



HAL
open science

La création collective du Tg Stan, une alternative aux conceptions de la mise en scène moderne

Angélique Andréaz

► **To cite this version:**

Angélique Andréaz. La création collective du Tg Stan, une alternative aux conceptions de la mise en scène moderne. Sciences de l'Homme et Société. 2011. dumas-00605971

HAL Id: dumas-00605971

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00605971>

Submitted on 5 Jul 2011

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.

UNIVERSITE STENDHAL GRENOBLE 3

UFR Lettres et art

Département Art du spectacle

La création collective du Tg Stan,
Une alternative aux conceptions de la mise en scène moderne

Mémoire de recherche 30 crédits

Master Lettres et arts, spécialité « Théâtre européen »

Présenté par
Angélique ANDREAZ

Directeur de recherches
Martial POIRSON
Maître de conférences

Année 2010/2011

UNIVERSITE STENDHAL GRENOBLE 3

UFR Lettres et art

Département Art du spectacle

La création collective du Tg Stan,
Une alternative aux conceptions de la mise en scène moderne

Mémoire de recherche 30 crédits

Master Lettres et arts, spécialité « Théâtre européen »

Présenté par
Angélique ANDREAZ

Directeur de recherches
Martial POIRSON
Maître de conférences

Année 2010/2011

REMERCIEMENTS

Martial POIRSON, qui a dirigé ce travail et m'a apporté les éléments de réflexion nécessaires pour son approfondissement.

Yves CITTON, pour m'avoir fait découvrir la revue *Multitudes* dont l'appel à contributions du n° 45, « Du commun au comme-un », a nourri mes entretiens avec le *Tg Stan* et *Le Foyer*, relatifs à la question de la création collective ; pour avoir ensuite publié ces mêmes entretiens dans le n°45.

Frank VERCRUYSSSEN, acteur du *Tg Stan*, Nicole GENOVESE, actrice du collectif *Le Foyer*, Luk VAN DEN DRIES, directeur du département d'Etudes Théâtrales de l'Université d'Anvers, pour les discussions et les entretiens qu'ils m'ont accordés.

Jolente DE KEERSMAEKER et Frank VERCRUYSSSEN, pour m'avoir permis d'approcher, lors du stage AFDAS « L'acteur Factotum », une éthique du jeu d'acteur dont je me sens infiniment proche.

Toute l'équipe du *Tg Stan*, enfin, pour l'amabilité de son accueil lors de ma présence dans les bureaux de la compagnie ou en coulisses, pour la vitalité et la générosité des acteurs sur le plateau.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION

Avant-propos	8
Le Tg Stan, spécificités artistiques et organisationnelles	10
Approche	17
Méthode d'analyse	19

PARTIE I. UNE FORME DE CREATION COLLECTIVE A CONTRE-COURANT DES POLITIQUES CULTURELLES

<i>Introduction</i>	20
I.1. Tentative de définition d'un collectif théâtral : variantes et constantes historiques	
1.a. Typologie des diverses appellations	21
1.b. Collectif ou création collective, ambiguïté des acceptions	23
1.c. Mise en perspective historique, de Copeau aux années 60	24
I. 2. Aujourd'hui, entre héritage et nouvelles conceptions	
2.a. Panorama des collectifs sur nos scènes institutionnelles	27
2.b. Une compagnie « pas comme les autres »	30
2.c. Un <i>faire-en-commun</i> , application concrète et non mystique du groupe	32
I.3. Une politique culturelle peu propice aux collectifs sans metteur en scène	
3.a. Des origines de la mise en scène au règne du metteur en scène : Une évolution conjointe des politiques culturelles et de la mise en scène	34
3.b. Formation d'une conception hiérarchisée de la création	37

