoriés dans cette section sont, sauf indication contraire, [En ligne] et [consultés en avril 2017].

L'Avantage du doute

L'Avantage du doute : http://www.lavantagedudoute.com/.

Le Bruit court que nous ne sommes plus en direct

Dossier de présentation *Le Bruit court que nous ne sommes plus en direct*, site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/media/bastille/8-dossier_le_bruit_court._15_avril_15...pdf, 2016, 16 p.

Dossier d'accompagnement *Le Bruit court que nous ne sommes plus en direct*, site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/media/bastille/8-dp_avantage_du_doute.pdf, 2016, 12 p.

La Légende de Bornéo

Dossier de présentation *La Légende de Bornéo*, site de Théâtre-Studio, http://www.theatre-studio.com/medias/File/spectacles/BORNEO-Dossier-bftn.pdf, 2012, 12 p.

Dossier de présentation *La Légende de Bornéo*, site du Théâtre de la Bastille, http://theatre-bastille.com/media/bastille/8-dossier_la_legende_de_borneo.pdf, 2012, 6 p.

Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon

Dossier de présentation *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon*, site de L'avantage du doute, http://lavantagedudoute.com/files/uploads/04b4c-avantage_du_doute_dossier_tout-ce-qui-nous-reste.pdf, 2010, 13 p.

Les Chiens de Navarre

Les Chiens de Navarre : http://www.chiensdenavarre.com/chiens_de_navarre/accueil.html.

Les Armoires normandes

Dossier de presse *Les Armoires normandes*, site Scène Nationale Equinoxe, http://www.equinoxe-lagrandescene.com/detail-spectacle/les-armoires-normandes.html, 2015.

Nous avons les machines

Dossier de presse *Nous avons les machines*, site Les Subsistances, http://www.les-subs.com/wp-content/uploads/Dossier-presse-best-of-16-1.pdf, 2013, p. 9-12.

Regarde le lustre et articule

Dossier de presse *Regarde le lustre et articule*, site du Théâtre du Rond-Point, http://www.theatredurondpoint.fr/spectacle/regarde-le-lustre-et-articule/, 2014.

d'ores et déjà/le Singe

Angelus novus Anti-Faust

Dossier de presse et programme *Angelus novus Anti-Faust*, site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/fr/spectacle/angelus-novus, 2016.

Le Capital et son singe

Dossier de presse, dossier pédagogique et cahier programme *Le Capital et son singe*, site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/fr/spectacle/le-capital-et-son-singe, 09/2014.

Le Père tralalère

Dossier de presse *Le Père tralalère*, site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/fr/spectacle/*le-père-tralalère*, 9/2009.

Notre Terreur

Dossier de presse et cahier-programme *Notre Terreur*, site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/fr/spectacle/notre-terreur, 2009.

Biographie de Sylvain Creuzevault, site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/fr/auteur/sylvain-creuzevault, 2014.

DRAO

DRAO : http://www.drao.fr/.

DRAO, « La démarche – Assumer la notion de collectif jusqu'au bout, en partageant l'acte de mise en scène. », site de DRAO, http://www.drao.fr/demarche/.

Derniers remords avant l'oubli

Note d'intention *Derniers remords avant l'oubli*, site de Jean-Luc Lagarce, http://www.lagarce.net/scene/ensavoirplus/idspectacle/5/from/, 2003.

Nature morte dans un fossé

Dossier de diffusion *Nature morte dans un fossé*, site de DRAO, http://www.drao.fr/wp-content/uploads/2014/03/diffusion-nature-morte-dans-un-fosse.pdf; 03/2014, 11 p.

Push up

Dossier de presse *Push up,* site du Théâtre de la Tempête, https://www.latempete.fr/spectacles_ressources/05_6/135/dp_pushup.pdf, 2006, 6 p.

Quatre images de l'amour

Dossier de présentation *Quatre images de l'amour*, site *Théâtre-Contemporain*, http://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-ede-576126cece42d.pdf, 2015, 8 p.

Shut your mouth

Dossier de diffusion *Shut your mouth*, site de DRAO, http://www.drao.fr/wp-content/uploads/2014/05/diffusion-shut-your-mouth.pdf, 05/2014, 4 p.

In Vitro

Julie Deliquet - Collectif In Vitro, site *Formart* (accompagnement de projets artistiques), http://www.bureau-formart.org/artistes/julie-deliquet.

Dossier de Presse - Festival d'Automne à Paris, http://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Deliquet.pdf, 03/05/2011, 7 p..

Catherine et Christian

Dossier de présentation *Catherine et Christian*, site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/media/bastille/8-dossier_collectif_in_vitro.pdf, 2015, 1 p.

Dossier de presse *Catherine et Christian* (*fin de partie*), site du Festival d'Automne à Paris, http://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Julie_Deliquet.pdf, 2015, 5 p.

Des années 70 à nos jours… (Triptyque *La Noce*/*Derniers remords avant l'oubli* / *Nous sommes seuls maintenant*)

DELIQUET Julie, « La répétition : *Derniers remords avant l'oubli* », site de Jean-Luc Lagarce, http://www.lagarce.net/scene/ensavoirplus/idspectacle/4075/idcontent/15595/from/, 2009.

DELIQUET Julie, « Scénographie et vidéo : *Derniers remords avant l'oubli*, mise en scène Julie Deliquet », site de Jean-Luc Lagarce, http://www.lagarce.net/scene/ensavoirplus/idspectacle/4075/idcontent/15596/from/, 2009.

Dossier de présentation *Nous sommes seuls maintenant*, site du Théâtre Dijon Bourgogne, http://www.tdb-cdn.com/sites/default/files/upload/theatre-en-mai/TEM15/DS_Spectacles/13_-_nous_sommes_seuls.pdf, 2014, 18 p.

Dossier de presse *Des années 70 à nos jours…*, site du Festival d'Automne à Paris, http://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/Deliquet.pdf, 2014, 7 p.

Dossier de présentation *Des années 70 à nos jours…*, site du Théâtre de la Ville Paris, http://www.theatredelaville-paris.com/Publish/media/2815/IN_VITRO_dossier.pdf, 2014, 36 p.

Vania

Dossier de presse *Vania* (d'après *Oncle Vania*), site de la Comédie-Française, http://www.comedie-francaise.fr/images/telechargements/presse_vania1617.pdf, 2016, 23 p.

MxM

Collectif MxM : http://www.collectifmxm.com/.

Nobody

Dossier de presse *Nobody,* site du Théâtre Monfort, http://www.lemonfort.fr/media/monfort/34-dossierpresse-nobody-bd.pdf, 2015, 20 p.

OS'O

Collectif OS'O : http://www.collectifoso.com/.

Manifeste, site de OS'O, http://www.collectifoso.com/manifeste/

L'Assommoir

Dossier de presse *L'Assommoir*, site Scène Nationale de Brest Le Quartz, http://www.lequartz.com/sites/www.lequartz.com/IMG/pdf/l_assommoir.pdf, 2016, 20 p.

Timon/titus

Dossier de presse *Timon/Titus*, site du TnBA, http://www.tnba.org/sites/default/files/PDF/dpresse_timon_titus.pdf, 2015, 13 p.

Dossier *Timon/Titus* par le collectif OS'O, document Docplayer de CIRCa, http://docplayer.fr/15513287-2015-2016-timon-titus-a-p-r-e-s-w-il-li-a-m-s-h-a-ke-s-p-e-a-re-c-o-l-l-e-c-t-i-f-o-s-o.html, 7 p.

Les Possédés

Les Possédés : [consulté en janvier 2016], http://www.lespossedes.fr,

Le coup droit lifté de Marcel Proust

Note d'intention *Le Coup droit lifté de Marcel Proust*, site du Théâtre de Lorient, http://theatredelorient.fr/spectacle/le-coup-droit-lifte-de-marcel-proust/#presentation, 2016.

Dossier de diffusion *Le Coup droit lifté de Marcel Proust*, site du Théâtre de Lorient, http://theatredelorient.fr/wp-content/uploads/2016/12/PROUST_DossierDiff.pdf, 2017, 20 p.

Loin d'eux

GUSTAFSSON Harriet, (dir.), Björn Larsson, Université de Lund, Centre de langues et de littérature, Mémoire « *L'œuvre romanesque de Laurent Mauvignier* », site Docplayer, http://docplayer.fr/15335593-L-oeuvre-romanesque-de-laurent-mauvignier.html, 2012, 29 p.

Platonov

Dossier de presse, cahier-programme et cahier pédagogique « *Platonov* », site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/fr/spectacle/platonov, 2015.

Tout mon amour

Dossier de presse, cahier-programme et cahier pédagogique « *Tout mon amour* », site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/fr/spectacle/tout-mon-amour, 2012.

Dossier *Tout mon amour* de Laurent Mauvignier, site de Laurent Mauvignier, http://www.laurent-mauvignier.net/assets/tout-mon-amour-collectifs-les-possedes-2012.pdf, 2012, 14 p.

Oncle Vania

Dossier artistique collectif Les Possédés, site Les Possédés, [consulté en janvier 2016], http://www.lespossedes.frwp-content/uploads/Possédés-Vania.pdf, 2015.

Céline Doukhan, « *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, Famille je vous hais », site *Les Trois Coups*, http://www.lestroiscoups.com/article-28372535.html, 2009.

Voyage au bout de la nuit

Dossier de présentation *Voyage au bout de la nuit*, site Scène Nationale de Châteauvallon, http://www.chateauvallon.com/IMG/pdf/43._voyage_au_bout_de_la_nuit.pdf, 2013, 5 p.

Le Raoul Collectif

Le Raoul Collectif : http://www.raoulcollectif.be/.

Le Signal du promeneur

Fiche de présentation *Le Signal du promeneur*, site Le Raoul Collectif, http://www.raoulcollectif.be/spectacles/le-signal-du-promeneur/, 2012.

Dossier de diffusion *Le Signal du promeneur*, site Le Raoul Collectif, http://www.raoulcollectif.be/wp-content/uploads/2016/03/Dossier-de-diffusion-Le-Signal-du-promeneur.pdf, 2012, 8 p.

Dossier de presse *Le Signal du promeneur*, site Le Raoul Collectif, http://www.raoulcollectif.be/presse/le-signal-du-promeneur/, 2012.

Dossier pédagogique *Le Signal du promeneur*, site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/media/bastille/dp-le_signal_du_promeneur.pdf, 2012, 11 p.

Rumeur et petits jours

Présentation *Rumeur et petits jours*, site du Festival d'Avignon, http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2016/rumeur-et-petits-jours, 2016.

Dossier de diffusion *Rumeur et petits jours*, site Le Raoul Collectif, http://www.raoulcollectif.be/wp-content/uploads/2016/11/Dossier-de-diffusion-Rumeur-et-petits-jours.pdf, 15/09/2015, 9 p.

Rimini Protokoll

Rimini Protokoll : http://www.rimini-protokoll.de/website/de/language-fr

Europe : Visite à domicile

Site dédié, http://www.homevisiteurope.org/fr/index.php?id=2, 2015.

Remote Paris

Brochure « Paris Quartier d'été Festival 2015 », site de la Mairie du 1er arrondissement de Paris, http://www.mairie01.paris.fr/mairie01/document?id=18480&id_attribute=127,2015, p. 3/17.

tg STAN

tg STAN : http://www.stan.be/.

Focus tg STAN pour les spectacles *Scènes de la vie conjugale*, *Après la répétition*, *Trahisons*, *My Dinner with André*, site du Théâtre Les Tanneurs, http://www.lestanneurs.be/saison/focus-tg-stan, 2015.

HORDE Jean-Marie, « *Des miettes d'histoires* », site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/le-theatre/des-miettes-dhistoire#saison-2004-2005, 2005.

La Cerisaie

Dossier d'accompagnement culturel *La Cerisaie*, site du Théâtre du TnBA, http://www.tnba.org/sites/default/files/PDF/dac_la_cerisaie.pdf, 2015, 8 p.

Dossier pédagogique *La Cerisaie*, site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dpeda_cerisaie.pdf, 2015, 23 p.

Dossier de presse *La Cerisaie*, site du Théâtre National La Colline, http://www.colline.fr/sites/default/files/documents/dp-cerisaie.pdf, 2015, 15 p.

Dossier de presse *La Cerisaie*, site du Théâtre du TnBA, http://www.tnba.org/sites/default/files/PDF/dpresse_la_cerisaie.pdf, 2015, 12 p.

Dossier de presse *La Cerisaie*, site du Théâtre Garonne, http://www.theatregaronne.com/sites/default/files/pdf/fds/fds_cerisaie.pdf, 2015,11 p.

Revue de presse *La Cerisaie*, site du Théâtre Garonne, http://www.theatregaronne.com/sites/default/files/pdf/revue/tgstanlacerisaierevuedepresse.pdf, 2015, 4 p.

My Dinner with André

Dossier de presse *My Dinner with André,* site du Théâtre Garonne*,* http://www.theatregaronne.com/sites/default/files/pdf/dossier/dinner.pdf, 2014, 6 p.

Onomatopée

Programme *Onomatopée*, site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/saison-12-13/les-spectacles/onomatopee, 2015.

Dossier de presse *Onomatopée*, site La Scène Watteau, http://www.scenewatteau.fr/wp-content/uploads/2015/06/dossier-presse-ONOMATOPEE-les-14-et-15-octobre-2015-%C3%A0-La-Sc%C3%A8ne-Watteau.pdf, 14-15/10/ 2015, 6 p.

tg STAN, « Le théâtre à quatre bandes », site du Théâtre Garonne, http://www.theatregaronne.com/sites/default/files/pdf/revue/revue_presse_complete_web.pdf, 21/11/2015, 8 p.

Trahisons

Programme *Trahisons*, site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/saison-13-14/les-spectacles/trahisons, 2015.

Le Théâtre des Lucioles

Théâtre des Lucioles : http://www.theatre-des-lucioles.net/.

« Un collectif d'acteurs, Les Lucioles 1994-2016 », site du Théâtre des Lucioles, http://www.theatre-des-lucioles.net/spip.php?article5.

Dans la République du Bonheur

Présentation *Dans la République du Bonheur*, site du Théâtre des Lucioles, http://www.theatre-des-lucioles.net/spip.php?article96, 2014.

*Little Jo*e

Dossier de diffusion *Little Jo*e, site du Théâtre des Lucioles, http://www.theatre-des lucioles.net/IMG/pdf/dossier_little_joe_ok.pdf, 2015, 38 p.

Biographie Pierre Maillé, site du Théâtre des Lucioles, http://www.theatre-des lucioles.net/spip.php?article31, 2016.

Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...

Dossier de présentation *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...*, site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/saison-12-13/les-spectacles/mes-jambes-si-vous-saviez-quelle-fumee, 2013.

b) Références biographiques, littéraires et philosophiques

ANTZENBERGER Éléonore, *Pierre Molinier*, « *Le corps réinventé* », *Encyclo. Revue de l'école doctorale*, [En ligne], [consulté en avril 2017], site Université Jean Monnet St Etienne, https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00944209/document, 2014, 12 p.

BENJAMIN Walter, « Thèses sur la philosophie de l'histoire IX », *in Poésie et Révolution* » (1940), trad. Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000, p. 281-282.

BOURGEADE Pierre, *Le mystère Molinier*, (*Pierre Molinier et ses ami(e)s*), Paris, coédition Voix Richard Meier / galerie À l'Enseigne des Oudin, 1997, 120 p.

CARON Stéphanie, « Molinier. Entretien avec Pierre Chauveau (1972) », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Mélusine surréalisme*, http://melusine-surrealisme.fr/site/Molinier.htm, 2003.

CARRERE Emmanuel, *L'Adversaire*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001, 224 p.

DAGERMAN Stig, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* (*Värt behov av tröst* 1955), trad. Philippe Bouquet, Arles, Actes Sud, 1981, 21 p.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Buchet Chastel, 1967, 175 p.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), Paris, Gallimard, 1992, 583 p.

KAMALA Satoshi, *Toyota : l'usine du désespoir* (Jidōsha zetsubō kōjyo, 1972), trad. André L'Hénoret, Paris, Demopolis, 2013, 256 p.

KEROUAC Jack, *Sur la route* (*On The Road*, 1960), trad. Jacques Houbart, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, 448 p.

KRAKAUER Jon, *Voyage au bout de la solitude* (*Into the wild*), trad. Christian Molinier, Paris, Presse de la Cité, 2008, 248 p.

MICHAUX Henri, *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2004, 96 p.

MONDZAIN Marie-José, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007, 269 p.

PESSOA Fernando, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Éditeur Bourgois, 1999, 572 p.

ROBESPIERRE, *Projet de Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* du 24 avril 1793, [En ligne], [consulté en avril 2017], site de l'Institut Français de l'Éducation, http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=2519.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Rêveries du promeneur solitaire* (1776-1778), Paris, Le Livre de Poche, coll. « Les Classiques », 2001, 223 p.

THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois* (Walden or Life in the woods, 1922), trad. Louis Fabulet, Paris, Gallimard, 1990, 384 p.

THOREAU Henry David, *La Désobéissance civile* (*Civil Disobedience*, 1849), trad. Guillaume Villeneuve, Paris, Le passager Clandestin, 1997, 75 p.

VANEIGEM Raoul, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* (1967), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, 368 p.

ZORN Fritz, *Mars* (*Mars*), trad. Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1982, 320 p.

c) Références filmiques

BERGMAN Ingmar, *Persona*, 1966.

BERGMAN Ingmar, *Scènes de la vie conjugale* « *Scener ur ett äktenskap* », 1973, série en 6 épisodes pour la télévision puis remontage condensé pour le cinéma en 1974, [ref. Les Chiens de Navarre].

BOYLE Danny, 2*8 jours plus tard* (*28 Days Later*), 2003.

CHAPLIN Charlie, *Les Temps modernes* (*Modern Times*), 1936.

COPPOLA Francis Ford, *Apocalypse now*, 1979.

FICHER David, *Fight Club*, 1999, [ref. MxM].

GODARD Jean-Luc, *Masculin féminin*, 1976, [ref. L'Avantage du Doute].

KORINE Harmony, *Gummy*, 1997.

LUMET Sydney, *Network*, 1976, [ref. L'Avantage du Doute].

MALLE Louis, *My dinner with André*, 1981, [ref. tg STAN].

MONTY PYTHONS', *Life of Brian*, 1979.

MORRISSEY Paul, *Flesh*, 1968 ; *Trash*, 1970 ; *Heat*, 1972, [ref. Théâtre des Lucioles].

PERETJATKO Antonin, *La loi de la jungle*, 2015.

PIALAT Maurice, *Nous ne vieillirons pas ensemble*, 1972, [ref. Les Chiens de Navarre].

ROMERO George A., *Night of the living dead*, 1968.