PARTIE II. CREER SANS METTEUR EN SCENE, ETHIQUE ET PRATIQUE D'UN JEU NON-DIRIGE

<i>Introduction</i>	40
II.1. La direction d'acteur : possibilité d'un dépassement de soi et mise sous tutelle.	
1.a. Prémisses de la direction d'acteur	41
1.b. Ecueils d'un savoir-faire sans retours critiques	44
1.c. La tentation du gourou	45
II.2. Sans direction, l'expérimentation des décisions d'acteurs	
2.a. Une (re)connaissance des prédilections	48
2. b. Une mise à l'épreuve de choix d'acteur	50
2.c. Le dédoublement des fonctions	51

PARTIE III. SANS FONCTION PREPONDERANTE : L'ELABORATION D'UN COMMUN PLURIEL

<i>Introduction</i>	55
III.1. D'une élaboration hétérogène à l'unification du Prince	
1.a. Avant la mise en scène moderne, la mouvance des contributions	56
1.b. Posture du génie créateur	59
III. 2. L'élaboration collective, une autre définition de l'unité	
2.a. Culture de groupe : le paradoxe des conceptions	61
2.b. Consensus ou compromis, équité ou égalité ? Un équilibre sans le garde fou de l'autorité	63
2.c. Une auctorialité indéfinie et le développement d'un savoir-faire commun	67
2.d. Un partage de la pluralité en représentation	69

PARTIE IV. LA NON-REPETITION, L'INVITATION AU PROCESSUS,
EMERGENCE D'UNE NOUVELLE IDEOLOGIE DE REPRESENTATION ?

<i>Introduction</i>	72
IV.1. La tyrannie de « la mise en scène bien faite »	
1.a. Itération et primeur : deux forces antagonistes	73
1.b. Elaboration d'un idéal renouvelable	75
IV.2. Un « entre-soi » isolé de la rencontre entre le théâtre et le monde	
2.a. La répétition, un art et un espace de mise en question du théâtre	78
2.b. Les f(r)ictions d'un autre protocole scénique.....	79
2.c. La tour d'ivoire des représentations	82
IV. 3. L'œuvre comme processus	
3. a. Formes de processus dévoilé.....	85
3.b. Le spectacle à l'épreuve	87
3.c. Susciter l'attraction : le jeu de l'« entre-deux »	89
3.d. Un ancrage dans un espace proche.....	92

CONCLUSION

VERS UN ART PLEINEMENT VIVANT	97
-------------------------------------	----

ANNEXES

A. « Le spectateur, troisième partenaire », entretien avec Frank Verduyssen	101
B. « Le Tg Stan, une unité pluraliste », entretien avec Frank Verduyssen.	108
C. Rencontre au Théâtre de la Bastille.....	115
D. Entretien avec Luk Van Den Dries, directeur du Département d'Etudes théâtrales. Université d'Anvers	120
E. « Le collectif, une culture de l'individu », entretien avec Nicole Genovese	122

BIBLIOGRAPHIE	129
---------------------	-----

Le germe de la création, ce sont toujours les metteurs en scène qui le plantent chez les acteurs. Ces derniers ne savent que cultiver, faire la récolte et la partager adroitement avec le public. Y a-t-il beaucoup d'acteurs chez nous qui peuvent créer un personnage chez eux et venir le montrer à la répétition ?

Stanislavski. *Notes artistiques*¹.