ROUCH Jean, *Les Maîtres fous*, documentaire ethnographique réalisé au Niger, 1955, [ref. Les Chiens de Navarre].

SCHLESINGER John, *Macadam Cowboy* (*Midnight Cowboy*), 1969, [ref. Théâtre des Lucioles].

TARENTINO Quentin, *Kill Bill 1*, 2003.

TARENTINO Quentin, *Pulp fiction*, 1994.

TOURNEUR Jacques, *Vaudou* (*I walk with a zombie*), 1943.

VAN TRIER Lars, *Melancholia*, 2011.

VENTURA Ace, *Pet Detective*, 1994.

VINCENT Thomas, *Karnaval*, 1999.

- Fiche film *Karnaval*, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Cinéma[s] Le France*, http://lefrance.ntic.fr/fiches/karnaval.pdf, 03/1999, 4 p.

WRIGHT Edgar, S*haun of the dead*, 2004.

ZEMECKIS Robert, *Retour vers le futur*, (*Back to the Future*), 1985.

d) Références théâtrales

CASTELLUCCI Romeo, *Inferno*, 2008.

- CASTELLUCCI Romeo, Notes de travail, [En ligne], [consulté en avril 2017], site du Festival d'Avignon, http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2008/inferno.
- CASTELLUCI Romeo, DRÉVILLE Valérie, ARCHAMBAULT Hortense et BAUDRILLER Vincent, « Conversation pour le Festival d'Avignon 2008 », [En ligne], [consulté en avril 2017], site du Festival d'Avignon, www.festival-avignon.com/lib_php/download.php?fileID=79&type=File&round=5192286, 2008, 94 p.
- DI MERCURIO Francine, « L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », [En ligne], [consulté le 01 mai 2017], site *Les chantiers de la création*, https://lcc.revues.org/371, 4 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2015.

CHEREAU Patrice, *Journal de l'absence*, 2009.

- CLODI Nicole, entretien, « Dominique Blanc : "Lire, c'est comme travailler la terre" », [En ligne], [consulté en avril 2017], site journal *La Dépêche*, http://www.ladepeche.fr/article/2014/06/26/1907688-dominique-blanc-lire-c-est-comme-travailler-la-terre.html, 26/06/2014.

DELIQUET Julie avec La Comédie-Française, *Vania*, 2016.

DESCHAMPS Jérôme et MAKEÏEFF Macha, *Le Lapin chasseur*, 1989.

GARCIA Rodrigo, *Golgotha Picnic*, 2011.

- JOLLY Geneviève, « Le rire insupportable de Rodrigo García », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Recherches & Travaux*, https://recherchestravaux.revues.org/298, 2006.

LAMBERT Benoît, *We are l'Europe*, 2009.

- HOROVITZ-SILBER Martine, « Théâtre : *We are l'Europe*, les super-héros de Massera », [En ligne], [consulté en avril 2017], blog de Martine Silber : *Marsupilamima*, https://marsupilamima.blogspot.fr/2009/11/theatre-we-are-leurope-les-super-heros.html?q=We+are+l%27Europe, 23/11/2009.

- MASSERA Jean-Charles, *We are l'Europe : (le projet WALE)*, Paris, Éditions Verticales, 2009, 248 p.
- MASSERA Jean-Charles, note d'intention *We are l'Europe*, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Théâtre-Contemporain*, http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/We-are-l-Europe/, 2010.

LA RIBOT, DOMINGUEZ Juan et LORIENTE Juan, *El Triunfo de la Libertad*, 2014.

SANETH Lina et MROUE Rabih, *33 tours et quelques secondes*, 2012.

- PERRIER Jean-François, « Entretien avec Lina Saneh »,[En ligne], [consulté en avril 2017], site du Festival d'Avignon, http://www.festival-avignon.com/lib_php/download.php fileID=721&type=File&round=145677405, 2012, 2 p.

VAN HOVE Ivo, *Les Damnés*, 2016

- MAURIN Frédéric, *Ivo van Hove, la fureur de créer*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Du Désavantage du vent », 2016, 304 p.

4) Articles de presse, de blogs, émissions de radio et vidéos

NB : Tous les documents répertoriés dans cette section sont, sauf indication contraire, [En ligne] et [consultés en avril 2017].

ABERDAM Serge, « Coup de jeune sur le Grand comité "*Notre terreur*", du collectif d'ores et déjà, mise en scène de Sylvain Creuzevault », *Annales historiques de la Révolution française*, site Annales Historiques de la Révolution Française, https://ahrf.revues.org/12056, avril-juin 2011.

ABOUACHIRAF Charmila, MURAT Mélisande, MAZ Florian, Rey Shérone, Seaux Laura et SOILIHI Nassourania, « *Timon/Titus*, Collectif OS'O », site *Le blog du Krinomen*, http://krinomen.over-blog.com/2015/12/article-pour-le-krinomen-timon-titus-collectif-os-o.html, 02/12/2015.

ALEV Marion, « Critique : *Une raclette* (collectif Les Chiens de Navarre) », in site web *Au Poulailler*, site Les Chiens de Navarre, http://www.chiensdenavarre.com/chiens_de_navarre/presse/Entrees/2014/5/18_une_raclette_files/au%20poulailler.pdf, 21/03/2011, 2 p.

ALEV Marion, « Critique : *Nous avons les machines* (collectif Les Chiens de Navarre) », in site web *Au Poulailler*, site Les Chiens de Navarre, http://www.chiensdenavarre.com/chiens_de_navarre/presse/Entrees/2014/5/20_nous_avons_les_machines_files/au%20poulailler.pdf, 05/12/2012, 3 p.

ALEV Marion et REISS Myrto, « Critique : *Les Armoires normandes* (collectif Les Chiens de Navarre) », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/category/critiques-saison-2014-15/page/2/, 21/03/2015.

ANDRÉAZ Angélique, entretien avec Frank Vercruyssen et Nicole Genovese, site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/revue-multitudes-2011-2-page-203.htm, 2011.

ARTS EN SCÈNE, « Aux limites du théâtre et de la danse : Les Chiens de Navarre, *Nous avons les machines* ou le théâtre dans tous ses états », site du Centre Pompidou, http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-theatre/chiens_de_navarre/chiens_de_navarre.html, 2012.

ARVERS Fabienne et SOURD Patrick, « Lâchez les Chiens », in *Les Inrockuptibles*, site Les Chiens de Navarre, http://www.chiensdenavarre.com/chiens_de_navarre/presse/Entrees/2014/5/23_les_Chiens_de_Navarre_files/les%20inrockuptibles%205%20fe%CC%81vrier%2014%20page%201.pdf, 05/02/2014, 4 p.

ARVERS Fabienne et SOURD Patrick, « Les Chiens de Navarre : cuisine et confidences », site journal *Les inRocKs*, http://www.lesinrocks.com/2014/02/05/scenes/les-chiens-de-navarre-cuisine-et-confidences-11468747/, 05/02/2014.

ARVERS Fabienne et SOURD Patrick, « *Il est des nôtres* : Thomas de Pourquery en Diogène saxophoniste », site journal *Les inRocKs*, http://www.lesinrocks.com/2014/02/12/cinema/actualite-cinema/jean-christophe-meurisse-11471337/, 12/02/2014.

ARVERS Fabienne, « Malades d'amour », site journal *Les inRocKs*, http://mon compte.lesinrocks.com/bibliotheque/numero/?number=1004&titleRef=EDIND.INWEB, 25/02/2015.

ATLAN, « *Le Capital et son singe* de Sylvain Creuzevault », site *La [C]ritiquerie*, http://www.lacritiquerie.com/theatre-le-capital-et-son-singe-de-sylvain-creuzevault/, 29/11/2014.

BACHELLERIE Julien, « Le collectif DRAO incarne *la folie ordinaire* de Petr Zelenka », site journal *La Montagne*, http://www.lamontagne.fr/aurillac/loisirs/art-litterature/2012/03/24/le-collectif-drao-incarne-la-folie-ordinaire-de-petr-zelenka_1126115.html, 24/03/2012.

BADIA Jacques-Olivier, « Scènes du sordide ordinaire », site *Le Clou dans la Planche*, http://www.lecloudanslaplanche.com/critique-393-nature.morte.dans.un.fosse-scenes.du.sordide.ordinaire.html, 25/03/2008.

BAPTISTE Raphaël, « *Rumeur et petits jours* par le Raoul Collectif », site *L'Alchimie du Verbe*, https://alchimieduverbe.com/2016/07/22/rumeur-et-petits-jours-par-le-raoul-collectif/, 22/07/2016.

BARBÉRIS Isabelle, HAMIDI-KIM Bérénice et TALBOT Armelle et, « Entretien avec l'Avantage du doute », in « *Comment tu t'organises ?* », site *Thaêtre*, http://www.thaetre.com/2016/01/10/comment-tu-torganises/3/, 10/01/2016.

BARRON Olivia, « Rimini Protokoll joue *L'Europe à domicile* », blog *Le Monde* d'Olivia Barron, http://oliviabarron.blog.lemonde.fr/2015/12/09/rimini-protokoll-joue-leurope-a-domicile/, 09/12/2015.

BEAUVALLET Eve, « *Notre Terreur*, entretien avec Sylvain Creuzevault », site *Théâtre-Contemporain*, http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Notre-terreur/ensavoirplus/, 2009.

BEAUVALLET Eve, « Le collectif sur le plateau », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/18/le-collectif-sur-un-plateau_3497519_3246.html, 18/10/2013.

BEAUVALLET Eve, « Bienvenue au "théâtre du réel", où je est un jeu », site *Slate*, http://www.slate.fr/story/90527/theatre-vrais-gens, 06/08/2014.

BEAUVALLET Eve, « *Remote Paris* », in journal *Trois Couleurs*, site de Rimini Protokoll, http://www.rimini-protokoll.de/website/media/remotex/presse/2015-07 19~1726@TROIS_COULEURS.pdf, 15/07/2015, 2 p.

BEBIN Gaëlle, « *Rumeurs et petits jours* par le Raoul Collectif », L'École des lettres/Actualités, site *L'École des Lettres*, http://actualites.ecoledeslettres.fr/arts/theatre/rumeurs-petits-jours-raoul-collectif/, 23/08/2016.

BELZEFA, « *La Cerisaie* à l'accent belge », site *Belzefa*, http://www.belzefa-creative.net/la cerisaie /, 14/11/2015.

BLAUSTEIN Niddam, « Le petit soir rafraîchissant du Raoul Collectif », site *ToutеLaCulture*, http://toutelaculture.com/spectacles/theatre/festival-davignon-le-petit-soir-rafraichissant-du-raoul-collectif/, 21/07/2016.

BOISSEAU ROSITA, « Coquins jeux de jambes façon Molinier », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/06/20/coquins-jeux-de-jambes-facon molinier_3433084_3246.html, 21/06/2013.

BONOMO Valentine, « Qui veut la peau de TINA ? », site *Mouvement.net*, http://mouvement.net/critiques/critiques/qui-veut-la-peau-de-tina, 15/11/2015.

BOUCHEZ Emmanuelle, « *Onomatopée*. Tg STAN, De KOE... », site *Télérama*, http://www.telerama.fr/art/onomatopee,134245.php, 16/11/2015.

BOUCHEZ Emmanuelle, « Le collectif de théâtre Os'O, une bande à part », site *Télérama*, http://www.telerama.fr/scene/le-collectif-de-theatre-os-o-une-bande-a-part,150631.php, 03/12/2016.

BOURDIER Marion et LIÉBAULT Anthony, « Dramaturgie, écriture collective et improvisation », rencontre avec Sylvain Creuzevault et les comédiens du *Père tralalère*, site *Agôn*, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=956, 07/06/2009.

BOURET Amélie, « Julie Deliquet : Je suis la garante de l'improvisation », site m1 journalisme culturel Paris ouest, https://m1journalismeculturelparisouest.wordpress.com/2014/10/16/julie-deliquet-je-suis-la-garante-de-limprovisation/, 16/10/2014.

BRECHET Gilles, « Raoul Collectif : faire du vivant avec du vivant », site *Bruzz*, http://www.bruzz.be/en/node/118485, 06/11/2015.

BROOK Peter, « A propos de La Cerisaie de Tchekhov », France Inter, Le masque et la plume, Site de l'INA, http://www.ina.fr/audio/PHD99238394/theatre-peter-brook-audio.html, 28/02/1995.

BRUNO Isabelle et DIDIER Emmanuel, « L'évaluation, arme de destruction », site *Le Monde diplomatique*, https://www.monde-diplomatique.fr/2013/05/BRUNO/49089, 05/2013.

BURRI Julien, « Le théâtre téléguidé de Stefan Kaegi », in site web *L'Hebdo de Lausanne*, site de Rimini Protokoll, http://www.riminiprotokoll.de/website/media/remotex/presse/28_Hebdo_26juin_RiminiProtokoll.pdf, 26/06/2014, 2 p.

CADERT Pierre Philippe, « Jean-Christophe Meurisse, metteur en scène », [doc audio], *Radio Vertigo*, site RTS.ch, https://www.rts.ch/play/radio/vertigo/audio/jean-christophe-meurisse-metteur-en-scene?id=7401681, 25/01/2016.

CADILHAC Julie, « Bruno Geslin met en scène la vie et l'œuvre du sulfureux Pierre Molinier », site *BSC news*, http://bscnews.fr/201209182436/Theatre/bruno-geslin-met-en-scene-la-vie-et-l-oeuvre-du-sulfureux-pierre-molinier.html, 18/09/2012.

CADILHAC Julie, « Rodolphe Dana incarne Ferdinand Bardamu », site *BSC news*, http://bscnews.fr/201404103699/Cote-planches/rodolphe-dana.html, 10/04/2014.

CANDONI Christophe, « Sylvain Creuzevault explore le Capital théâtral de Karl Marx », site *TouteLaCulture*, http://toutelaculture.com/spectacles/theatre/sylvain-creuzevault-explore-le-capital-theatral-de-karl-marx/, 11/09/2014.

CANDONI Christophe, « *Angelus novus* : L'infernal Anti-Faust de Sylvain Creuzevault », site *Sceneweb*, http://www.sceneweb.fr/angelus-novus-antifaust-de-sylvain-creuzevault/, 04/11/2016.

CAPRON Stéphane, « *L'Assommoir* d'après Zola par le Collectif OS'O », site *Sceneweb*, http://www.sceneweb.fr/lassommoir-dapres-zola-par-le-collectif-oso/, 02/01/2014.

CAPRON Stéphane, « Le tg STAN revisite l'âme russe avec une *Cerisaie* à ciel ouvert », site *Sceneweb*, http://www.sceneweb.fr/la-cerisaie-du-tg-stan-premiere-ce-soir-a-la-colline-dans-le cadre-du-festival-dautomne-a-paris/, 05/12/2015.

CAPRON Stéphane, « Le Raoul Collectif à la recherche d'un nouveau modèle de société », site *Sceneweb*, http://www.sceneweb.fr/rumeur-et-petits-jours-du-raoul-collectif/, 01/11/2016.

CARPENTIER Laurent, « Jean-Christophe Meurisse : Si je ne ris pas je crève », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/06/les-chiens-de-navarre-si-je-ne-ris-pas-je-creve_4360765_3246.html, 06/02/2014.

CARRÉ Alice, « Critique : *Petites histoires de la folie ordinaire*, (Petr Zelenka/collectif DRAO) », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/eclairages/le-retour-du-collectif-au-theatre/entretien-avec-le-collectif-drao-html/, 19/11/2010.

CARRÉ Alice, « Critique : *Situation Rooms* & *100 % Paris* », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/category/critiques-saison-2013-14/page/2/, 22/05/2014.

CARUANA Stéphane, « Le collectif In Vitro tire le bilan des années post-Mai-68 », site *Hétéroclite*, http://www.heteroclite.org/2016/03/annees-70-a-nos-jours-collectif-in-vitro-28764, 10/03/2016.

CASSOU-NOGUÈS, « *Onomatopée*, création collective de tg STAN, De Koe, Dood Paard et Maatschappij Discordia. Un spectacle qui en dit long ? », site *Les Trois Coups*, https://lestroiscoups.fr/onomatopee-creation-collective-de-tg-stan-de-koe-dood-paard-et maatschappij-discordia-theatre-de-la-bastille-a-paris/, 24/10/2015.

CHARON Aurélie, « Entretien avec Bruno Geslin : *Mes Jambes, si vous saviez, quelle fumée...* », L'Atelier Intérieur, site *France Culture*, https://www.franceculture.fr/emissions/latelier-interieur/numero-13-les-jambes, 19/11/2012.

CHAUDET Émilie, « La chute du mur », in journal *Le Monde*, site de tg STAN, http://www.stan.be/media/producties/trahisons/trahisons_le_monde.pdf, 13/06/2015, 1 p.

CHEREAU Neige Mélanie, « Les Chiens de Navarre - *Une raclette* », blog *Neigeatokyo*, http://neigeautheatre.blogspot.fr/2010/10/les-chiens-de-navarre-une-raclette.html, 07/10/2010.

CHEVILLEY Philippe, « Fines *Trahisons* de tg STAN », site journal *Les Echos*, https://www.lesechos.fr/19/06/2015/LesEchos/21962-410-ECH_fines-trahisons-de-tg-stan.htm#, 19/06/2015.

CHEVILLEY Philippe, « Le bouleversant "*Vania*"de Julie Deliquet au Français », site journal *Les Echos*, https://www.lesechos.fr/26/09/2016/LesEchos/22284-038-ECH_le-bouleversant---vania-de-julie-deliquet-au-francais.htm, 26/09/2016.

CHEVILLEY Philippe, « L'*Anti-Faust* bouillant de Sylvain Creuzevault à la Colline », site journal *Les Echos*, https://www.lesechos.fr/29/09/2016/LesEchos/22287-053-ECH_un-antifaust-bouillant-mais-brouillon-de-sylvain-creuzevault.htm, 02/11/2016.

CHEVRIER Hélène, « Emmanuelle Devos en vrai(e) », *Théâtral Magazine* n°49, site *Viapresse*, http://pressenumerique.viapresse.com/samples/MP2N5Tf2Id51-3, 09-10/2014, p. 8-10.

CHOLLET Jean, « Propos de garçons de café », site *WebThéâtre*, http://www.webtheatre.fr/Onomatopee-creation-collective, 20/10/2015.

CLODI Nicole, « Mauvignier : voici *Tout Mon Amour...* », site journal *La Dépêche*, http://www.ladepeche.fr/article/2012/10/24/1472527-mauvignier-voici-tout-mon-amour.html, 24/10/2012.

COMBES Lucie, « A vous Démo(n)s ! », site *Mouvement.net*, http://www.mouvement.net/critiques/critiques/a-vous-demons, 31/10/2016.

CORBEL Mari Mai, « Les Indes au bout du fil... *CALL CUTTA IN A BOX* », blog de Mari-Mai Corbel, https://corbelmarimai.wordpress.com/2009/01/08/rimini-protokollstephan-kaegi/, 08/01/2009.

CORBEL Marie-Mai, « Jean-Christophe Meurisse : L'acteur-auteur ou l'acteur insoumis », site *Mouvement.net*, http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/lacteur-insoumis, 13/10/2009.

COSSU Francis, « Entretien avec le Raoul Collectif. Festival d'Avignon 2016 », site du Festival d'Avignon, http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2016/rumeur-et-petits-jours, 2016.

COULON Aurélie et TRAVERSO Pierre-Damien, « *Notre Terreur*, entretien avec Sylvain Creuzevault et Eric Charon », site *Agôn*, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1174, 2009.

COUSTÉ Clara, « Critique de *L'Assommoir*, d'après Émile Zola, par le Collectif OS'O », site *WebLettres*, http://www.weblettres.net/blogs/article.php?w=parchemin&e_id=69986, 12/10/2013.

COUSTON Jérémie, « *Apnée* », site *Télérama*, http://www.telerama.fr/cinema/films/apnee,509352.php, 19/10/2016.

CULTUREBOXE (avec AFP), « Le Capital et son singe, fausse comédie autour du missile de Karl Marx », site *FranceTVinfo*, http://culturebox.francetvinfo.fr/theatre/theatre-contemporain/le-capital-et-son-singe-fausse-comedie-autour-du-missile-de-karl-marx-186759, 06/09/2014.

CYDZIK Anne-lise, « Le Raoul Collectif en promenade sociale », site Le Raoul Collectif, http://www.raoulcollectif.be/wp-content/uploads/2016/04/Agir-par-la-culture-mars-2014.pdf, 27/03/2014, 3 p.

D'AGOSTIN Kristina, « *Rumeurs et petits jours*. L'imaginaire à l'attaque de la pensée majoritaire », site *Carnet D/Art*, http://www.carnetdart.com/rumeur-et-petits-jours/, 20/07/2016.

DEMIDOFF Alexandre, entretien avec Georges Banu « Tchekhov, ce frère ironique et lyrique », site *Le Temps*, https://www.letemps.ch/culture/2016/02/26/tchekhov-frere-ironique-lyrique, 26/02/2016.

DA COSTA Valérie, « Sexe, drogs, no underground », site *Mouvement.net*, http://www.mouvement.net/critiques/critiques/sex-drogs-no-underground, 15/11/2013.

DALIER-BOURNAT Émilie, « *Onomatopée*, un joyeux bric-à-brac », site *artistik rezo*, http://www.artistikrezo.com/spectacle/critiques/theatre/onomatopee-un-joyeux-bric-a-brac.html, 25/10/2015.

DARGE Fabienne, « Avignon : à défaut de pouvoir agir, rire avec le Raoul Collectif », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/scenes/article/2016/07/20/avignon-a-defaut-de-pouvoir-agir-rire-avec-le-raoul-collectif_4972059_1654999.html, 20/07/2016.

DARGE Fabienne, « Embarquement immédiat : le camion de Stefan Kaegi », in journal *Le Monde*, site de Rimini Protokoll, http://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/embarquement-immediat-dans-le-camion-de-stefan-kaegi, 25/07/2006.

DARGE Fabienne, « Creuzevault dilapide son " Capital " », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/09/10/creuzevault-dilapide-son-capital_4484838_3246.html, 10/09/2014.

DARGE Fabienne, « tg STAN le théâtre à quatre bandes », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/10/21/tg-stan-le-theatre-a-quatre-bandes_4793673_1654999.html, 21/10/2015.

DAVID Gwénola, « *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon* », site journal *La Terrasse*, http://www.journal-laterrasse.fr/tout-ce-qui-nous-reste-de-la-revolution-cest-simon/, 10/05/2012.

DAVID Gwénola, « *Le Signal du promeneur* », site journal *La Terrasse*, http://www.journal-laterrasse.fr/le-signal-du-promeneur-theatre-de-la-bastille-raoul-collectif/, 16/11/2012.

DAVIDOVICI Mireille, « *Le Capital et son singe*, Sylvain Creuzevault », site *Théâtre du blog*, http://theatredublog.unblog.fr/2014/09/08/le-capital-sylvain-creuzevault/, 08/09/2014.

DECASTEL Catherine-Elishéva, « *Catherine et Christian (fin de partie)* – collectif In Vitro », site *Le Souffleur*, http://www.lesouffleur.net/12015/catherine-et-christian-fin-de-partie-collectif-in vitro/, 2015.

DEKYVERE Victor, « Reprenons un peu de raclette », site *Milkwall*, https://milkwall.wordpress.com/2011/03/19/reprenons-un-peu-de-raclette/, 20/03/2011.

DELFOUR Jean-Jacques, « tg STAN et De Koe, *My dinner with André* : le pentagramme du plaisir théâtral », blog de Jean-Jacques Delfour, http://jean-jacques.delfour.over-blog.com/article-tg-stan-et-de-koe-my-dinner-with-andre-le-pentagramme-du-plaisir-theatral-124773790.html, 12/10/2014.

DEMEY Eric, « *Nature morte dans un fossé* de Fausto Paravidino (critique) », Le Petit Louvre, Avignon Off 2008, site *Les Trois Coups*, http://www.lestroiscoups.com/tag/france-etranger%201998-2014/430, 15/07/2008.

DEMEY Eric, « Plats Préparés », site journal *La Terrasse*, http://www.journal-laterrasse.fr/my dinner-with-andre/, 28/10/2014.

DIAKTINE Anne, « tg STAN débarrasse *La Cerisaie* », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/theatre/2015/12/10/a-la-colline-tg-stan-debarrasse-la-cerisaie_1419848, 10/12/2015.

DIATKINE Anne, « Quintet et ondes de choc », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/theatre/2016/07/21/quintet-et-ondes-de-choc_1467726, 21/07/2016.

DIATKINE Anne, « *Vania* au chœur de l'action », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/theatre/2016/10/06/vania-au-choeur-de-l-action_1520127, 06/10/2016.

DIATKINE Anne, « *Angelus novus Anti-Faust.* Un Mythe dans la marmite », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/theatre/2016/11/10/angelus-novus-antifaust-un-mythe-dans-la-marmite_1527597, 10/11/2016.

DION Jack, « Un dîner pas comme les autres, un Moïse culotté », site journal *Marianne*, https://www.marianne.net/culture/un-diner-pas-comme-les-autres-un-moise-culotte, 05/11/2014.

DIRKS Anja, « Gand prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2015 : Stefan Kaegi ; un travail collectif innovant », site Prix suisses de théâtre, http://www.theaterpreise.ch/fr/archives/laureats-2015/stefan-kaegi/, 2015.

DOREY Alicia, « Julie Deliquet, Collectif In Vitro », site *Les 5 Pièces*, https://www.les5pieces.com/interviews/julie-deliquet/, 13/11/2015.

DRAPRON Christian, « *Angelus novus Anti-Faust* - Mise en scène de Sylvain Creuzevault », blog « *Crayonné au Théâtre* » de Christian Drapron, https://thtre132.wordpress.com/2016/11/10/angelus-novus-antifaust-mise-en-scene-de-sylvain-creuzevault-theatre-de-la-colline-novembre-decembre-2016-avec-antoine-cigarra-eric-charron-pierre-deverines-evelyne-didi-lionel/, 11/10/2016.

DREYFUS Emmanuelle, « *Le Père tralalère.* Noces Funèbres », site *Rue du Théâtre*, http://rueduth eatre.eu/article/611/le-pere-tralalere/, 28/10/2009.

DU VIGNAL Philippe, « *Le Père tralalère* », site *Théâtre du blog*, http://theatredublog.unblog.fr/20 09/10/26/, 26/10/2009.

DU VIGNAL Philippe, « *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon* », site *Théâtre du blog*, http://theatredublog.unblog.fr/2010/06/04/tout-ce-quil-nous-reste-de-la-revolution-cest-simon/, 04/06/2010.

DU VIGNAL Philippe, « Collectif In Vitro, Julie Deliquet », site *Théâtre du blog*, http://theatredublog.unblog.fr/2014/09/20/collectif-in-vitro-julie-deliquet/, 20/09/2014.

DUPLAT Guy, « Le retour très attendu du Raoul Collectif », site journal *La Libre Belgique*, http://www.lalibre.be/culture/scenes/le-retour-tres-attendu-du-raoul-collectif 5633985935700fb9302 22736, 30/10/2015.

ELGHAZI Sarah, « Familles, je vous haime », site *Les Trois Coups*, http://www.lestroiscoups.com/a rticle-le-pere-tralalere-une-creation-collective-de-la-compagnie-d-ores-et-deja-critique-de-sarah-elghazi-theatre-du-nord-a-tourcoing-39067, 09/11/2009.

ENJALBERT Cédric, « Creuzevault, Marx, L*e Capital et son singe* : vive la pratique, haro sur le fétiche ! », site de *Philosophie Magazine*, http://www.philomag.com/lactu/breves/creuzevault-marx-le-capital-et-son-singe-vive-la-pratique-haro-sur-le-fetiche-10167, 09/09/2014.

ENJALBERT Cédric, « Entretien avec Stefan Kaegi : Identifions des ouvertures, des fenêtres de visée pour l'action », site *Philosophie Magazine*, http://www.philomag.com/lactu/breves/stefan-kaegi-identifions-des-ouvertures-des-fenetres-de-visee-pour-laction-11083, 09/02/2015.

EVIN Kathleen, « Julie Deliquet met en scène un époustouflant et audacieux "*Vania*" (d'après « *Oncle Vania* » de Tchekhov ») », L'Humeur Vagabonde, site *France Inter*, https://www.franceinter .fr/emissions/l-humeur-vagabonde/l-humeur-vagabonde-23-octobre-2016, 23/10/2016.

F., « Modulations sur Trahisons d'Harold Pinter au Théâtre de La Bastille », site *La Parafe*, https:// www.laparafe.fr/2015/06/trahisons-dharold-pinter-au-theatre-de-la-bastille/, 18/06/2015.

F., « *La Cerisaie* de Tchekhov à la Colline, les tg STAN se mettent en scène », site *La Parafe*, https://www.laparafe.fr/2015/12/la-cerisaie-de-tchekhov-a-la-colline-les-tg-stan-se-mettent-en scene /, 08/12/2015.

F., « *Rumeurs et petits jours* du Raoul Collectif-thinking outside the box », site *La Parafe*, https://www.laparafe.fr/2016/07/rumeur-et-petits-jours-du-raoul-collectif-thinking-outside-the-box/, 21/07/2016.

F., « Angelus Novus de Sylvain Creuzevault à la Colline-la science et les rêves », site *La Parafe*, https://www.laparafe.fr/2016/12/angelus-novus-de-sylvain-creuzevault-a-la-colline-la-science-et-les-reves/, 05/12/2016.

FACCHIN Lise, « *Rumeurs et petits jours* de Raoul Collectif, cloître des Carmes à Avignon. Rire, intelligence et politique », site *Les Trois Coups*, http://lestroiscoups.fr/rumeurs-et-petits-jours-de-raoul-collectif-cloitre-des-carmes-a-avignon/, 24/07/2016.

FERENCZI Aurélien, « Sur le pont, en Avignon, Marcial Di Fonzo Bo, l'insatiable », site *Télérama*, http://www.telerama.fr/scenes/marcial-di-fonzo-bo-l-insatiable,70689.php, 02/07/2011.

FLAGEL Thomas, « Into the factory », site *Poly*, http://www.poly.fr/into-the-factory/, 12/11/2013.

FRANCE INTER, *Le coup droit lifté* de Marcel Proust, site France Inter, https://www.franceinter.fr/theatre/le-coup-droit-lifte-de-marcel-proust, 12/01/2016.

FREGAVILLE-GRATIAN D'AMORE Olivier, « *Vania* de Tchekhov, magnifiquement réinventé par Julie Deliquet », site *Mediapart*, https://blogs.mediapart.fr/loeil-dolivier/blog/041016/vania-tchekhov-magnifiquement-reinvente-par-julie-deliquet, 04/10/2016.

GALLOT Clémentine, « Trois questions à Rimini Protokoll », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/m-actu/article/2014/05/09/trois-questions-a-rimini-protokoll_4413317_4497186.html, 09/05/2014.

GALLOT Clémentine, « Rimini Protokoll, tour d'Europe en table d'hôtes », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/theatre/.../rimini-protokoll-tour-d-europe-en-table-d-hotes_, 10/12/2015.

GAPP Estelle, « *Nature morte dans un fossé* de Fausto Paravidino (critique), une incroyable énergie qui pulvérise les clichés », site *Les Trois Coups*, http://www.lestroiscoups.com/article-18871436.html, 12/04/2008.

GAYOT Joëlle, « Entretien avec Julie Deliquet et Eric Charon : faut-il passer en force lorsqu'on est un jeune artiste ? », Changement de décor, site *France Culture*, https://www.franceculture.fr/emissions/changement-de-decor/faut-il-passer-en-force-lorsquon-est-un-jeune-artiste, 06/01/2013.

GÉRARD Simon, « *La Cerisaie*, m.e.s tg STAN », site *Culturopoing*, http://www.culturopoing.com/scenes-expos/la-cerisaie-m-e-s-tg-stan/20151212, 12/12/2015.

GESLIN Bruno, « Dossier de presse *Une faille* », site du Nouveau Théâtre de Montreuil, http://www.nouveau-theatre-montreuil.com/media/montreuil/21482-dp_feuilleton_b.geslin.pdf, 2014, 12 p.

GIOLITO Christophe, « L*e Capital et son singe* (Sylvain Creuzevault/Karl Marx) », site *Le Littéraire*, http://www.lelitteraire.com/?p=12367, 24/09/2014.

GODARD Colette, « Collectif In Vitro, Julie Deliquet », site du Théâtre de la Ville Paris, http://www.theatredelaville-paris.com/Publish/media/2814/INVITRO_com_14-15.pdf, 2014, 3 p.

GIRARD Mathieu, « Entretien avec Marcial di Fonzo Bo », site *actu.fr*, https://actu.fr/normandie/seine-maritime_76/interview-comedie-de-caen-la-grande-premiere-de-marcial-di-fonzo bo_587395.html, 2015.

GOFFART Juliette, « *Apnée* », site *Critikat*, http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/apnee/, 18/10/2016.

HAMIDI-KIM Bérénice et TALBOT Armelle, « entretien avec Falk Richter : Voyage au cœur du système », trad. Anne Montfort, site *Thaêtre*, http://www.thaetre.com/2015/12/20/voyage-au-coeur-du-systeme-falk-richter/,20/12/2015.

HAMIDI-KIM Bérénice, TALBOT Armelle, « Entretien avec Cyril Teste : (Dé)jouer le capitalisme. Façon de produire, manières de représenter », site *Thaêtre*, http://www.thaetre.com/2015/12/20/dejouer-le-capitalisme-facons-de-produire-manieres-de-representer-cyril-teste/, 29/01/2016.

HÉLIOT Armelle, « Mauvignier par Les Possédés, un art laconique du théâtre », site journal *Le Figaro*, http://blog.lefigaro.fr/theatre/2012/11/lart-personnel-de-laurent-mauv-1.html, 26/11/2012.

HELIOT Armelle, « Le code de la famille entièrement réformé », site journal *Le Figaro*, http://www.lefigaro.fr/theatre/2014/11/27/03003-20141127ARTFIG00029-le-code-de-la-famille-entierement-reforme.php, 27/11/2014.

HELIOT Armelle, « Pierre Maillet traduit Paul Morrissey au théâtre », site journal *Le Figaro*, http://blog.lefigaro.fr/theatre/2015/03/pierre-maillet-traduit-paul-mo.html, 22/03/2015.

HERNANDEZ, Brigitte, « Magnifique "*Vania*" de la Comédie-Française, au Vieux-Colombier », site journal *Le Point*, http://www.lepoint.fr/culture/magnifique-vania-de-la-comedie-francaise-au-vieux-colombier-23-09-2016-2070643_3.php, 23/10/2016.

H.L.T., « *Trahisons* retour vers la forfaiture », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/theatre/2015/06/11/trahisons-retour-vers-la-forfaiture_1327671, 12/06/2015.

HOTTE Véronique, « *Trahisons* - Harold Pinter - tg STAN », site *Hotello*, https://hottellotheatre.wordpress.com/2015/06/16/trahisons-harold-pinter-tg-stan/, 16/06/2015.

HOTTE Véronique, « *Vania*, mise en scène Julie Deliquet », site *Théâtre du blog*, http://theatredublog.unblog.fr/2016/09/25/vania-mise-en-scene-de-julie-deliquet/, 25/09/2016.

HURAULT Chantal, « Entretien avec Julie Deliquet », site *Théâtre online*, http://www.theatreonline.com/Spectacle/Vania-d-apres-Oncle-Vania/54779, juin 2016.

JACQUET Amaury, « *La Cerisaie* ou le temps des cerises de Tchekhov », site *Publik Art*, http://publikart.net/cerisaie-temps-cerises-de-tchekhov/, 05/12/2015.

KILHOFFER Delphine, « *Une raclette* des Chiens de Navarre – Chaud devant ! », site *Rhinocéros*, https://rhinoceros.eu/2011/03/une-raclette-des-chiens-de-navarre/, 26/03/2011.

KLEIN Véronique, « *Notre Terreur* », site *Mediapart*, https://blogs.mediapart.fr/edition/perform/article/140910/notre-terreur, 14/09/2010.

LARDY Elsa, « *Timon/Titus* », site *Théâtrorama*, http://www.theatrorama.com/theatre paris/theatres -parisiens/timontitus/, 08/12/2015.

LARRE David, « Critique : *Notre Terreur* (création collective d'ores et déjà) », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/article-que-reste-t-il-du-politique-au-theatre-2-3-100432370.html, 08/09/2010.

LARRE David, « Critique : *Le Capital et son singe* (Karl Marx/ Sylvain Creuzevault) », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/critique-le-capital-et-son-singe-karl-marx-sylvain-creuzevault/, 08/09/2014.

LARRE David, « Critique : *Dans la République du Bonheur* (Marin Crimp/Elise Vigier et Marcial di Fonzo Bo)», site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/category/critiques-saison-2014-15/page/5/, 24/11/2014.

LARRE David, « Critique : *Trahisons* (Harold Pinter/tg STAN) », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/category/critiques-saison-2009-10/page/2/, 19/06/2015.