C'est dans un esprit de provocation que j'ai placé la citation de Stanislavski en exergue, d'une part parce que je suis bien consciente qu'elle reflète une conception passée, s'inscrivant dans un contexte précis, des fonctions de l'acteur et du metteur en scène, d'autre part, parce qu'extraite ainsi des évolutions de sa pensée, elle prête à Stanislavski l'arrogance d'un demiurge régnant sur une assemblée d'incultes. Or, nous le savons, les recherches du metteur en scène russe, que l'on soit ou non en accord avec son idéologie, ont tenté d'offrir aux comédiens des outils d'autonomie et de réflexion dans l'élaboration de leurs rôles. Provocation donc, puisqu'il ne s'agit pas de stigmatiser la figure du metteur en scène à travers une citation décontextualisée de Stanislavski, celle-ci me donne cependant en condensé l'étendue des objets qui m'intéressent : premièrement, la relation unissant le metteur en scène et l'acteur, radicalement exposée ici, qui se tisse dans la direction d'acteur, conjointement la question de l'autonomie de l'acteur et de ses capacités à créer sans direction (et par là même ses facultés à créer collectivement sans autorité) ; deuxièmement, brièvement évoquée en fin de citation, les répétitions, qui ont fait l'objet, avec les metteurs en scène russes notamment, de véritables laboratoires d'expérimentation, et qui semblent se penser différemment aujourd'hui dans ce que nous pourrions nommer une idéologie renouvelée du processus de création ; troisièmement le personnage, et conséquemment les questions d'identification et de distanciation, que j'élargirai à celles de la fiction et du réel, via l'étude de la réception.

L'avènement de la mise en scène moderne, envisagé comme un art et une discipline, a renouvelé les conceptions du plateau, unissant les apports des différents corps de métier dans un geste artistique commun, non plus soumis aux règles du vedettariat et du mercantilisme ambiants, mais en quête d'une sémiotique à l'œuvre aussi bien dans le texte que dans les techniques de sa représentation.

¹ STANISLAVSKI, Konstantin Sergueevitch. *Notes artistiques*. Traduit du russe par Macha Zonina et Jean-Pierre Thibaudat. Editions Circé (Théâtre national de Strasbourg), 1997

Concomitante à cette transformation des idéologies et des pratiques, l'influence croissante du metteur en scène s'est accompagnée d'une redistribution des pouvoirs décisionnels, entraînant progressivement la conception d'une production finale signée par un artiste, au désavantage de la notion de création collective, et reproductible selon les modalités définies par ce même artiste, au risque d'une tyrannie de « la mise en scène bien-faite », l'évolution des conditions de publication des textes dramatiques, dont la parution précède aujourd'hui la création scénique, et le relatif effacement du metteur en scène lors des tournées illustrant bien cette volonté préexistante à la « première » de fixer un objet artistique défini.

Conséquence de ces mutations, la refonte des répétitions, par l'importance grandissante accordée au processus de création, si elle s'est montrée gage de qualité et de prospection originale, a pu mener aux dérives d'un *entre-soi* isolé de la rencontre entre le théâtre et la société et du jeu de cette rencontre, au détriment peut être des conditions de réception. La porosité des rapports entre la scène et la salle, entre la fiction et la société, dont témoignent les anecdotes du théâtre avant l'avènement de la mise en scène moderne, a disparu à mesure que se sont ritualisées les conditions de représentation (obscurité de la salle, éducation du public au silence, relative répartition égalitaire des places assises pour un rapport frontal prédominant) et sacralisés les processus de création, le principe d'originalité et de singularité de la démarche artistique l'emportant sur tout autre critère d'évaluation.

Enfin, les politiques culturelles, évoluant de pair avec le règne du metteur en scène, ont achevé de dessiner un paysage culturel modelé sur une figure de proue, détentrice de l'acte herméneutique, porteuse d'un projet pour lequel elle s'adjoint une équipe, temporaire la plupart du temps, et parachevant une œuvre conçue sous le sceau de l'originalité, voire d'une « métaphysique de l'artiste »².

Il s'agira donc de questionner les conceptions actuelles de la mise en scène et plus vastement, de la création théâtrale, par un éclairage historique, théorique et empirique, en m'intéressant au collectif Tg Stan qui développe un travail atypique, en regard des productions du secteur culturel français. Son approche idéologique du métier d'acteur me permet en effet d'entrevoir des pratiques nouvelles, ou du moins renouvelées, des arts de la scène et de leur processus de création et de réception.

² TALON-HUGON, Carole. *Avignon 2005. Le conflit des héritages*. Editions Du Théâtre Hors-série n°16. Juin 2006. 37-60 p.

Le Tg Stan, spécificités artistiques et organisationnelles

Le Tg Stan (TG comme abréviation de *Toneelspelersgezelschap* –compagnie de joueurs de théâtre et STAN comme abréviation de *Stop Thinking About Names* – Arrêtez de penser aux noms) est un collectif belge flamand composé de quatre acteurs Jolente De Keersmaecker, Sara De Roo, Damiaan De Schrijver et Frank Vercruyssen, de Raf De Clercq, régisseur lumière, Tim Wouters, régisseur son, Thomas Walgrave, scénographe, Ann Selhorst, chargée de production, Kathleen Treier chargée de relation publique, Renild Van Bavel comptable et de Joachim Menke, stagiaire. Le site du collectif ne précise d'ailleurs aucune fonction, englobant toute l'équipe sous l'annonce « Tg Stan se compose de » suivie de la liste des membres par ordre alphabétique. Nous voyons là un premier indice de son éthique. Aux origines du collectif, en 1989 quatre jeunes acteurs qui, dès la fin de leurs études théâtrales au Studio Hermann Teirlinck, se sont rassemblés dans un désir commun de recouvrir les domaines de la création devenus chasse-gardée du metteur en scène. Dans cette configuration, l'acteur n'est plus un interprète au service d'une vision, celle du metteur en scène, il devient pleinement créateur de son travail puisqu'il choisit lui-même les matériaux de son interprétation et les modalités de sa représentation, de façon intelligente et raisonnée, la dramaturgie (au sens allemand du terme) constituant la base essentielle des répétitions, si toutefois ce mot peut convenir à leur rapport spécifique au processus, au sein d'un groupe où les apports de chaque membre et les relations les unissant transparaissent dans les productions, voire les constituent.

Répertoire

Le Tg Stan est connu pour son travail sur le texte, plus précisément sur les œuvres de répertoire : les trois quarts de ses productions en témoignent. Les œuvres de Bernhard, grande fidélité du collectif à cet auteur, de Tchekhov, autre auteur de prédilection, mais encore celles de Gorki, Wilde, Schnitzler, Tomas Mann, Pinter, Racine, Anouilh, Cocteau, Molière, Müller, Handke, Shakespeare, Ibsen et Büchner accompagnent vingt années de productions. Le texte est donc bien une grande ligne directrice du collectif, mais il ne faut pas occulter un important travail sur la danse, lors de collaborations avec la compagnie Rosas de la chorégraphe Anne Teresa de Keersmaecker et son école internationale de danse P.A.R.T.S ni les écritures collectives. Les adaptations et montages de textes non théâtraux représentent aussi une part

importante de leur travail et soulignent l'attention portée à la composition et l'appropriation du matériau textuel, véritable geste artistique (j'y reviendrai). Il est à noter, d'ailleurs, que la majorité des spectacles du Tg Stan, quand bien même ils naissent d'une œuvre de répertoire, portent les mentions « À partir de » ou « D'après », témoins de cette appropriation textuelle.

Le quadrilinguisme permet au Tg Stan de « s'exporter » à l'étranger sans le secours de surtitrage puisqu'il crée en allemand, en français et en anglais, soit à partir de spectacles en néerlandais (c'est le cas, par exemple, de *En Quête*, créé au Théâtre de la Bastille à Paris en 2004, après la version anglaise *Questionism* créée à Bergen en Norvège, à partir de la version originale flamande *Vraagzucht* de 2003) soit des créations originales coproduites par l'étranger (*Les Antigones*, coproduction 2001 du Tg Stan et du Théâtre de la Garonne à Toulouse, qui a donné une version anglaise).