LARRE David, « Critique : *Nobody* (Falk Richter/Cyril Teste) », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/page/3/, 06/12/2015.

LARRE David, « Critique : *Vania* (d'après Anton Tchekhov/Julie Deliquet) », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/, 28/09/2016.

LARRE David et REISS Myrto, « Rencontre avec les collectifs au Théâtre des Quartiers d'Ivry ; entretien avec Mirabelle Rousseau membre du collectif TOC », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/eclairages/, 2011.

LARRE David et REISS Myrto, « Le retour du collectif au théâtre : entretien avec le collectif In Vitro », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/2014/09/, 03/09/2014.

LARRE David et REISS Myrto, « Critique : *Platonov* (Anton Tchekhov/collectif Les Possédés, Rodolphe Dana) », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/category/critiques-saison-2014-15/page/4/, 13/01/2015.

LE CENTQUATRE-PARIS, « Pierre Maillet / Théâtre des Lucioles », in Rapport d'activité 2012 du Centquatre-Paris, site du Centquatre-Paris, http://www.104.fr/media/rapport-activite-2012-104-paris.pdf, p. 12/33.

LE GROUPEMENT NATIONAL des CINEMAS de RECHERCHE, site du GNCR, « *Apnée* », http://www.gncr.fr/films-recommandes/apnee, 19/10/2016.

LE TANNEUR Hugues, « Théâtre des opérations », in journal *Les InRocKuptibles*, site de Rimini Protokoll, http://www.rimini-protokoll.de/website/media/situationrooms/presse/Les %20Inrockuptibles%20-%20Rimini%20Protokoll%20-%2014%20Mai.PDF, 14/05/2014, 2 p.

LE TANNEUR Hugues, « Martin Crimp : mon idée du bonheur », site journal *Les inRocKs*, http://www.lesinrocks.com/2014/11/24/scenes/martin-crimp-mon-idee-du-bonheur-11537192/, 24/11/2014.

LE TANNEUR Hugues, « *Onomatopée* : open dada au théâtre de la Bastille », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/theatre/2015/10/15/onomatopee-open-dada-au-theatre-de-la bastille_1404741, 15/10/2015.

LECLERC Natalia, « L'*Assommoir* par le Collectif OS'O : une version drôle et cynique de l'histoire tragique de Gervaise », site *Le Poulailler*, http://le-poulailler.fr/2016/10/lassommoir-par-le-collectif-oso-une-version-drole-et-cynique-de-lhistoire-tragique-de-gervaise/, 23/10/2016.

LEMAIRE Julie, « Critique du spectacle *Le Signal du promeneur* : Y'a d'la joie, la fin est proche », site *Rue du Théâtre*, http://ruedutheatre.eu/article/1240/le-signal-du-promeneur/, 26/11/2012.

LENNE Lise et MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, « Rencontre avec Judith Davis et Claire Dumas, "L'avantage du doute, Dix-sept minutes sauvées du désastre – cent vingt trois arrachées à l'oubli" », in dossiers n°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Enquête : Engouffrés dans la brèche, Le rêveur, l'engagé, le pessimiste et l'iconoclaste, site *Agôn*, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1461, 10/01/2011.

LENNE Lise et RHÉTY Marion, « Entretien avec Jolente de Keersmaeker et Frank Vercruyssen. (tg STAN) : "Tout ce qui est sur scène a une histoire". Postures et pratiques du collectif », in dossiers n°3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie. Enquête : Engouffrés dans la brèche, site *Agôn*, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1540, 01/02/2011.

LES MERVEILLEUX NUAGES, « *Tout mon amour*, de Laurent Mauvignier, création du collectif Les Possédés-Rodolphe Dana », site *les merveilleux nuages*, https://lesmerveilleuxnuages.wordpress.com/2012/12/23/tout-mon-amour-de-laurent-mauvignier-creation-du-collectif-les-possedes-rodolphe-dana/, 23/12/2012.

MACÉ Savannah, « *Platonov*, d'Anton Tchekhov par le collectif Les Possédés, création collective dirigée par Rodolphe Dana à La Colline », Des Mots de Minuit, site *FranceTVinfo*, http://culturebox.francetvinfo.fr/des-mots-de-minuit/sortir/theatre-platonov-d-anton-tchekhov-enterrer-les-morts-et-reparer-les-vivants-210677, 01/02/2015.

MACÉ Savannah, « Les Chiens de Navarre avec *Les Armoires normandes* : le rire est le propre de l'homme », *Des Mots de Minuit*, site *FranceTVinfo*, http://culturebox.francetvinfo.fr/des-mots-de-minuit/sortir/theatre-les-armoires-normandes-le-rire-est-le-propre-de-l-homme-215503, 31/03/2015.

MACÉ Savannah, « Théâtre : *Trahisons*, d'Harold Pinter par tg STAN, l'acceptation de l'inacceptable », site *FranceTVinfo*, http://culturebox.francetvinfo.fr/des-mots-de-minuit/sortir/trahisons-d harold-pinter-l-acceptation-de-l-inacceptable-222525, 27/06/2015.

MACÉ Savannah, « Entretien avec Rodolphe Dana : Stimuler l'imaginaire du roman par le théâtre », Des Mots de Minuit, site *FranceTVinfo*, http://culturebox.francetvinfo.fr/des-mots-de-minuit/sortir/rodolphe-dana-stimuler-l-imaginaire-du-roman-par-le-theatre-235145, 13/02/2016.

MAKEREEL Catherine, *Allô, Calcutta ?*, « FESTIVAL/Les Rimini Protokoll au KunstenFestivalde sArts », site journal *Le Soir*, http://archives.lesoir.be/allo-calcutta-_t-20080509-00G0JP.html, 09/05/2008.

MALKA Laurent, « Le boom des acteurs-lecteurs », site journal *Le Figaro*, http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/03/05/03003-20110305ARTFIG00003-le-boom-des-acteurs-lecteurs.php, 05/03/2011.

MANZINALI Baptiste, « *Platonov* par le collectif les Possédés, mise en scène R. Dana », site *Scoop.it!*, http://www.scoop.it/t/revue-de-presse-theatre/p/4029663584/2014/10/12/platonov-par-le-collectif-les-possedes-mise-en-scene-r-dana, 2014.

MARTINELLI Léna, « *Le Signal du promeneur*, faire la clarté sur notre monde », *site Les Trois Coups*, http://lestroiscoups.fr/le-signal-du-promeneur-du-raoul-collectif-theatre-de-la-bastille-a-paris/, 01/12/2012.

MONASTIER Pierre, « *Angelus novus Anti-Faust* : Sylvain Creuzevault choisit la démesure », site *Profession Spectacle*, http://www.profession-spectacle.com/angelus-novus-antifaust-sylvain-creuzevault-choisit-la-demesure/, 10/11/2016.

MOOSYE, « *Le Père tralalère* au Théâtre de la Colline », site *Moossye*, http://www.moossye.fr/blog/2009/10/le-pere-tralalere-au-theatre-de-la-colline/, 27/10/2009.

MORVAN Daniel, « Au lieu unique de Nantes, du théâtre qui met la télé en boite », site du journal *Ouest-France*, http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/au-lieu-unique-de-nantes-du-theatre-qui-met-la-tele-en-boite-3900897, 09/12/2015.

MOUNIER Trina, « Complaisance du miroir », site *Les Trois Coups*, https://lestroiscoups.fr/des-annees-70-a-nos-jours-du-collectif-in-vitro-theatre-de-la-croix%e2%80%91rousse-a-lyon/, 21/03/2016.

N'GO HONG Thomas, « Crimp/di Fonzo Bo : un bonheur remis en question dans une fantaisie folle », site *Hier au théâtre*, https://hierautheatre.wordpress.com/2014/11/23/crimpdi-fonzo-bo-un-bonheur-remis-en-question-dans-une-fantaisie-folle/, 23/11/2014.

ONA Marion, « Un ange pour les Sachants », site *Le Clou dans la Planche*, http://www.lecloudanslaplanche.com/critique-2240-angelus.novus-un.ange.pour.les.sachants..html, 20/10/2016.

ORSINI Alban, « *Dans la République du Bonheur*, m.e.s. Élise Vigier et Marcial di Fonzo Bo », site *Culturopoing*, http://www.culturopoing.com/scenes-expos/dans-la-republique-du-bonheur-m-e-s-elise-vigier-et-marcial-di-fonzo-bo/20141123, 23/11/2014.

ORSINI Alban, « *Little Joe : New York 68/Hollywood 72*, m.e.s. Pierre Maillet », site *Culturopoing*, http://www.culturopoing.com/scenes-expos/little-joe-new-york-68-hollywood-72-m-e-s-pierre-maillet/20150322, 22/03/2015.

OUEST-FRANCE, « Entretien avec Marcial di Fonzo Bo : Bienvenue *Dans la République du Bonheur* », site journal *Ouest-France*, http://www.ouest-france.fr/normandie/bienvenue-dans-la republique-du-bonheur-3751876, 07/10/2015.

PALADINO Veneranda, « Dans La Factory », in *Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, site du Théâtre des Lucioles, http://www.theatre-des-lucioles.net/IMG/pdf/presse_little_joe_ny_ok_.pdf, 15/11/2013, p 1/9.

PANEGY Rick, « *Rumeurs et petits jours*. Agitation du verbe », site gazette *I/O*, http://www.iogazette.fr/critiques/regards/2016/agitations-du-verbe/, 21/07/2016.

PASCAUD Fabienne, « Chiens de Navarre, revue métaphysico-baroque », in *Télérama* 22/05/2013, site Les Chiens de Navarre, http://www.chiensdenavarre.com/chiens_de_navarre/presse/Entrees/2014/5/22_quand_je_pense_quon_va_vieillir_ensemble_files/Telerama%2022%20mai%202013.jpg, 22/05/2013.

PASCAUD Fabienne, « *Nous avons les machines.* Farce, Les Chiens de Navarre », in *Télérama* 01/03/2014, site Les Chiens de Navarre, http://www.chiensdenavarre.com/chiens_de_navarre/presse/Entrees/2014/5/20_nous_avons_les_machines_files/te%CC%81le%CC%81rama%201%20mars%202014.pdf, 01/03/2014, 1 p.

PASCAUD Fabienne, « A Avignon, le rire ravageur du Raoul Collectif », site *Télérama*, http://www.telerama.fr/scenes/a-avignon-le-rire-ravageur-de-du-raoul-collectif,145548.php, 23/07/2016.

PASCAUD Fabienne, « *Vania* : la tragédie de Tchekhov régénérée par Julie Deliquet », site *Télérama*, http://www.telerama.fr/sortir/vania-la-tragedie-de-tchekhov-regeneree-par-julie deliquet, 148077.php, 03/10/2016.

PERRIER Jean-Louis, « Entretien avec Stefan Kaegi : *Cargo Sofia-Avignon* et *Mnemopark*. Les voyages de Stefan Kaegi », in site web *Mouvement.net*, site de Rimini Protokoll, http://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/entretien-avec-stefan-kaegi, 2006.

PERRINAUD Matthieu, « Quand une raclette devient culte », site journal *La Montagne*, http://www.lamontagne.fr/aurillac/2011/08/20/quand-une-raclette-devient-culte_135734.html, 20/08/2011.

PICAUT Jean-François, « Sérieux Délires : *Timon/Titus* d'après William Shakespeare », site *Les Trois Coups*, https://lestroiscoups.fr/timon-titus-dapres-william-shakespeare-theatre-national-de-bretagne-a-rennes/, 22/11/2015.

PILLAUT Théophile, « Tout est sous contrôle ? : Cyril Teste/MxM », site *Mouvement.net*, http://www.mouvement.net/critiques/critiques/tout-est-sous-controle, 26/01/2016.

PINEAU Christophe, « Entretien avec le Raoul Collectif. *Le Signal du promeneur* », site Le Raoul Collectif, http://www.raoulcollectif.be/wp-content/uploads/2016/04/Interview-Bastille.pdf, 03/2012, 2 p.

PINEAU Christophe, « Entretien avec le collectif L'Avantage du doute », site *Théâtre- Contemporain*, http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Legende-de-Borneo, 2014.

PIOLAT SOLEYMAT Manuel, « *Little Joe/New York 68* », site journal *La Terrasse*, http://www.journal-laterrasse.fr/little-joe-new-york-68/, 26/11/2013.

PIOLAT SOLEYMAT Manuel, « Entretien/Marcial di Fonzo Bo », site journal *La Terrasse*, http://www.journal-laterrasse.fr/focus/entretien-marcial-di-fonzo-bo/, 28/05/2014.

PIOLAT SOLEYMAT Manuel, « Julie Deliquet, des années 70 à nos jours », site journal *La Terrasse*, http://www.journal-laterrasse.fr/julie-deliquet-des-annees-70-a%CC%80-nos-jours/, 01/09/2014.

PIOLAT SOLEYMAT Manuel, « *Vania* », site journal *La Terrasse*, http://www.journal laterrasse.fr/vania/, 09/10/2016.

PLAS Laura, « Au nom du père, des filles et de Fellini », site *Les Trois Coups*, http://www.lestroiscoups.com/article-tout-ce-qui-nous-reste-de-la-revolution-c-est-simon-du-collectif-l-avantage-du-doute-critique-74404215.html, 22/05/2011.

POBEL Nadja, « Entretien avec Martin Crimp », site *Le Petit Bulletin*, http://www.petit-bulletin.fr/lyon/theatre-danse-article-48723-Martin+Crimp+a+voix+haute.html, 10/06/2014.

POBEL Nadja, « Réparer les vivants », site *Le Petit Bulletin*, http://www.petitbulletin.fr/lyon/theatre-danse-article-49742-Reparer+les+vivants.html, 18/11/2014.

POBEL Nadja, « Entretien avec Élise Vigier et Marcial Di Fonzo Bo », site *Le Petit Bulletin*, http://www.petit-bulletin.fr/, [URL non disponible en avril 2017], 05/06/2015.

PONS Hervé, « Tchekhov par le tg STAN : l'art du nivellement », site journal *Les inRocKs*, http://www.lesinrocks.com/2015/12/01/scenes/tchekhov-par-le-tg-stan-lart-du-nivellement 11791032/, 01/12/2015.

PONS Hervé, « *Angelus novus* de Sylvain Creuzevault : un anti-Faust », site journal *Les inRocKs*, http://www.lesinrocks.com/2016/10/25/scenes/angelus-novus-de-sylvain-creuzevault-anti-faust-11874815/, 25/10/2016.

RAIMBAULT Lucie, « Retour sur : *Tout mon amour*- Laurent Mauvignier/collectif Les Possédés », site *Tchaïka*, https://revuetchaika.wordpress.com/2013/04/22/retour-sur-tout-mon-amour-laurent-mauvigniercollectif-les-possedes/, 22/04/2013.

REISS Myrto, « Le retour du collectif au théâtre, quoi de vraiment neuf ? Jalons de parcours collectifs », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/eclairages/le-retour-du-collectif-au-theatre/, 2010.

REISS Myrto, « Critique : *Tout mon amour* (Laurent Mauvignier/Les Possédés, Rodolphe Dana) », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/, 24/11/2012.

REISS Myrto, « Critique : *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble* (collectif Les Chiens de Navarre) », in site web *Au Poulailler*, site Les Chiens de Navarre, http://www.chiensdenavarre.com/chiens_de_navarre/presse/Entrees/2014/5/22_quand_je_pense_quon_va_vieillir_ensemble_files/au%20poulailler%2015%20mars%202013.pdf, 15/03/2013, 2 p.

REISS Myrto, « Le retour du collectif au théâtre », entretien avec le collectif DRAO (Sandy Ouvrier et Stéphane Facco du collectif DRAO) », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/eclairages/le-retour-du-collectif-au-theatre/entretien-avec-le-collectif-drao-html/, 2014.

REISS Myrto, « Le retour du collectif au théâtre, entretien avec le collectif Les Possédés (David Clavel et Rodolphe Dana du collectif Les Possédés) », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/eclairages/, 2014.

REISS Myrto, « Critique : *Quatre images de l'amour* (Lucas Bärfuss/Collectif DRAO) », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/category/critiques-saison-2014-15/page/4/, 24/01/2015.

REISS Myrto, « Critique : *Timon/Titus* (William Shakespeare/ David Czesienski & collectif OS'O) », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/page/5/, 15/06/2015.

RENARD Bertrand, « *Oncle Vania* de Tchekhov débarbouillé, transcendé par les comédiens du Français », site *FranceTVinfo*, http://culturebox.francetvinfo.fr/theatre/rentree-theatrale/oncle-vania-de-tchekhov-debarbouille-transcende-par-les-comediens-du-francais-246737, 06/12/2016.

RENCONTRE AVEC LES COLLECTIFS AU THÉÂTRE DES QUARTIERS D'IVRY, « Le retour du collectif au théâtre : quoi de vraiment neuf ? », site *Au Poulailler*, [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/, 04/2011.

RIBETON Théo, « *Apnée* : la beauté d'un chaos organisé », site journal *Les inRocKs*, http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/apnee/, 14/10/2016.

RICHARD Claire, « Ma balade dans Paris avec une intelligence artificielle un peu fasciste », site journal *L'Obs Rue 89*, http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89 culture/20150729.RUE0039/ma-balade-dans-paris-avec-une-intelligence-artificielle-un-peu-fasciste.html, 29/07/2015.

ROBERT Catherine, « *Notre Terreur et le Père tralalère* », site journal *La Terrasse*, http://www.journal-laterrasse.fr/notre-terreur-et-le-pere-tralalere/, 10/09/2009.

ROBERT Catherine, « La carte et les territoires du collectif », site journal *La Terrasse*, http://www.journal-laterrasse.fr/focus/elisabeth-chailloux/, 10/03/2011.

ROLLAND Jeanne, « Julie Deliquet et *Vania* au Français : On a essayé d'inventer une méthode commune », site *artistik rezo*, http://www.artistikrezo.com/spectacle/portraits/julie-deliquet-et-vania-au-francais-on-a-essaye-d-inventer-une-methode-commune.html, 22/10/2016.

ROUSSEL Frédérique, « *Nobody*, les vices de bureau », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/theatre/2015/11/05/nobody-les-vices-de-bureau_1411531, 05/11/2015.

RUF Eric, « *Vania* d'après *Oncle Vania* », site *Théâtre online*, http://www.theatreonline.com/Spectacle/Vania-d-apres-Oncle-Vania/54779, 10/2016.

SAGET Joël, « Théâtre : Julie Deliquet enterre la génération de 1968 », site journal *Le Parisien*, http://www.leparisien.fr/flash-actualite-culture/theatre-julie-deliquet-enterre-la-generation-de-1968-30-09-2015-5140987.php, 2015.