Sur son site Internet, le Tg Stan parle de représentations « dont fuse le plaisir de jouer (...) servant de support – jamais moralisateur – à un puissant message social, voire politique. »³. Ses choix de répertoire sont en effet politiques lorsque Frank Verduyssen choisit de créer aux Etats-Unis un spectacle favorable aux Black Panthers ou de jouer en Pologne, très attachée à la religion catholique, *The Monkey Trial*, sur le créationnisme, ou récemment encore, de monter avec des acteurs syriens, un coproducteur libanais et après un voyage de l'équipe artistique dans les territoires occupés, *Le Tangible* traitant du Moyen-Orient et en filigrane, de la Palestine. Mais la multiplicité des productions Stan ne permet aucun étiquetage défini. « Message social » certes lorsqu'elles s'amuse, avec Wilde, Bernhard, Tchekhov ou Shaw, de la société bourgeoise, où « recouvrant la bienséance, la bonhomie ou l'ennui pesant se situe une pellicule d'égoïsme et d'intolérance »⁴, elles peuvent aussi se tourner vers des interrogations du jeu d'acteur, des documentaires, des formes chorégraphiées ou la poésie... Je citerais encore l'électron libre, *De Kertsman*, d'après *Le père Noël est une ordure*⁵, qui illustre bien un double constat : premièrement, que le plaisir du jeu oriente avant tout les choix du Tg Stan et secondement, que ses acteurs ne satisfont pas aux catégories esthético-politiques (*Le père Noël est une ordure* ne se verra pas sur nos scènes institutionnelles

³ www.stan.be. Rubrique *A propos de Stan*. Sous partie « Stan est »

⁴ VAN DEN DRIES, Luk. « Un théâtre de répertoire qui soufflé le frais. Un essai sur les 15 ans d'existence du Tg Stan » <http://www.stan.be/content.asp?path=k1x5y5x6>

⁵ *Le Père Noël est une ordure* de Josiane Balasko, Christian Clavier, Marie-Anne Chazel, Gérard Jugnot, Thierry Lhermitte et Bruno Moynot

et sera réservé aux pratiques amateurs ou du théâtre privé tout comme Anouilh, méprisé aujourd'hui du théâtre d'art, dont le Tg Stan a créé *Les Antigones*). Si ces choix artistiquement non corrects peuvent s'expliquer par leur altérité aux modes d'accréditation de la culture dominante française, nous pouvons aussi y déceler un refus des classifications et d'une certaine posture intellectuelle –voire élitiste.

Mode d'élaboration des créations

Réunissant le maximum de supports dramaturgiques nécessaires à la production envisagée (corpus, ouvrages théoriques, épistolaires...) les acteurs du Tg Stan s'attellent à la table pendant plusieurs semaines pour bâtir leur propre matériau textuel. Ils n'hésitent pas à couper, déplacer des segments d'une scène dans une autre lorsque l'œuvre s'y prête (*Zomergasten* d'après Gorki, par exemple), supprimer les repères géographiques et temporels trop marqués (les verstes, le samovar, les roubles de Tchekhov, autre exemple) voire le vouvoiement s'il témoigne d'un usage révolu comme ils peuvent aussi respecter l'œuvre *à la lettre*. Un de leurs atouts dans cette (re)construction textuelle est la spécificité de leur langue, le flamand, qui se décline en un néerlandais officiel et une multitude de patois, dont les nuances servent leurs créations selon qu'ils veulent obtenir un parler rugueux ou soutenu et dont la position mineure sur la scène internationale (et je ne m'étendrai pas sur l'histoire des relations wallonnes et flamandes) les a menés à pratiquer d'autres langues (le français mais aussi l'anglais et l'allemand), quadrilinguisme leur offrant un panel de traduction. Entourés des œuvres en plusieurs langues, les acteurs effectuent une sélection rigoureuse du mot adéquat, procédé qui leur permet non seulement de créer leur propre traduction mais qui, en outre, constitue leur principal outil dramaturgique : discutant des raisons qui les poussent à privilégier telle acception d'un mot sur une autre, les acteurs affinent leur perception de la scène et des enjeux. Les débats, parfois véhéments, soulevés par ces choix nourrissent leur relation future sur le plateau, en ce qu'ils recèlent déjà en germe le rapport individuel que chacun entretient avec le matériau dramatique.

L'irrévérence qui caractérise les créations du Tg Stan est faite en partie de cette liberté prise avec les matériaux dramatiques, notamment lorsque celle-ci s'exerce sur des œuvres de répertoire, les actualisant -ce terme leur déplaît. Je m'avancerais à dire qu'elle est plus vivement perçue par le public français ou anglais que flamand, celui-ci n'ayant pas le même passé théâtral. Les discussions occupant les praticiens et

théoriciens français sur la façon de *dire* le vers (songeons aux travaux d'Antoine Vitez, au *Jeu Verbal* de Michel Bernardy ou encore au *Traité pratique de la diction française* de Georges Le Roy) sont complètement étrangères au Tg Stan lorsqu'il monte *Bérénice* de Racine en 2005. Pareillement, le passé de représentation lui pèse moins lorsqu'il s'attaque au monument du répertoire français, Molière, ce qui amène la presse à envier « ces acteurs flamands (...) qui revendiquent l'absence de tradition de grands textes de théâtre », à parler d'une « perception désacralisée »⁶ d'un Molière à qui l'on a rendu « toutes ses vertus premières »⁷.

Cette liberté perçue par le spectateur résulte aussi du processus de création spécifique du Tg Stan. Le travail de traduction qui participe de la dramaturgie, une distribution des rôles qui peut s'effectuer parfois très tardivement, l'apprentissage du texte, la construction d'une scénographie, souvent volontairement artisanale, le choix des costumes, des musiques et quelques décisions sur les déplacements lorsqu'elles sont nécessaires, constituent l'essentiel de la préparation préalable à la première. Les acteurs ne répètent jamais une scène, se contentant de quelques *italiennes* pour vérifier la mémoire. Cette idéologie constitutive du Tg Stan de partager avec le public une voie directe entre le texte soigneusement élaboré, le parti pris collectivement décidé et la façon de jouer les décisions sans que celle-ci ne bénéficie d'un traitement « privé », autorise maladresses, problèmes de rythmes ou d'accords. Elle témoigne aussi d'une envie revendiquée de conserver, au spectateur la primeur des recherches et des découvertes, à l'acteur le plaisir de partager avec le spectateur un travail dont l'équipe de création est bien souvent seul témoin.

Libérateur donc, puisque les acteurs considèrent la première représentation comme un événement festif et non comme une date butoir, sinon fatidique, conception dérivant des enjeux que crée la répétition classique comme élaboration d'un produit fini, si possible *réussi*, ce mode de création autorise l'évolution des spectacles au cours de leur diffusion, les acteurs se réunissant après chaque représentation pour discuter et s'accorder. Il permet aussi d'offrir aux spectateurs un théâtre *en train de se faire*, d'où la croyance de certains d'avoir assisté à une improvisation (ce qui est le cas, si l'on se base sur le jeu) s'exerçant parfois même sur le texte (une fois la version décidée, si version il y a, celui-ci est au contraire absolument respecté).

⁶ FRICHE, Michèle « Molière mis à nu au Kunsten » *Le Soir*/ 23 mai 2003

⁷ DELAUNEY, Laurent « Du Molière une fois » *Dauphiné Libéré*/ 11 novembre 2004

Jouer sans avoir répété les mouvements, la situation, les enjeux, les relations d'une scène réclame en contrepartie une forme d'interprétation adaptée à cette indécision volontaire. Ce type de jeu que le Tg Stan nomme *conversation de l'acteur* et qu'il définit comme langage théâtral commun, base essentiel du collectif, pourrait s'expliquer par la métaphore d'un set de tennis : la façon dont le partenaire va renvoyer la balle déterminera la suite du jeu. Si la comédienne qui lui donne la réplique est plus véhémement à la troisième représentation qu'à la première, l'acteur ne peut lui renvoyer la réplique de la même façon qu'au soir de la première et si les spectateurs rient de cette grande scène qui leur apparaissait à tous deux si tragique, que font-ils de ce rire ? Les acteurs doivent donc maintenir une conversation ouverte entre eux en accord avec la perception qu'ils ont des réactions ou stimuli du public, conversation d'autant plus facilitée qu'elle s'effectue dans une forme non achevée.