SAINT LOUP, « *Le Capital et son singe*, théâtre de la Colline. Il faut savoir être moderne », site journal *Le Nouvel Économiste*, https://www.lenouveleconomiste.fr/art-et-culture/le-capital-et-son-singe-theatre-de-la-colline-24271/, 26/09/2014.

SALINO Brigitte, « d'ores et déjà, collectif en désir d'évolution », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/02/08/theatre-d-ores-et-deja-collectif-en-desir-d-evolution_1009096_3246.html, 08/02/2008.

SALINO Brigitte, « Les féroces Chiens de Navarre ; la bande de goujats sévit aux Bouffes du Nord », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/05/21/les-feroces-chiens-de-navarre_3414631_3246.html, 21/05/2013.

SALINO Brigitte, « Une raclette affreuse, sale et méchante », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/06/une-soiree-raclette-affreuse-sale-et-mechante_4360962_3246.html, 7/02/2014.

SALINO Brigitte, « De grands acteurs, pour un dîner aux petits oignons », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/scenes/article/2014/11/03/de-grands-acteurs-pour-un-diner-aux-petits oignons_4516922_1654999.html, 03/11/2014.

SALINO Brigitte, « L'amour féroce des Chiens de Navarre », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/scenes/article/2015/03/18/l-amour-feroce-des-chiens-de-navarre_4595830_1654999.html, 18/03/2015.

SALINO Brigitte, « Sylvain Creuzevault redonne jeunesse à Faust », site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/scenes/article/2016/10/28/theatre-sylvain-creuzevault-redonne-jeunesse-a-faust_5021820_1654999.html, 28/10/2016.

SANGLARD Denis, « Critique. *Regarde le lustre et articule*, Les Chiens de Navarre au Théâtre du Rond-Point », site *Un Fauteuil pour L'Orchestre*, http://unfauteuilpourlorchestre.com/critique-%e2%80%a2-regarde-le-lustre-et-articule-les-chiens-de-navarre-au-theatre-du-rond-point/, 25/02/2014.

SANGLARD Denis, « *Onomatopée*, création de tg Stan, De Koe, Dood Paard, Maatschappij Discordia, Théâtre de la Bastille, Festival d'Automne à Paris », site *Un Fauteuil pour L'Orchestre*, http://unfauteuilpourlorchestre.com/onomatopee-creation-de-tg-stan-de-koe-dood-paard maatschappij-discordia-theatre-de-la-bastille-festival-dautomne-a-paris/, 23/10/2015.

SCHERR Sébastien, « Néodadaïsme néerlandisant », site *THÉÂTREACTU*, http://theatreactu.com/onomatopee-tg-stan-de-koe-dood-paard-maatschappij-discordia-au-theatre-de-la-bastille/, 22/10/2015.

SCHIDLOW Joshka, « *Little Joe*, spectacle hommage aux films de Paul Morrissey mis en scène par Pierre Maillet », site *ALLEGRO THÉÂTRE*, http://allegrotheatre.blogspot.fr/2015/03/little-joe-spectacle-hommage-aux-films.html, 23/03/2015.

SIÉFERT Marion, « *Situation Rooms* de Rimini Protokoll. Du politique aux politesses », in Critiques, Saison 2013-2014, site *Agôn* : Critiques, Saison 2013-2014, http://agon.ens lyon.fr/index.php?id=3044, 08/12/2015.

SKOURATKO Lucie, « *Dans la République du Bonheur* de Martin Crimp, aux Subsistances de Lyon », site *ToutеLaCulture*, http://toutelaculture.com/spectacles/performance/dans-la-republique-du-bonheur-de-martin-crimp-aux-subsistances-de-lyon/?format=pdf., 14/06/2014, 2 p.

SOLIS René, « tg Stan, les pieds dans le plat », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/culture/2005/11/10/tg-stan-les-pieds-dans-les-plats_538560, 10/11/2005.

SOLIS René, « Et roule Rimini Protokoll », in journal *Libération*, site de Rimini Protokoll, http://www.rimini-protokoll.de/website/de/text/et-roule-rimini-protokoll, 22/06/2006.

SOLIS René, « Simon, la clé des mensonges », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/theatre/2010/06/08/simon-la-cle-des-mensonges_657406, 08/06/2010.

SOLIS René, « Le Singe, compagnie de route », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/theatre/2014/09/11/le-singe-compagnie-de-route_1098377, 11/09/2014.

SOLIS René, « Nouveaux transports collectifs », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/theatre/2014/09/15/nouveaux-transports-collectifs_1101030, 15/09/2014.

SOLIS René, « Familles à l'envers et contre tout », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/theatre/2014/09/24/familles-a-l-envers-et-contre-tout_1107640, 24/09/2014.

SOLIS René, « Traité de savoir-rire », site *Délibéré*, http://delibere.fr/raoul-collectif-savoir-rire/, 18/07/2016.

SOURD Patrick, « Attention aux Chiens ! », [document papier], in *Les Inrockuptibles* n°845, 08/02/2012, p 64-65.

SOURD Patrick, « Royales canines », in journal *Les Inrockuptibles* 08/02/2012, site Les Chiens de Navarre, http://www.chiensdenavarre.com/chiens_de_navarre/presse/Entrees/2014/5/22_quand_je_pense_quon_va_vieillir_ensemble_files/Les%20inrockuptibles.jpg, 08/02/2012.

SOURD Patrick, « *Quand je pense qu'on va vieillir ensemble* : l'éloge du rire cruel des géniaux Chiens de Navarre », site journal *Les inRocKs*, http://www.lesinrocks.com/2013/05/16/scenes/quand-je-pense-quon-va-vieillir-ensemble-leloge-du-rire-cruel-des-geniaux-chiens-de-navarre-11394825/, 16/05/2013.

SOURD Patrick, « *Vania* de Julie Deliquet : Tchekhov en feu », site journal *Les inRocKs*, http://mobile.lesinrocks.com/2016/10/25/scenes/vania-de-julie-deliquet-tchekhov-feu-11874805/, 25/10/2016.

TEÏBI Suzanne, « *Quatre images de l'amour* de Lukas Bärfuss, par le Collectif DRAO au Théâtre de La Tempête », site *Un Fauteuil pour L'Orchestre*, http://unfauteuilpourlorchestre.com/quatre-images-de-lamour-de-lukas-barfuss-par-le-collectif-drao-au-theatre-de-le-tempete/, 21/01/2015.

THÉÂTRAL MAGAZINE, « Entretien avec Mélanie Bestel et Simon Bakhouche, L'Avantage du doute », site *Théâtral Magazine*, http://www.theatral-magazine.com/en-kiosque-theatral-magazine-57-janvier-2016.html#2dc2bba99a024eab68970fe706dce0ed, janvier/février 2016.

THÉÂTRE CÔTÉ CŒUR, « *Le Signal du promeneur.* Un collectif qui interpelle avec humour et créativité », site *Le Théâtre côté Cœur*, https://le-theatre-cote coeur.blogspot.fr/2014_04_01_archive .html, 14/04/2014.

THEATRE DE LA BASTILLE, « Notre temps collectif 4>7 juin 2015 », site du Théâtre de la Bastille, http://www.theatre-bastille.com/media/bastille/8-dossier_collectifs.pdf, 2015, 11 p.

THEATRE LES TANNEURS & KVS, « Focus tg STAN, pour les spectacles *Scènes de la vie conjugale*, *Après la répétition*, *Trahisons*, *My Dinner with André* », site du Théâtre Les Tanneurs, http://www.lestanneurs.be/saison/focus-tg-stan, 2015.

THEATRE DU ROND POINT, « *On n'est pas des machines / Les chiens de Navarre*, par Théâtre du Rond Point », https://www.dailymotion.com/video/x19s9gz_on-n-est-pas-des-machines-les-chiens-de-navarre_creation, 2013.

THEATRE-VIDEO, « Sylvain Creuzevault présente *Le Père tralalère et Notre Terreur* », La Colline-Théâtre National, site *THeaTRe-VIDeo.neT*, https://www.theatre-video.net/video/Sylvain-Creuzevault-presente-Le-Pere-Tralalere-et-Notre-Terreur, 13/06/2009.

THEATRE-VIDEO, « *Platonov* D'Anton Tchekhov *Collectif Les Possédés* Création collective dirigée par Rodolphe Dana. Entretiens », site *TheaTRe-VIDeo.neT*, https://www.theatre-video.net/video/Platonov-5976, 15/05/2014.

THEATRE DU ROND-POINT, « On n'est pas des machines ! / Les Chiens de Navarre », Vidéo Daylimotion, http://www.dailymotion.com/video/x19s9gz_on-n-est-pas-des-machines-les-chiens-de-navarre_creation, 16/01/2014.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Embarquez-vous pour le "*Le Père tralalère*"! », site journal *L'Obs Rue 89*, http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20091016.RUE8551/embarquez-vous-pour-le-le-pere-tralalere.html, 16/10/2009.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « A Vanves, un théâtre foutraque en forme de soirée *raclette* », site journal *L'Obs Rue 89***,** http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et balagan/20110125.RUE0572/a-vanves-un-theatre-foutraque-en-forme-de-soiree-raclette.html, 25/01/2011.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Le collectif L'Avantage du doute relève les manches du travail », site journal *L'Obs Rue 89*, http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et balagan/20120116.RUE4275/le-collectif-l-avantage-du-doute-releve-les-manches-du-travail.html, 16/01/2012.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Théâtre : éloge de l'immédiateté par le collectif In Vitro », site journal *L'Obs Rue 89*, http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et balagan/20121112.RUE6452/ theatre-eloge-de-l-immediatete-par-le-collectif-in-vitro.html, 12/11/2012.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Nouveau spectacle mordant des Chiens de Navarre », site journal *L'Obs Rue 89*, http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et balagan/20130227.RUE7246/ nouveau-spectacle-mordant-des-chiens-de-navarre.html, 27/02/2013.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Servi par Falk Richter, Cyril Teste fait de la performance filmique un art à part entière », site journal *L'Obs Rue 89*, http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20130619.RUE8017/servi-par-falk-richter-cyril-teste-fait-de-la-performance-filmique-un-art-a-part-entiere.html, 19/06/2013.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « "*Le Capital et son singe*" par Sylvain Creuzevault : un Marx et ça repart », site journal *L'Obs Rue 89*, http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20140910.RUE0668/le-capital-et-son-singe-par-sylvain-creuzevault-un-marx-et-ca-repart.html, 10/09/2014.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Rencontres millésimées à la Maison Jacques Copeau : c'est qui c'est quoi un collectif ? », site journal *L'Obs Rue 89*, http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20141031.RUE0904/rencontres-millesimees-a-la-maison-jacques-copeau-c-est-qui-c-est-quoi-un-collectif.html, 02/11/2014.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Plus théâtre anglais, tu meurs : le bonheur pousse au Crimp », site journal *L'Obs Rue 89*, http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20141127.RUE1015/plus-theatre-anglais-tu-meurs-le-bonheur-pousse-au-crimp.html, 27/11/2014.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Les Chiens de Navarre aux Bouffes : tonton pourquoi tu pouffes ? », site *Mediapart*, https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/060315/les-chiens-de-navarre-aux-bouffes-tonton-pourquoi-tu-pouffes, 06 /03/2015.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Lev Dodine, *La Cerisaie* de Tchekhov et le froissement du temps », site *Mediapart*, https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/090415/lev-dodine-la-cerisaie-de-tchekhov-et-le-froissement-du-temps, 09/04/2015.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Le collectif OS'O paie sa dette à Shakespeare dans un spectacle qui paie comptant », site *Mediapart*, https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/310515/le-collectif-os-o-paie-sa-dette-shakespeare-dans-un-spectacle-qui-paie-comptant, 31/05/2015.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Les tg STAN montent *Trahisons* de Pinter », site*Mediapart*, https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/160615/le-tg-stan-monte-trahisons-de-pinter, 16/06/2015.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Collectif In Vitro : faut-il vendre, bazarder la maison des parents ? », site *Mediapart*, https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/290915/collectif-vitro-faut-il-vendre-bazarder-la-maison-des-parents, 29/09/2015.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Bienvenue au JT d'*Éthique TV*, le nouveau spectacle du collectif L'Avantage du doute », site *Mediapart*, https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre thibaudat/blog/110116 /bienvenue-au-jt-d-ethique-tv-le-nouveau-spectacle-du-collectif-l-avantage-du-doute, 11/01/2016.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Les acteurs du Français disent merci à Julie Deliquet », site *Mediapart*, https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/230916/vania-les-acteurs-du francais-disent-merci-julie-deliquet, 23/09/2016.

THIBAUDAT Jean-Pierre, « Robert Wilson et Sylvain Creuzevault face à Faust », site *Mediapart*, https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/260916/robert-wilson-et-sylvain-creuzevault-face-faust, 28/09/2016.

THINOT Laurie, « *Mes jambes, si vous saviez, quelle fumée...* », site *Théâtre du blog*, http://theatredublog.unblog.fr/2013/06/22/mes-jambes-si-vous-saviez-quelle-fumee/, 22/06/2013.

THULARD Adeline, « *Timon/Titus*, projet du collectif OS'O et de David Czesienski », site *Action Parallèle*, https://actionparallele.com/2015/12/03/timon-titus-projet-oso-czesienski/, 03/12/2015.

TnBA-Bordeaux, « Créer en collectif ? », site du TnBA, http://www.tnba.org/sites/default/files/PDF /creer_en_collectif_cr_mars16.pdf, 13/11/2015, 7 p.

T.N.H.R, « L'exquise balade tyrannique de Rimini Protokoll », in journal *Les Echos*, site de Rimini Protokoll, http://www.rimini-protokoll.de/website/media/remotex/presse/2015-07-21~1206@LES_ECHOS.pdf, 21/07/2015, 2 p.

VAN KERKHOVEN Marianne, « Focus tg STAN », Kaaitheater bulletin, site *Sarma*, http://sarma.be/docs/3071, 05/2003.

VANINA Suzanne, « Semeurs de petites graines », site *Rue du Théâtre*, http://www.ruedutheatre.eu/article/3176/rumeur-et-petits-jours/?symfony=b0173ab315086dd7b58e23d6442dd0d2, 25/11/2015.

VERNAY Marie-Christine, « La mouche du coach », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr /culture/2013/03/06/la-mouche-du-coach_886752, 06/03/2013.

VERNAY Marie-Christine, « Les Chiens de Navarre, bande de wouf », site journal *Libération*, http://next.liberation.fr/culture/2014/02/13/les-chiens-de-navarre-bande-de-wouf_980034, 14/02/2014.

VIDAL Nicolas, « Entretien avec Julie Deliquet. Une réflexion sur une génération qui n'a pas bousculé l'histoire », site *BSC news*, http://bscnews.fr/201406183891/Cote-planches/julie-deliquet-une-reflexion-sur-une-generation-qui-n-a-pas-bouscule-l-histoire.html, 18/06/2014.

VIERRON Florence, « Le collectif Protokoll fait marché Paris quartier d'été », in site Web *Le Figaro*, site de Rimini Protokoll, http://www.rimini-protokoll.de/website/media/remotex/presse/2015-07-31~1790@LE_FIGARO_FR_LA_MATINALE.pdf, 31/07/2015, 2 p.

WINANT Lauranne, « *Le Signal du promeneur* », site *Promotion Théâtre*, http://www.promotion-theatre.org/upload/pdf/fiche%20signal%20du%20promeneur.pdf, 2012, 2 p.

WINZENRIETH Justin, « *Trahisons* », site *Le Souffleur*, http://www.lesouffleur.net/11765/trahisons /, 17/06/2015.

II. Théâtre : textes critiques

1) Collectifs d'acteurs – communautés – troupes

ANDREAZ Angélique, « La création collective du tg STAN, une alternative aux conceptions de la mise en scène contemporaine », mémoire présenté à l'Université Stendhal de Grenoble III, 2011.

ANDREAZ Angélique, « Entretien avec Frank Vercruyssen et Nicole Genovese », CAIRN.INFO, *Multitudes*, 2011/2 (n°45), 2011.

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), « Œuvres communes », in *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^{e}-XX^{e} siècles)*, l'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2013, p. 13-22.

BARBÉRIS Isabelle, HAMIDI-KIM Bérénice et TALBOT Armelle et, « Entretien avec l'Avantage du doute », in « *Comment tu t'organises ?* », site *Thaêtre*, http://www.thaetre.com/2016/ 01/10/comment-tu-torganises/3/, 10/01/2016.RIS Isabelle, « Arts de la Scène : aux limites du théâtre et de la danse. Les Chiens de Navarre, *Nous avons les machines* ou le théâtre dans tous ses états », [En ligne], [consulté en avril 2017], site du Centre Pompidou, http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene theatre/chie ns_de_navarre/chiens_de_navarre.html, 2012.

BARBÉRIS Isabelle, « Éclats de rire et grincements de dents », in Textes et Documents pour la Classe n°1081, *La Comédie*, *CANOPE Éditions*, 2014, p. 26-27.

BERNAD Violette, « tg STAN, un collectif postdramatique ? », *Les Revues de théâtre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 59-70.

DOYON Raphaëlle et FREIXE Guy (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune, l'Entretemps, coll. « Les points dans les poches », 2014, 319 p.

DOYON Raphaëlle et FREIXE Guy (dir.), « Les collectifs, politiques et citoyen ? Paradoxes… », in, p. 7-14.

DOYON Raphaëlle, « Les Collectifs en jeu *hic* et *nunc*. Entretien avec Les Chiens de Navarre et l'Avantage du doute », in Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune, l'Entretemps, coll. « Les points dans les poches », 2014, p. 275-294.

DUSIGNE Jean-François, « La démesure d'un royaume et la chaleur d'une maisonnée : La famille Soleil », in Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^{e}-XX^{e} siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2013, p. 322-337.

FERGOMBE Amos, « La Troupe, paradoxe d'une alchimie », in Christiane Page (dir.), *La notion de troupe au 20^{e} siècle. Chantier pour une recherche*, Valenciennes, art'in n°03, Presses Universitaires de Valencienne, 2011, p. 17-21.

FREIXE Guy, « Jacques Copeau et les Copiaus », in Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^{e}-XX^{e} siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2013, p. 259-279.

FREIXE Guy, *La Filiation, Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, Lavérune, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2014, 293 p.

GOMEZ Étienne, « Aujourd'hui ici demain là, après-demain ailleurs - Une histoire du mot troupe dans la langue française », in Christiane Page (dir.), *La notion de troupe au 20^{e} siècle. Chantier pour une recherche*, Valenciennes, art'in n°03, Presses Universitaires de Valencienne, 2011, p. 9-16.

GOUARNÉ Esther, « Théâtre performantiel : Immersion et distance dans le théâtre néerlandophone (Flandre et Pays-Bas : 2004-2014) », 772 p.