Autre aspect qui alimente cette adaptabilité des acteurs à l'indécision, et qui l'autorise, un déplacement des notions de personnage et d'identification montre les acteurs sur scène, même lorsqu'ils ne sont pas convoqués par la fiction, se déplaçant, observant les autres comédiens en train de jouer et intégrant le jeu lorsque leur tour est venu, parfois d'une façon peu orthodoxe (rangeant des éléments du décor, aidant un compagnon à changer de costume, etc). Mais surtout (il est d'ailleurs possible d'interpréter le *Stop Thinking About Names* en ce sens), parce qu'ils refusent la notion de personnage qui sépare l'acteur du commun des mortels en lui faisant endosser une « peau de fiction » (on dit souvent *entrer dans la peau d'un personnage*), les acteurs du Tg Stan se permettent une plus grande liberté de manœuvre. En effet, si la fiction empêche Titus de réagir à l'évanouissement du monsieur du troisième rang, rien n'empêche l'acteur de l'intégrer dans son jeu et, s'il a du brio, dans son alexandrin.

Création collective et mode de gouvernance⁸

Comme nous l'a montré l'exposition du travail préparatoire (je préfère ce terme à celui de répétitions, moins adapté), la création à la table du Tg Stan fait l'objet de débats où chaque point de vue est exprimé. Lors de désaccords sur la traduction, la décision finale appartient à l'acteur qui va prononcer la réplique, uniquement lorsque toute discussion aura été épuisée. Cette règle, loin d'être anecdotique, reflète l'éthique

⁸ Nous verrons les constantes et les variantes des collectifs dans l'histoire du théâtre ainsi que les conceptions propres au Tg Stan dans la partie I de ce travail, je choisis plutôt de détailler ici sa méthodologie.

du Tg Stan : celle d'une souveraineté de l'acteur. S'exerçant sur la dramaturgie et davantage encore sur le plateau (elle confère aux acteurs l'entière responsabilité de leurs décisions sur le jeu, que celles-ci paraissent bonnes ou mauvaises aux autres) cette souveraineté est condition intrinsèque de l'exercice de leur métier : sans elle, ils n'envisagent pas de jouer. D'un point de vue pratique, cette éthique se traduit par un respect complet des décisions de jeu, voire des blocages ou réticences de l'acteur. Là où un directeur d'acteur aurait tenté de, sinon pousser l'acteur dans ses derniers retranchements, l'amener au moins à dépasser ses difficultés, les partenaires ici se contentent de constater, tout au plus de suggérer, les options possibles. Je peux donner l'exemple de Bert Haelvoet et Marjon Brandsma jouant une scène amoureuse dans *Zomergasten* (la différence d'âge qui les sépare, Marjon étant l'aînée, ajoute au touchant de la scène) et qu'une pudeur a longtemps éloignés de tout contact physique. Même si les autres acteurs pressentaient qu'un baiser concluant la scène aurait une valeur émotionnelle, il ne fut pas exigé, ni Bert et Marjon *amenés à*. Au bout d'une dizaine de représentations, le baiser vint, conjointement à la progression de la confiance entre les deux acteurs.

Chaque matériau du spectacle (lumière, scénographie, costumes...) est décidé lors de ce travail à la table, en dialogue avec le « spécialiste » (scénographe, éclairagiste, costumier) qui suit les étapes du travail depuis le début. Si certains acteurs sont plus sensibles aux costumes quand d'autres s'attachent davantage à la musique, il est néanmoins impossible d'attribuer un ouvrage à un individu, les consultations et la contribution de tous ne se bornant pas à leur secteur de prédilection.