HAMIDI-KIM Bérénice, « Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l'opposition de deux théâtres documentaires aujourd'hui (*Rwanda 94* du collectif Groupov et Rimini Protokoll) », in Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire résurgence et réinvention*, Nancy, PUN – Éditions de Lorraine, 2013, p. 45-59.

HAMIDI-KIM Bérénice, « Vous avez dit collectif ? Les 3/8 et la Bande de Villeréal et d'ailleurs : autogestion civique *vs* affinités esthétiques et affectives », in Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune, l'Entretemps, coll. « Les points dans les poches », 2014, p. 47-66.

HENRY Philippe, « Les Compagnies à direction artistique collective en France métropolitaine depuis 1980 : une réalité tangible, mais éminemment composite », in Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune, l'Entretemps, coll. « Les points dans les poches », 2014, p. 17-30.

INFO CONCERT, « Les Chiens de Navarre, Jusque dans vos bras », [En ligne], [consulté en avril 2017], site Info Concert, http://www.infoconcert.com/artiste/les-chiens-de-navarre--jusque-dans-vos-bras-158765/biographie.html.

MNOUCHKINE Ariane et PENCHENAT Jean-Claude, « L'aventure du Théâtre du Soleil », in *Preuves* n°7, Paris, Éditions Alfred Max, 3e trimestre 1971, 170 p.

NEVEUX Olivier, « La troupe », in Christiane Page (dir.), *La notion de troupe au 20e siècle. Chantier pour une recherche*, Valenciennes, art'in n°03, Presses Universitaires de Valencienne, 2011, p. 5-7.

OSINSKA Katarzyna, « Leopold Soulerjitski et l'utopie des studios russes », in Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIXe-XXe siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2013, p. 243-258.

OSINSKI Zbigniew, « Le théâtre laboratoire de Grotowski en tant que groupe créatif », in Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIXe-XXe siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2013, p. 299-320.

PAGE Christine, « Une troupe un chef : la troupe comme un seul homme ? », in Christiane Page (dir.), *La notion de troupe au 20e siècle. Chantier pour une recherche*, Valenciennes, art'in n°03, Presses Universitaires de Valencienne, 2011, p. 23-32.

PICON-VALLIN Béatrice, *Le Théâtre du Soleil. Les cinquante premières années*, Arles, Actes Sud, 2014, 352 p.

PROST Brigitte, « Les Lucioles ou l'utopie vivante du collectif », in Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune, l'Entretemps, coll. « Les points dans les poches », 2014, p. 211-237.

PROUST Serge, « Idéal de la troupe et expériences de la compagnie », in Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune, L'Entretemps, coll. « Les points dans les poches », 2014, p. 31-46.

PROUST Serge, « La qualification des comédiens des compagnies indépendantes. L'expérience du GEIQ Spectacle Vivant de Bordeaux », [En ligne], [consulté en avril 2017], site Université Jean Monnet St Etienne, https://hal-ujm.archives-ouvertes.fr/ujm-00266517/document, 24/03/2008, 108 p.

PROUST Serge, *Qualification manquantes et compétences implicites : Le GEIQ SV Théâtre de Bordeaux, Revue Formation emploi* n°119, 2012, 128 p.

QUIRICONI Sabine, « "L'effet tg STAN". États de la scène actuelle : 2009-2011 », in *Théâtre public*, n°203, 2012, p. 24-30.

QUIROT Odile, « Une journée au Soleil avec Ariane Mnouchkine », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *L'Obs*, http://bibliobs.nouvelobs.com/theatre/20140424.OBS5075/une-journee-au-soleil-avec-ariane-mnouchkine.html, 26/04/2014.

ROUX Louise, « Le d'ores et déjà, une utopie pragmatique », in Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune, l'Entretemps, coll. « Les points dans les poches », 2014, p. 127-144.

ROUX Louise, « Les utopies pragmatiques : étude du "collectif" théâtral à partir de trois processus de création du XXI^e siècle : F 71, d'ores et déjà, Spectacle-Laboratoire », thèse présentée à l'Université Paris VIII, 2015.

TACKELS Bruno, « Les communautés théâtrales en France aujourd'hui, deux figures récentes : le groupe T'Chan'G de Didier-Georges Gabily et Le Théâtre du Radeau emmené par François Tanguy », in Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e-XX^e siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2013, p. 383-401.

VENDEVILLE Stéphanette, « La création collective au Living Theatre », in Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e-XX^e siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2013, p. 407-418.

WARNET Jean-Manuel, « Instituer la " Communauté des têtes folles" ; l'invention du théâtre laboratoire », in Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e-XX^e siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 2013, p. 119-144.

ZENKER Kathrin-Julie, « Ni discours ni expertise vers une valorisation de l'acteur documentaire à travers l'exemple du théâtre de Peter Weiss et de la compagnie suisse Rimini Protokoll », in Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire résurgence et réinvention*, Presses Universitaires de Nancy, 2014, p. 227-238.

2) Histoire du théâtre

a) Généralités

BENASAYAG Miguel, « Le théâtre, un laboratoire des Résistances ? », colloque, in Marcos Malavia (dir.), *Festival* « *Auteurs en Acte* », Paris, Éditions de l'Amandier, 2010, 61 p.

LEROY Dominique, *Histoire des arts en France*, Paris, L'Harmattan, 1990, 391 p.

NICHET Jacques, « La critique du théâtre au théâtre. Aristophane, Molière Brecht », in *Littérature* volume 9 N°1, Paris, Larousse, coll. « La Scène », 1973, p. 31-46.

POIRSON Martial, *Politique de la représentation. Littérature, spectacle, discours de savoir (XVII^e-XXI^e siècles)*, Paris, Éditions Champion, 2014, 266 p.

PUAUX Melly et Paul, et MOSSE Claude, *L'Aventure du théâtre populaire d'Epidaure à Avignon*, Monaco, Éditions du Rocher, 1996, 299 p.

b) Grèce et Rome

BONNECHERE Pierre, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Kernos suppléments », 1994, [En ligne], [consulté en avril 2017], site Open Éditions books, http://books.openedition.org/pulg/1031?lang=fr, 2013, 423 p.

DUPONT Florence, *L'Acteur-roi : le théâtre dans la Rome Antique* (1986), Paris, Les Belles Lettres, coll. « Realia », 2003, 453 p.

DUPONT Florence, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, coll. « Arts du Spectacle, Lettres *Sup.* », 1988, 176 p.

DUPONT Florence, conférence, « Façons romaines de faire le grec », Université d'Avignon, 18/04/2012.

DUPONT Florence, conférence, « Le masque, la voix et le jeu de l'acteur dans la tragédie » et « Anthropologie du public des théâtres romains », Université d'Avignon, 19/04/2012.

MORETTI Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Livre de Poche, coll. « Références : art grec », 2001, 321 p.

VERNANT Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET Pierre, *La Grèce ancienne*, tome 1, D*u mythe à la raison*, Paris, Seuil, 1990, 255 p.

c) Du Moyen Âge au XVIII^e^ siècle

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1970), trad. Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n°70, 1982, 476 p.

BIET Christian, BOUTEILLE Charlotte, CHEVALLIER Sybille et JOBEZ Romain, « L'écriture du crime dans le théâtre de la cruauté et les récits sanglants français de la fin du XVI^e^ au début du XVII^e^ siècle », in *Littératures classiques*, 3/2008 N°67, p. 231-245.

BOUHAÏK-GIRONES Marie, « Comment faire l'histoire de l'acteur au Moyen-Âge », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Médiévales*, https://medievales.revues.org/6109, 2010, p. 107-125.

DROUET Pascale, « Édito » *Shakespeare en devenir - Les Cahiers de La Licorne* - N°2 - 2008. [En ligne], [consulté en avril 2017], http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=132, mis en ligne le 30 juillet 2010.

DROUET Pascale et TIVIÈRE DE CARLES Nathalie, « Édito » *Shakespeare en devenir - Les Cahiers de La Licorne* - N°5 – 2011, [En ligne], [consulté en avril 2017], http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=514, mis en ligne le 21 juin 2011.

FARAL Edmond, *Les Jongleurs en France au Moyen Âge*, Thèse de doctorat, Champion 1910, réédition 1964, 430 p.

SCHERER Jacques, « Stratégie théâtrale de Molière », in Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 185-192.

d) Du XIX^e^ au XXI^e^ siècle

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1978, 506 p.

AMIARD-CHEVREL Claudine, *Théâtre cinéma des années vingt : une quête de la modernité*, volume 1, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990, 504 p.

BABLET Denis (dir.), « Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932 », in Tome 2 : *L'URSS, Écrits théoriques, pièces*, Paris, La Cité, coll. « Théâtre des années vingt», 1977, 169 p.

BANU Georges, *Notre théâtre, La Cerisaie*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1999, 168 p., [version pdf, site *LiterNet*, http://editura.liternet.ro/fr/livre/75/George-Banu/Notre-Theatre-La-Cerisaie.html, 2004, 94 p.].

BARBÉRIS Isabelle, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, P.U.F., coll. « Intervention philosophique », 2010, 205 p.

BIET Christian, « Pour une mise en scène de l'excès violent. Les théâtres de la catastrophe (XVI^{e}-XVII^{e} siècle VS XX^{e}-XXI^{e} siècle) », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Questions de communi cation*, https://questionsdecommunication.revues.org/2262, 2007, p. 19-40.

CHARLE Christophe, *Théâtre en capitales : Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Albin Michel, 2008, 572 p.

COLTICE Jean-Jacques, *Au théâtre, citoyen*, Paris, Éditions Pantin Le temps des cerises, 2003, 122 p.

COMELIAU Christian, *Les impasses de la modernité. Critique de la marchandisation du monde*, Paris, Seuil, 2000, 259 p.

CORVIN Michel, « De quoi et comment l'Europe rit-elle, au théâtre, de nos jours ? », in *Sur quelques dramaturgies européennes,* [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Recherches&Travaux*, https://recherchestravaux.revues.org/155*,* 2006, p. 39-48.

DENIZOT Marion, « Retour sur l'histoire du théâtre populaire : une « démocratisation culturelle » pensée à l'aune de la nation (XIX^{e}-XX^{e} siècles) », [En ligne], [consulté en avril 2017], in *La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine*, site *Politiques de la culture*, http://chmcc.hypotheses.org/188, 2012-2014.

DUBOIS Vincent, « Les prémices de "la démocratisation culturelle", les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle », *Politix* vol 6, n°24, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Persée*, http://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1993_num_6_24_1587, 1993, p. 36-56.

FLEURY Laurent, *Le TNP de Vilar : Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes, P.U.R., Domaine : Sciences humaines et sociales, coll. « Res Publica », 2007, 280 p.

GAGNERE Georges, *Permanence artistique et pratique théâtrale*, thèse présentée à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2001, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, 1123 p.

GINTZBURGER André, « Comptes-rendus de spectacles de théâtre vus de 1970 à 1999 traduisant un lent désenchantement culturel et politique », [En ligne], [consulté en avril 2017], blog *Une certaine histoire du th&eacute ; &…*, http://histoire-du-theatre.over-blog.org/article-5791824.html, 2007.

HAMIDI-KIM Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, l'Entretemps, coll. « Champ théâtral », 2013, 491 p.

JEANSON Francis, « "Sur la notion de non-public", Les droits culturels en tant que droits de l'homme », UNESCO, Études et Documents, 1968, n°3, *L'action culturelle dans la cité,* Paris, Seuil, 1972, p. 136-141.

JOURDHEUIL Jean, « Le théâtre, la culture, les festivals, l'Europe et l'euro. Essai pour élaborer un cadre permettant de penser l'histoire du théâtre contemporain », *Frictions* n°17, 2011.

LARRE David et REISS Myrto, « Que reste-t-il du politique au théâtre », site *Au Poulailler*, [En ligne], [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/article-que-reste-t-il-du-politique-au-theatre-2-3-100432370.html.

MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Romain Rolland : théâtre et engagement*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2012, 204 p.

REISS Myrto, « A quoi sert la critique, Entretien avec Georges Banu, universitaire », [En ligne], [consulté en mars 2017], http://www.aupoulailler.com/article-a-quoi-sert-la-critique, 2014.

LIPOVETSKI Gilles et SERROY Jean, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance », 2013, 496 p.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, 128 p.

LYOTARD Jean-François, « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique*, 419, 1982, p. 366-367.

NEVEUX Olivier, *Théâtres en Lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007, 315 p.

NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, 275 p.

PAVIS Patrice, « L'écriture à Avignon (2010) ; vers un retour à la narration ? », in Arielle Meyer Macleod et Michèle Pralong (dir.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, Mêtis Presses, coll. « Voltige », 2012, p. 133-133.

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145 p.

RASSE Paul, *Le théâtre dans l'espace public, Avignon Off*, Aix en Provence, Éditions Sud, 2003, 220 p.

REBÉRIOUX Madeleine, « Avant-garde esthétique et avant-garde politique : le socialisme français entre 1890 et 1914 », in *Esthétique et Marxisme*, Paris, U.G.E. 10/18, 1974, p. 21-39.

ROLLAND Romain, *Le Théâtre du Peuple* (1903), Bruxelles, Éditions Complexe, 2003, 191 p., [En ligne], [consulté en avril 2017], site Wikisource, https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Th%C3%A9%C3%A2tre_du_peuple_(Romain_Rolland).

SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, coll. « Poétiques », 2012, 416 p.

SIERZ Aleks, *In-Yer-Face ! Le théâtre britannique des années 1990* (*In-yer-face theatre : British Drama Today, London, Faber and Faber*, 2001), trad. Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Texier, Rennes, P.U.R., coll. « Le spectaculaire », 2011, 313 p.

STOURNA Athéna-Hélène, *La cuisine à la scène. Boire et manger au théâtre du XX^e^ siècle*, Rennes et Tours, P.U.R. et Presses universitaires François-Rabelais, coll.« Tables des hommes », 2011, 333 p.

TACKELS Bruno, « Où va notre histoire, quelques réflexions sur la place de l'histoire dans le théâtre contemporain », in Arielle Meyer Macleod et Michèle Pralong (dir.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, Mêtis Presses, coll. « Voltige », 2012, p. 97-106.

VAN HAESEBROECK Élise, *Identité(s) et territoires du théâtre politique contemporain. Claude Régy, le groupe Merci et le Théâtre du Radeau : un théâtre « apolitiquement » politique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2011, 626 p.

WEHLE Philippa, *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, Arles, Actes Sud, 1981, 237 p.

3) Théorie et esthétique théâtrales

ABIRACHED Robert, *Le théâtre et le Prince II. Un système fatigué*, *1993-2004*, Arles, Actes Sud, coll. « essai », 2005, 152 p.

ARTAUD Antonin, *Lettre à Henri Parisot. Lettres de Rodez* (1945), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, t 9, p. 191-197.

BABLET Marie-Louise et BABLET Denis, « Vers un théâtre autre », [En ligne], [consulté en avril 2017], site du Théâtre du Soleil, http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/l-historique/vers-un-theatre-autre.

BLANCHARD Delphine, cite Georges Banu, in « Conférence - Le Théâtre du Soleil : les rescapés de la folle utopie », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Fragil*, http://archives.fragil.org/focus/1696, 30/04/2011.

BANU Georges, *Anton Tchekhov*, Lausanne, Éditions Ides de Calendes, coll. « Le Théâtre », 2016, 114 p.

BANU Georges (dir.), *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, n°51-52, 2011, p. 26-39.

BARBÉRIS Isabelle, « Présentation », in Isabelle Barbéris et Marie Pecorari (dir.), *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2012, 221 p.

BARBÉRIS Isabelle et DUBOR Françoise, « Les mondes des possibles de la scène contemporaine : Le théâtre postdramatique et la question du posthumain », congrès, Théâtre de la Commune, Centre Dramatique National d'Aubervilliers, 21/11/2014.

BARBÉRIS Isabelle et DUBOR Françoise, « Postdramatique, performatif, émancipé... ? Le théâtre et après... ? », congrès, TAP de Poitiers, 12/03/2015.

BENHAMOU Anne-Françoise, *Dramaturgie du plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, 288 p.

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, 1017 p.

BERES Julie, « *On n'est pas seul dans sa peau* », [En ligne], [consulté en avril 2017], site de la compagnie Les Cambrioleurs, http://www.lescambrioleurs.fr/la-compagnie/julie-beres/, 2006.

BOAL Augusto, « Discours du 27 mars 2009 pour La Journée Mondiale du Théâtre », [En ligne], [consulté en avril 2017], site FNCTA, http://www.fncta.fr/infos-articles/articles/article_199.pdf, 27/03/2009, 1 p..

BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs, pratique du Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, coll. « Poche Essais », 2004, 312 p.

BOAL Augusto, *L'arc en ciel du désir*, Paris, La Découverte, 2002, 256 p.

BONDY Luc, BANU Georges et WALZ Ruth, *La Fête de l'instant (Ne revisitée). Dialogue avec Georges Banu*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 2012, 288 p.

BRECHT Bertolt, *L'Achat du cuivre 1937-1951, entretiens à quatre sur une nouvelle manière de faire du théâtre*, Paris, L'Arche, 1970, 190 p.

BRECHT Bertolt, « Nouvelle technique d'art dramatique », in *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972, 622 p.

BRAUNSCHWEIG Stéphane, *Petites portes, Grands paysages*. Écrits suivis d'entretiens avec Anne-Françoise Benhamou. Préface Georges Banu, Arles, Actes Sud, coll. « le Temps du Théâtre », 2007, 306 p.

CHABROL Marguerite et KARSENTI Tiphaine (dir.), « Le corps en mouvement : entre le théâtre et le cinétique », in *Théâtre et cinéma, le croisement des imaginaires*, Rennes, P.U.R., 2013, p. 17-23.

COPEAU Jacques, *Le Théâtre Populaire*, Paris, P.U.F., 1941, 70 p.

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010, 77 p.

DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013, 86 p.

DENILSON LOPES Sylvia, « Esthétiques contemporaines de l'artifice : du néo baroque au Camp », in Walter Moser et Nicolas Goyer (dir.), *Résurgences baroques. Les trajectoires d'un processus transculturel*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, 288 p.

DE VIVEIROS Geneviève, « "Choses vues" : la mise en scène des adaptations théâtrales des romans de Zola au XIXe siècle d'après les fonds de L'ART », in Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 219-223.

DORT Bernard, *Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue*, Paris, Gallimard, coll. « Essais, P.O.L. », 1995, 288 p.

DOUSTEYSSIER-KHOZE Catherine, « Fumiste : le rire jaune du Chat Noir », in (*Ab)normalities*, Catherine Dousteyssier-Khoze et Paul Scott, Durham, Durham Modern Languages Series, 2001, p. 151-161.

DUBOR Françoise (dir.), « Le point de vue de la joie », in *Le théâtre de Lagarce du point de vue de la joie sur Derniers remords avant l'oubli et Juste la fin du monde*, Rennes et Tours, PUR et La Licorne 97, 2012, p. 91-102.

FARADJI Hélen, « Maniérisme et distanciation ludique dans le film noir contemporain : autour du cinéma de Joel et Ethan Coen et de Quentin Tarantino », thèse présentée à L'Université du Québec, Montréal, 2008.

FERAL Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur*, Tome 2 : *Le corps en scène 2001*, Montréal, Éditeur Québec Amérique, 1998, 330 p.

FERAL Josette, *Mise en scène et jeu de l'acteur, Entretiens* Tome 3 : *Voix de femmes*, Montréal, Éditeur Québec Amérique, 2001, 574 p.

FREYDEFONT Marcel, « Les contours d'un théâtre immersif (1990-2010), Déborder les frontières », Dossier N°3 : « Utopies de la scène, scènes de l'utopie », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Agôn*, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1559, 2010.

GILLES Joël, « Plaisanterie, subversion, exercice de style », in Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XX^e^*, Arts et littératures, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 53-65.

GUÉNOUN Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Belval, Éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 1997, 192 p.

HALIMI Carole, « L'artifice du « tableau » au théâtre : du texte à la photographie », in Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve-d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 129-147.

JITKA Pelechova, « La scène "cinéfiée" : des techniques cinématographiques dans le théâtre de Thomas Ostermeier », in Marguerite Chabrol et Thiphaine Karsenti (dir.), *Théâtre et cinéma, le croisement des imaginaires*, Rennes, P.U.R., 2013, p. 139-150.

JOURDHEUIL Jean, « Le monument funéraire comme performance », *Frictions*, n°17, 2011, p. 11-97.

KANTOR Tadeusz, *Leçons de Milan* (*Lezioni milanesi*, 1915-1990), trad. Marguerite Pozzoli et Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Arles, Actes Sud-Papiers, 1990, 379 p.

KARSENTI Tiphaine, « Le Théâtre est-il toujours un art « vivant ? », *Critique* n°774, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=CRITI_774_0846, 2011, p. 846-856.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », in *Pratiques* n°41, 1984, p. 46-62.

KLIMIS Sophie, « Le drame de la narration, une intervention philosophique ? », in Arielle Meyer Macleod et Michèle Pralong (dir.), *Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, Mêtis Presses, coll. « Voltige », 2012, p. 57-84.

KUNTZ Hélène, « Témoins réels en scène », in Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu (dir.), *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, n°51-52, 2011, p. 26-31.

LARRUE Jean-Marc et PISANO Giusy (dir.), « Introduction », in *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve-d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2014 p. 9-12.

LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique* (*Postdramatisches Theater*, 1999), trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 294 p.

LOSCO-LENA Mireille, *« Rien n'est plus drôle que le malheur ». Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, P.U.R., coll. « Le Spectaculaire Arts de la scène », 2011, 279 p.

LOSCO-LENA Mireille, « Le pitre témoin, entre dérobade et déréalisation », in Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu (dir.), *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre*, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, n°51-52, 2011, p. 40-46.

MATTEOLI Jean-Luc, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Re-vues*, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *IMAGES re-VUES*, https://imagesrevues.revues.org/125, 2007.

MAYEN Gérard, « Enfin un théâtre sans acteurs », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Mouvement.net*, http://www.mouvement.net/critiques/critiques/enfin-un-theatre-sans-acteurs, 17/12/2014.

MEGEVAND Martin, THOMASSEAU Jean-Marie et VERRIER Jean, « Théâtre : le retour du texte », *Littérature* n°138- juin, 2005, p. 3-6.

MERVANT-ROUX, « Un dramatique posthéâtral ? Des récits en quête de scène et cette quête considérée comme forme moderne de l'action », in *L'annuaire théâtral* revue québécoise d'études

théâtrales n°36, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *érudit*, http://ericvautr.in/nothx/local/cache-zotspip/QV9PN43E/041573ar.pdf, 2004, 15 p.

MONFORT Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Trajectoires*, https: //trajectoires.revues.org/392, 2009.

MONFORT Anne, « Théâtre rebelle et mise en perspective de l'actualité chez Falk Richter », in Christian Klein (dir.), *Théâtre et politique dans l'espace germanophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 117-131, [En ligne], [consulté en avril 2017], site de Falk Richter, http://www.falkrichter.com/ckfinder/userfiles/files/PDF/Articles/Analyseunderkenntnis.pdf,2009, 11 p.

NAUGRETTE Catherine, *l'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010, 256 p., [consultation partielle en ligne sur https://books.google.fr/]

NEVEUX Olivier, propos recueillis par Jean Birnbaum, *Le Monde des livres*, [En ligne], [consulté en avril 2017] site *La Brèche Numérique*, http://www.preavis.org/breche-numerique/article2656.html, 5/07/2013.

PAVIS Patrice, « Nouvelles théâtralités et critiques », Congrès de l'*AICT* à Séoul, 22/10/2006.

PAVIS Patrice, « Le point de vue du spectateur », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Critical Stages/Scènes Critiques*, http://www.critical-stages.org/7/le-point-de-vue-du-spectateur/, 12/2012.

PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, 488 p.

PAVLIK Sonia, « La lecture face à l'acteur, une forme monstre ? », in *Enquêtes, des lectures pourquoi faire ? Un espace à inventer*, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Agôn*, http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1872, 25/10/2011.

PLASSARD Didier, « Le postdramatique, c'est-à-dire l'abstraction » (O pós-dramático, ou seja, a abstracção), Lisbonne, *Sinais de cena*, n°18, 12/2001.

POIRSON Martial, « Mauvais genre », in « Textes et Documents pour la Classe » n°1081, *La Comédie*, *CANOPE Éditions*, 2014, p. 8-15.

POIRSON Martial, « Politique du rire et des rieurs », in « Textes et Documents pour la Classe » n°1081, *La Comédie*, *CANOPE Éditions*, 2014, p. 18-21.

POMMERAT Joël, *Théâtre en présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2007, 56 p.

RAMMING Stephan, « Theater ist der Ort des freien Gedankens », *Die Schweize Wochenzeitung*, [En ligne], [consulté en avril 2017], site de Falk Richter, http://www.falkrichter.com/FR/article/52/, 12/12/2001.

REMER Brigitte, *Fragments d'un discours théâtral : entre singulier et pluriel, de l'individualité créatrice à l'œuvre collective*, Paris, Harmattan, 2002, 356 p.

ROBERT Catherine, « Entretien avec Olivier Py : Y a-t-il une crise du théâtre ? », [En ligne], [consulté en avril 2017], site journal *La Terrasse*, http://www.journal-laterrasse.fr/y-a-t-il-une-crise-du-theatre/, 26/08/2013.

RYNGAERT Jean-Pierre, « Écritures », in Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 7-75.

RYNGAERT Jean-Pierre, « Façons de raconter. Indéterminations et fluctuations », in Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres *Sup* », 2013, p. 9-49.

RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous- Bois, Éditions théâtrales, 2006, 176 p.

TACKELS Bruno, *Pipo Delbono*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « Écrivains de plateau », 2009, 128 p.

TESSÉ Jean-Philippe, *Le Burlesque*, Paris, *Cahier du cinéma* : *SCEREN-CNDP*, 2007, 95 p.

STANISLAVSKI Constantin, *La construction du personnage* (*Building a character*, 1949), trad. Charles Antonetti, Paris, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 1984, 333 p.

ZOLA Émile, *Le Naturalisme au théâtre : les théories et les exemples* (1881), [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Observatoire de la vie littéraire*, http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/zola_naturalisme/, 2014.

III. Essais et textes critiques

BABLET Denis, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Paris, La Cité, coll. « Théâtre des années vingt», 1978, 296 p.

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 1957, 215 p.

BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques. VI. De l'essence du rire,* Paris, M. Lévy frères, 1868, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Observatoire de la vie littéraire*, http://obvil.paris sor bonne.fr/corpus/critique/baudelaire_curiosites-esthetiques/*,* 2015, 442 p.

BORY Jean-Louis, *Eugène Sue*, *Le roi du roman populaire*, Paris, Hachette, 1962, 448 p.

CARON Stéphanie, « Molinier. Entretien avec Pierre Chauveau (1972) », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Mélusine surréalisme*, http://melusine-surrealisme.fr/site/Molinier.htm, 2003.

CAULLIER Joëlle, « L'individuel et le collectif dans l'art », *Filigrane, Musique, Esthétique, Sciences, Société* n°14, [En ligne], [consulté en avril 2017], site MSH Paris Nord, http://revues.msh parisnord.org/filigrane/index.php?id=241, 06/2011.

CHEVALIER-CHANDEIGNE Olivia, *La philosophie du cinéma d'Horreur. Effroi, éthique et beauté*, Paris, Ellipses Éditions, 2014, 153 p.

CURNIER Jean-Paul, « La disparition des lucioles », *Lignes* n°18, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/revue-lignes-2005-3-page-63.htm, 2005, p. 63-80.

DEFAYS Jean-Marc, *Le Comique. Principes, Procédés, Processus*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1996, 94 p.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, 648 p.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Essais », *Le théâtre*, 2000, 320 p., [consultation partielle en ligne sur https://books.google.fr/].

DIDEROT Denis, *Salons de 1765*. *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann coll. « Œuvres complètes », Tome XIV, 1984, 464 p.

FARADJI Hélen, « Maniérisme et distanciation ludique dans le film noir contemporain : autour du cinéma de Joel et Ethan Coen et de Quentin Tarantino », thèse présentée à L'Université du Québec, Montréal, 2008.

FRIED Michaël, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne* (*Absorption and Theatrically*), trad. Claire Brunet, Paris Gallimard, coll. « Essais », 1990, 352 p.

GAGNEBIN Murielle (dir.), « Introduction », in *Cinéma et inconscient*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2001, p. 7-20.

GONNARD Catherine et LEBOVICI Élisabeth, *Femmes artistes, Artistes femmes, Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Éditions Hazan, 2007, 479 p.

GRIENER Pascal, « La notion d'atelier de l'Antiquité au XIX^{e} siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Perspective*, http://perspective.revues.org/4313, 31/12/2015.

GROJNOWSKI Daniel, « Comique littéraire et théories du rire » in *Romantisme*, volume 21 n°74, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Persée*, http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1991_num_21_74_5810, 1991, p. 3-13.

GUILLAUD Hubert, « Que se passe-t-il quand les artistes pensent la technologie comme les ingénieurs ? », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Interactu*, http://www.internetactu.net/2012/10/05/que-se-passe-t-il-quand-les-artistes-pensent-la-technologie-comme-les-ingenieurs/, 05/10/2012.

GUILLAUME Marc, « Art et nouvelles techniques », in *Art et techniques contemporains, Quaderni*, volume 21 n°1, 1993, p. 89-94.

HAMILTON Richard, « Letter to Peter and Alison Smithson », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Warholstars*, http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/andy/warhol/articles/popart/hamilton.html, 16/01/1957.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Introduction à l'esthétique : Le Beau* (1821-1831), trad. Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, coll. « Poche », 2009, 379 p.

HEINICH Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La découverte, coll. « Repères », 1001, 123 p.

HOUELLEBECQ Michel, *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, coll. « J'ai lu », 2012, 414 p.

HUGO Victor, *Tas de Pierres III* (1830-1833), in Jean Massin (dir.), *Œuvres complètes*, Paris, Club Français du Livre, 1967-1970.

IVENS Maria, « Une histoire ordinaire des artistes », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Mar ges*, 06 | 2007, http://marges.revues.org/623, 15/10/2000.

JIMENEZ Marc, *La création artistique face aux nouvelles technologies*, Séminaire interarts de Paris 2004/2005, Paris, Éditeur Klincksieck, 2007, 208 p.

KOLTÈS Bernard-Marie, *Une part de ma vie. Entretiens 1983-1989*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2010, 160 p.

MACÉ Frank, « La métaphore du voyage, quête et subversion de la quête chez Louis-Ferdinand Céline », Université Paris Sorbonne, Master 1, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Mémoire online*, http://www.memoireonline.com/11/10/4078/La-metaphore-du-voyage-qute-et-subversion-de-la-qute-chez-Louis-Ferdinand-Celine-.html, 2008.

MARTEL Frédéric, *Mainstream*, Paris, Flammarion, coll. « Champs actuels », 2011, 581 p.

MEMETEAU Richard, *Pop culture. Réflexion sur les industries du rêve et l'invention des identités*, Paris, La Découverte, 2014, 251 p.

MOKHTARI Sylvie, « " Avalanche " – " Artitudes "– " Interfunktionem " : 1968-1977. Trois trajectoires critiques au cœur des revues », thèse de doctorat d'histoire de l'art, Université de Rennes, 2000.

LECHNER Marie, « Les Men in grey poussent un gris », [En ligne], [consulté en avril 2017], site journal *Libération*, http://www.liberation.fr/ecrans/2010/10/18/les-men-in-grey-poussent-un-gris_959708, 18/10/2010.

LEROY Dominique, *Histoire des Arts en France*, Paris, L'Harmattan, 1990, 391 p.

NEZRI-DUFOUR Sophie, « Primo Levi : rire pour ne pas pleurer », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Italies*, https://italies.revues.org/2221, 2000.

NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie, ou Hellénisme et Pessimisme* (*Die Geburt der tragödie*, 1872), trad. Angèle Kremer-Marietti, Paris, Le Livre de Poche, 2008, 352 p.

PALAGRET Catherine-Alice, « Définition du pop art par Richard Hamilton : populaire, éphémère, jetable... », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *archéologie du futur/archéologie du quotidien*, http://archeologue.over-blog.com/article-definition-du-pop-art-par-richard-hamilton-populaire-ephemere-120176663.html, 09/2013.

PASCAL Blaise, *Pensées* (1671), Paris, Le Livre de Poche, 2000, 736 p.

RABATE Dominique, « L'art et la question de la valeur », in Dominique Rabaté (dir), *L'Art et la question de la valeur*, Bordeaux, Pu Bordeaux, coll. « Modernités », 2007, 267 p.

RAMONET Ignacio, *Guerres du XXI^e siècle, Peurs et menaces nouvelles*, Paris, Éditions Galilée, coll. « L'espace », 2002, 183 p.

RIBES Jean-Michel, *Rire de résistance. De Diogène à Charlie Hebdo*, Paris, coédition Théâtre du Rond-Point et Beaux Arts/TTM, 2007, 391 p.

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, tome 1, (1983), Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991, 404 p.

ROSENWEIN H. Barbara, « Y avait-il un "moi" au Moyen-Âge ? », *Revue historique* n°633, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/revue-historique-2005-1-page-31.htm, 2005, p. 31-32.

ROSENTHAL Olivia, *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2007, 224 p.

ROUSSEAU Aloysia, « L'horreur acoustique, musiques " anempathiques " dans le théâtre de Martin
Crimp », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Sillages critiques*, https://sillagescritiques.revues.org/2955, 2013.

SARRAZAC Jean-Pierre, « Par Jean-Pierre Sarrazac », [En ligne], [consulté en avril 2017], en téléchargement sur le site SCRIBD, https://fr.scribd.com/document/237254534/Tch-Par-J-P-Sarrazac-Naturalo-Drame-Moderne, 10 p.

SONTAG Susan, Notes on « Camp », [En ligne], [consulté en avril 2017], site de Georgetown University, http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html, 1964.

STARFIELD Penny, « La représentation du corps dans *Flesh* de Andy Warhol et Paul Morrissey », in Dominique Sipère et Alain J. J. Cohen (dir.), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes, P.U.R., 2007, 244 p.

STAROBINSKI Jean, Portrait de l'artiste en saltimbanque (1970), Paris, Gallimard, 2004, 120 p.

TIME MAGAZINE, « "The Hippies". Faites ce que vous voulez faire et ne vous préoccupez pas de ce que les autres pensent », [En ligne], [consulté en avril 2017], site de *Time Magazine*, http://content.time.com/time/covers/0,16641,19670707,00.html, 07/07/1967.

TREMBLAY Caroline, « Le carnavalesque dans Ubu d'Alfred Jarry », mémoire présenté à l'Université du Québec, 2004.

VAILLANT Alain, *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Orbis litterarum », 2013, 408 p.

IV. Économie et politiques culturelles

1) Ouvrages et articles

ASQUIN Alain, FALCOZ Christophe et PICQ Thierry, *Ce que manager par projet veut dire*, site li brairie Eyrolles, http://www.eyrolles.com/Chapitres/9782708132610/chap1_Falcoz.pdf, 2005, 28 p.

ASSASSI Isabelle, « Spécificités du produit culturel. L'exemple du spectacle vivant », *Revue Française de gestion*, n°142, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/revue-francaise-de-gestion-2003-1-page-129.htm, 2003, p. 129-146.

BARBÉRIS Isabelle et POIRSON Martial, *L'économie du spectacle vivant*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je », 2013, 128 p.

BENHAMOU Françoise, *L'économie du star-system*, Paris, Odile Jacob, 2002, 363 p.

BERTOU Marius, « Politique culturelle de la C.G.T. (1895-1921) », *Cahiers d'Histoire de l'Institut de Recherches Marxistes*, nº41 « La C.G.T. et la culture », 1990, p. 8-26.

BIGAY Romain, « La billetterie du futur : un marché de croissance pour le spectacle », [En ligne], [consulté en avril 2017], site IRMA Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, http://www.irma.asso.fr/LA-BILLETTERIE-DU-FUTUR-Un-marche, 12/05/2015.

BOUCHEZ Emmanuelle, « Entretiens croisés, Hortense Archambault : "intermittents", il n'y aura plus de chantage à la suppression des annexes 8 et 10 », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Télérama*, http://www.telerama.fr/scenes/intermittents-il-n-y-aura-plus-de-chantage-a-la-suppression-des-annexes-8-et-10,121413.php, 09/01/2015.

BUREAU Marie-Christine, « Le statut de l'entrepreneuriat artistique et culturel : une question d'économie politique », *Centre d'études de l'emploi*, Document de travail n°08, 04/2001.

DANIEL Marc, « Cinéma et spectacle vivant : du rêve à l'emploi », [En ligne], [consulté en avril 2017], site journal *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/orientation-scolaire/article/2013/12/04/cinema-et-spectacle-vivant-du-reve-a-l-emploi_3525043_1473696.html, 04/12/2013.

DE HEUSCH Sarah, DUJARDIN Anne et RAJABALY Héléna, « L'artiste entrepreneur, un travailleur au projet », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Smart*, http://smartbe.be/fr/comprendre/publications/education-permanente/lartiste-entrepreneur-un-travailleur-au-projet-par-sarah-de-heusch-anne-dujardin-et-helena-rajabaly/, 06/032011.

FONTAINE Marie, « Une Politique du temps libre ? 1981-1983 », *Fondation Jean Jaurès*, [En ligne], [consulté en avril 2017], site Fondation Jean Jaurès, https://jean-jaures.org/nos-productions/une-politique-du-temps-libre-1981-1983, 2011.

GIRARD Augustin, « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : ruptures et continuités, histoire d'une modernisation », in *La Revue*, n°20, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=HERM_020_0027, 1996, p. 27-41.

GONTHIER-MAURIN Brigitte, « La place des femmes dans l'art et la culture : le temps est venu de passer aux actes », rapport d'information n°704 (2012-2013), [En ligne], [consulté en avril 2017], site du Sénat, https://www.senat.fr/rap/r12-704/r12-7041.pdf, 27/06/2013, 234 p.

GOURINCHAS Bernard, « Le statut des intermittents », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Revue Projet*, http://www.revue-projet.com/articles/2004-3-le-statut-des-intermittents/, 01/03/2004.

GOUYON Marie et PATUREAU Frédérique, « Tendances de l'emploi dans le spectacle », *Culture chiffres* 2014/2, [En ligne], [consulté en avril 2017], site Ministère de la Culture et de la Communication, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/86973/653357/, 2014, 8 p.

GREFFE Xavier, « Introduction : l'économie de la culture est-elle particulière ? », *Revue d'économie politique*, (vol. 120), [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/revue-d-economie-politique-2010-1-page-1.htm, 2010, p. 1-34.

GREFFE Xavier, *L'Artiste-entreprise*, Paris, Dalloz, 2012, 254 p.

HAMON Cécile, « Mission sur l'égalité femmes-hommes dans le spectacle vivant », rapport présenté à Madame Azoulay, Ministre de la culture et de la Communication, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *SlideShare*, https://www.slideshare.net/AurelienGuillois/mission-sur-legalite-femmes-hommes-dans-le-spectacle-vivant, 19/10/2016.

LE COQ Sophie, « S'investir dans les trajectoires artistiques : l'expression d'engagements différenciés », [En ligne], [consulté le en avril 2017], site *Marges* 09| 2009, http://marges.revues.org/549 ; DOI : 10.4000/marges.549, 15/11/2010.

PICARD Tristan, « Le poids économique direct de la culture en 2014 », *Culture chiffres* 2016/1, [En ligne], [consulté en avril 2017], site Ministère de la Culture et de la Communication, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/135434/1457784/, 2016, 18 p.

PRAT Reine, rapport de 2006 dans le cadre de « La Mission Égalités », pour le Ministère de la Culture et de la Communication, [En ligne], [consulté en avril 2017], site Ministère de la Culture et de la Communication, http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/prat/egalites.pdf, 05/2006, 60 p.

PRAT Reine, rapport de 2009 dans le cadre de « La Mission Égalités », pour le Ministère de la Culture et de la Communication, [En ligne], [consulté en avril 2017], site La Documentation Française, http://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/rapports-publics/094000235.pdf, 2009, 98 p.

RENIER Romain, « La culture contribue sept fois plus au PIB français que l'industrie automobile », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *La Tribune*, http://www.latribune.fr/actualites/economie/france/20140103trib000807739/la-culture-contribue-sept-fois-plus-au-pib-que-l-industrie-automobile.html, 03/01/2014.

RIBAC François, « Le mouvement des intermittents et la crise de la politique culturelle », Mouvements, n°30, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/revue-mouvements-2003-5-page-108.htm, 2003, p. 108-115.

ROBIN Jean, « *L'organisation du spectacle vivant en France* », Rapport du conseil économique et social, Éditions Direction des journaux officiels, Paris, 1992, 145 p.

SINIGAGLIA Jérémy, « Le paradoxe des intermittents du spectacle : l'art de retourner les obstacles à l'action collective (2003-2006) », thèse présentée à l'Université Paul Verlaine-Metz, 2008.

SOLYM Clément, allocution de François HOLLANDE « Pour 2017, le budget de la Culture va sensiblement augmenter », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Actualitté*, https://www.actualitte.com/article/monde-edition/pour-2017-le-budget-de-la-culture-va-sensiblement-augmenter-f-hollande/65900, 08/07/2016.

TRAUTMANN Catherine, conférence de presse pour la présentation des réformes engagées « Pour une démocratisation de la culture », site Vie Publique, http://discours.vie-publique.fr/notices/983001061.html, Paris, 26/02/1998.

TRICOIRE Agnès, *Petit traité de la liberté de création,* Paris, La Découverte, 2011, 299 p.

THROSBY David, « Économie de la culture », [En ligne], [consulté en avril 2017], site de Mathieu Perona, http://www.mathieuperona.fr/wp-content/uploads/2012/05/ecocult1.pdf, 02/2002, 9 p.

URRUTIAGUER Daniel, *Économie et droit du spectacle vivant en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, 153 p.

URRUTIAGUER Daniel et HENRY Philippe, « Territoires et ressources des compagnies en France », rapport final, DEPS-MCC, Paris, [En ligne], [consulté en avril 2017], site COREPS Basse-Normandie, http://www.coreps-basse normandie.fr/IMG/pdf/territoires_et_ressources_des_compagnies_en_france_-_rapport_final_-_nov_2011.pdf, 2011, 224 p.

2) Documents émanant des ministères, d'organismes et de la presse spécialisée

CIPAC, CND, CNT, HORSLESMURS, IRMA, ORGANISATION, « Créer en commun, produire ensemble », [En ligne], [consulté en avril 2017], site CND Centre National de la Danse, http://www.cnd.fr/upload/files/a05678f5763bb86561848f3bf85fec9f04abed89/880a103444de95d96debc3de48c4d897e7134646.pdf, 19/03/2012, 46 p.

CNAR, « L'emploi d'intermittents dans les compagnies sous statut associatif », note technique à l'attention des DLA, [En ligne], [consulté en avril 2017], site Cap' Poledoc Mairie de Paris, http://cap.poledoc.fr/opac/doc_num.php?explnum_id=149., 09/2009, 16 p.

COMMUNIQUÉ DE PRESSE, « Nomination de Marcial Di Fonzo Bo à la direction de La Comédie de Caen, centre dramatique national de Normandie », [En ligne], [consulté en avril 2017], site Ministère de la Culture et de la Communication, http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Communiques-de presse/Nomination-de-Marcial-Di-Fonzo-Bo-a-la-direction-du-CDN-La-Comedie-de-Caen, 10/12/2014.

COMMUNIQUÉ DE PRESSE, « Nomination de Rodolphe Dana à la direction du Centre Dramatique National de Lorient », [En ligne], [consulté en avril 2017], site Ministère de la Culture et de la Communication, http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Communiques-de-presse/Nomination-de Rodolphe-Dana-a-la-direction-du-CDN-de-Lorient, 09/07/2015.

COORDINATION des Intermittents et Précaires d'Ile-de-France, « Contre-propositions pour une réforme de l'assurance chômage des salariés intermittents », [En ligne], [consulté en avril 2017], site CIP-IDF, http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=1257, 27/03/2004.

COORDINATION des Intermittents et Précaires d'Ile-de-France, « Un autre modèle d'indemnisation du chômage des salariés intermittents », [En ligne], [consulté en avril 2017], site CIP-IDF, http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=437, 03/03/2005.

COULISSES, « Le secteur du spectacle vivant en 8 chiffres », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Coulisses.Orfeo*, https://coulisses.orfeo.pro/chiffres-cles-spectacle-vivant/, 17/02/2015.

FAB LABS, version française de la charte des fab labs, [En ligne], [consulté en avril 2017], site The International Fab Lab Association, http://empty-ice-3260.herokuapp.com/fr/fab-lab/charte-des-fab-labs, 2012.

IRMA, « Créer en commun, produire ensemble », in « Journées d'information juridique », [En ligne], [consulté en avril 2017], site du Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, http://www.irma.asso.fr/-Journees-d-information-juridique-, 19/03/2012.

LEGIFRANCE, Code de la propriété intellectuelle, [En ligne], [consulté en mai 2017], site Legifrance, https://www.legifrance.gouv.fr/affichCode.do?cidTexte=LEGITEXT000006069414, 11/05/2017.

MINISTÈRE de la Culture et de la Communication, « L'insertion professionnelle des diplômés de l'enseignement supérieur Culture », [En ligne], [consulté en avril 2017], site Ministère de la Culture et de la Communication, http://www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/L-actualite-du-DEPS/L-insertion-professionnelle-des-diplomes-de-l-enseignement-superieur-Culture-CC-2015-3, 04/12/2015.

MINISTÈRE de la Culture et de la Communication, « Le prix des places de spectacle. Analyse de l'offre », [En ligne], [consulté en avril 2017], site Ministère de la Culture et de la Communication, http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/89136/667784/, 1995, 125 p.

MINISTÈRE de la Culture et de la Communication, circulaire du 23 mars 2001, « Les spectacles en amateur : la réglementation juridique et fiscale », DMDTS.EPA2.ASC, [En ligne], [consulté en avril 2017], site Centre information-ressources musiques actuelles et spectacle vivant Pays de la Loire, http://fondsdocumentaire.trempo.com/doc_num.php?explnum_id=34, 23/03/2001, 3 p.

MINISTÈRE de l'Economie, « Nouvelle France Industrielle. Construire l'industrie française du futur », [En ligne], [consulté en avril 2017], site Ministère de l'Économie, https://www.economie.gouv.fr/nouvelle-france-industrielle/accueil, 23/05/2016.

MINISTÈRE de l'Éducation Nationale, note de service n°2001-103 du 11 2001 (BOEN n°24 du 14 juin 2001), [En ligne], [consulté en avril 2017], site Ministère de l'Éducation, http://www.education.gouv.fr/botexte/bo010614/MENE0101237N.htm.

TRIBUNE (LA), « La culture, ce poids lourd de l'économie française en quatre chiffres », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *La Tribune*, http://www.latribune.fr/economie/france/la-culture-ce-poids-lourd-de-l-economie-francaise-en-quatre-chiffres-530722.html, 27/11/2015.

VIE PUBLIQUE, « Révision Générale des Politiques Publiques : un "coup d'accélérateur" pour la réforme de l'État », [En ligne], [consulté en avril 2017], site Vie Publique, http://www.vie publique.fr/actualite/dossier/rgpp/revision-generale-politiques-publiques-coup-accelerateur-pour-reforme-etat.html, 24/09/2007.

V. Sciences humaines

BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation. Ses mythes et ses structures*, (1974), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1996, 320 p.

BERREBI-HOFFMANN, *Le Politiques de l'intime : des utopies sociales d'hier aux mondes du travail d'aujourd'hui*, Paris, La Découverte, coll. « Recherches », 2009, 280 p.

BOLTANSKI Luc, « Situation de la critique », in Bruno Frère (dir.), *Le tournant de la théorie critique*, Paris, Éditions Desclée de Bouwer, 2015, p. 199-217.

BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, 980 p.

BOURDIEU Pierre, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 650 p.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, coll. « Domaine Critique, théorie et documents », Hors-série, 1998, p. 7-10.

COURS-SALIES Pierre et VAKALOULIS Michel, *Mobilisations collectives. Controverses sociologiques*, Paris, P.U.F., 2003, 128 p.

DE MUNCK Jean, « Qu'est-ce que la critique artiste ? », in Bruno Frère (dir.), *Le tournant de la théorie critique*, Paris, Éditions Desclée de Bouwer, 2015, p. 219-245.

DOSPINESCU Liviu, « Attitudes de recherche en phénoménologie de la réception théâtrale ou comment « une tourbière » fait figure de réduction phénoménologique... », [En ligne], [consulté en avril 2017], site de l'ARQ, Association pour la Recherche Qualitative, http://www.recherche qualitative.qc.ca/documents/files/revue/edition_reguliere/numero25(1)/Liviu%20Dospinescu%202.pdf, 2005, 19 p.

DUFOUR Dany-Robert, *Le délire occidental et ses effets actuels dans la vie quotidienne : travail, loisir, amou*r, Paris, Éditions Les liens qui libèrent, 2014, 312 p.

DUVIGNAUD Jean, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien. Les ombres collectives : sociologie du théâtre*, Paris, Gallimard, 1965, 307 p.

DUVIGNAUD Jean, *Les ombres collectives*, Paris, P.U.F., 1973, 592 p.

DUVIGNAUD Jean et LAGOUTTE Jean, *Le théâtre contemporain. Culture et contre-culture*, Paris, Larousse, 1974, 223 p.

ERTEL Évelyne, « A quoi sert le métier de critique ? », *Cahier de Théâtre Jeu* n°40, 1996, p. 71-80.

FILIPPOVA Diana, « Lâchez-nous avec la valeur travail ! », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *La Tribune*, http://www.latribune.fr/opinions/tribunes/20140723trib000841304/lachez-nous-avec-la-valeur travail-.html, 24/07/2014.

FŒSSEL Michaël, « L'intime », *Études* (Tome 415), [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/revue-etudes-2011-10-page-371.htm, 10/2011, p. 371-380.

FREUD Sigmund, *Introduction à la psychanalyse* (1923), Lausanne, Payot, coll. « Psychanalyse, Petite bibliothèque Payot », n°16, 2015, 443 p.

GAGNEBIN Murielle, *Pour une esthétique psychanalytique, l'artiste stratège de l'inconscient*, Paris, P.U.F., coll. « Le fil rouge », 1994, 272 p.

GALIBERT Charlie, « L'incommunicabilité dans le cadre de la pratique anthropologique », *Socio-anthropologie*, 23-24 | 2009, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Revue de Socio-anthropologie*, https://socio-anthropologie.revues.org/1261, 29/06/2010.

GRIGNON Claude et PASSERON Jean-Claude*, Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil, 1989, 260 p.

GUILLOUËT Jean-Marie, JONES Caroline A., MENGER Pierre-Michel et SOFIO Séverine, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Perspective*, 1 | 2014, http://perspective.revues.org/4314, 31/12/2015.

HOGGART Richard, *La Culture du pauvre* (*The Uses of Literacy : Aspects of Working Class Life*), trad. Françoise Garcia et Jean-Claude Passeron, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1970, 424 p.

ION Jacques, *S'engager dans une société d'individus*, Paris, Armand Colin, coll. « Individus et société », Paris, Armand Colin, 2012, 214 p., [consultation partielle en ligne sur https://books.google.fr/].

LACHAUD Jean-Marc, « De l'usage du collage en art au XX^{e} siècle », *Cultures-Esthétiques Socio-Anthropologie*, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Socio-anthropologie*, https://socio-anthropologie.revues.org/120, 15/01/2003.

LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, P.U.F., coll. « Quadrige Essais Débats », 2008, 330 p.

LE COQ Sophie, « Le travail artistique : effritement du modèle de l'artiste créateur ? », *Sociologie de l'Art*, 3/2004 (OPuS 5), p. 111-131, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Cairn.Info*, https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-3-page-111.htm, 03/2004.

LE COQ Sophie, « S'investir dans les trajectoires artistiques : l'expression d'engagements différenciés », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Marges*, http://marges.revues.org/549, 15/11/2010.

LE PERSONNIC Wilson, « *Remote Le Havre* », site *Ma Culture*, http://maculture.fr/theatre/remote-havre-rimini-protokoll/, 20/11/2014.

LE TEMPS DES LILAS, « Le TINA, c'est quoi ? », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Le Temps des Lilas*, http://www.lilas.org/textes/notre-demarche/le-tina-cest-quoi/.

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, 452 p.

LOWDER J. Bryan, trad. Peggy Sastre, LGBTQ MONDE, « À l'heure du mariage pour tous, que reste-t-il de la culture gay ? », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Slate*, http://www.slate.fr/story/103429/reste-culture-gay/, 18/07/2015.

MARZOUKI Myriam, « J'ai toujours senti que j'étais beaucoup de choses en même temps, c'est cela la France ! », [En ligne], [consulté en avril 2017], site journal *Libération*, http://egalites.blogs.liberation.fr/2016/03/07/legalite-les-femmes-et-le-voile/, 07/03/2016.

MENGER Pierre-Michel, *Le paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion, 1983, 396 p.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de L'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Éditions du Seuil et la République des Idées, 2002, 96 p.

MENGER Pierre-Michel, *Les intermittents du spectacle*, *sociologie du travail flexible*, Paris, EHESS, coll. « Cas de figure », 2005, 408 p.

MENGER Pierre-Michel, « L'emploi dans les spectacles et les paradoxes de sa croissance. Flexibilité des relations contractuelles et des protections assurantielles », in *Les régimes d'emploi hyperflexibles*, *Revue de la C.F.D.T.* n°79, Septembre-octobre 2006.

MICHON Pascal, *Poétique d'une anti-anthropologie. L'herméneutique de Gadamer*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, coll. « Problèmes & Controverses », 2000, 256 p.

MORIN Edgar, « De la culturanalyse à la politique culturelle », *CNRS*, volume 14, [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Persée*, http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1969_num_14_1_1192, 1969, p. 5-38.

PASQUERON DE FOMMERVAULT Inès, « Je ris donc je suis. Le rire et l'humour au carrefour de deux processus identitaires : socialisation et individuation », in *Social Anthropology and ethnology*, [En ligne], [consulté en avril 2017], site DUMAS Dépôt universitaire de mémoires après soutenance, https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00736627/document., 04/10/2012, 139 p.

PASSERON Jean-Claude, *Le sens commun*, Paris, Éditions de Minuit, 1970, 424 p.

RÉMY Jean-Marc, « Inter-mutants, l'intermittent du spectacle entre exception et exemplarité », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Socio-logos*, https://socio-logos.revues.org/164, 2007.

TAMAGNE Florence, « Genre et homosexualité. De l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°75, 2002, p. 61-73.

TASSET Cyprien, AMOSSÉ Thomas et GRÉGOIRE Mathieu, « Libres ou prolétarisés ? Les travailleurs intellectuels précaires en Île-de-France », [En ligne], [consulté en avril 2017], site Centre d'études de l'emploi, http://www.cee-recherche.fr/publications/rapport-de-recherche/libres-ou-proletarises-les-travailleurs-intellectuels-precaires-en-ile-de-france, 03/2013, 153 p.

WAHNICH Sophie et ZAOUI Pierre, « Entretien avec François Hartog : *Présentisme et émancipation* », [En ligne], [consulté en avril 2017], site *Vacarme*, http://www.vacarme.org/article1953.html, 08/11/2010.

WALLON Emmanuel, « La culture : quelle(s) acception(s) ? Quelle démocratisation ? », *Les Cahiers français* n°348, janvier-février 2009, p. 1-8.