Afin d'éviter une « autarcie » sclérosante, les quatre acteurs à l'origine du collectif ouvrent celui-ci à d'autres acteurs, au gré des créations. Tine Embrechts, Bert Haelvoet, Natali Broods, Tiago Rodrigues et Robby Cleiren sont des invités réguliers. Les créations avec des artistes « extérieurs » relèvent du même principe collectif, les quatre acteurs du Tg Stan ne s'attribuant aucune primauté. Enfin, ceux-ci créent au sein de la structure Stan des projets individuels. Si ces productions à l'initiative d'un membre permettent à celui-ci de développer des univers très différents et de renouveler sa pratique, elles enrichissent par rebond le travail du collectif et renouvellent la perception que peuvent avoir spectateurs et programmeurs du travail du Tg Stan. Il s'agit en effet de déjouer l'horizon d'attente du spectateur et des professionnels, la presse contribuant à alimenter les attentes préconçues d'un type de jeu, une « méthode

Stan » pour le Figaro⁹, d'un « même fond de sauce »¹⁰ pour Libération, en s'autorisant des projets variés, parfois déstabilisants, au risque de décevoir (à l'occasion des représentations du *Tangible*, j'ai été témoin de remarques dépitées : « Ce n'est pas *du* Tg Stan » ; même déception d'un horizon d'attente sur le blog d'un passionné de théâtre : « Les créations du Tg STAN sont généralement un moment de jeu absolu (...) Dans leur dernière création nous sommes très loin de ce plaisir et de cette vitalité¹¹. »)

Le Tg Stan rayonnant à l'étranger, l'envergure de ses projets nécessite un solide bureau. Les missions de diffusion, production et de communication au départ effectuées par les quatre acteurs (Renild Van Bavel est depuis le début à leurs côtés pour la gestion des finances) sont à présent confiées à Ann Selhorst et Kathleen Treier qui n'interviennent pas dans le processus de création mais peuvent l'influencer. En effet, la structure du Tg Stan « étant horizontale et pas pyramidale »¹² selon Frank Verduyssen, les retours critiques, qu'ils soient motivés par la fonction professionnelle (Il est possible/impossible de concevoir telle structure en regard des subventions) ou d'ordre esthétique (« Je n'aime pas cette chaise » dans l'exemple donné lors de l'entretien) vont nourrir toutes les étapes de la création, en modifier des aspects. Les propositions du bureau sont étudiées par l'ensemble de l'équipe artistique, celle-ci discutant de tout : coproductions, moyens de communication (jusqu'à la question de faire figurer ou non le numéro du bureau sur le tract d'un spectacle) et organisation de la diffusion (lors du *Tangible*, il a fallu par exemple gérer de lourdes difficultés diplomatiques, tâche à laquelle se sont attelés acteurs, même ceux qui ne participaient pas au projet, et membres du bureau). Si la porosité entre les différents secteurs du bureau nourrit et infléchit le secteur artistique, la décision finale incombera toutefois aux acteurs.

⁹ HELIOT, Armelle « Le laboratoire de Tg Stan, De Koe, Discordia au Vieux-Colombier » 21 janvier 2010 Figaro blog <http://blog.lefigaro.fr/theatre/2010/01/le-laboratoire-de-tgstan-au-vi.html>

¹⁰ SOLIS, René. « Tg Stan, les pieds dans le plat » Libération 10 novembre 2005

¹¹ ANTEBI, André Le *Tangible*, 7 novembre 2010 <http://unfauteuilpourlorchestre.com/2010/11/le-tangible/>

¹² VERCRUYSSSEN, Frank « Une unité pluraliste », voir Annexe B, p113

Approche

Ce n'est pas seulement la fonction du metteur en scène qui sera interrogée, à travers l'expérience du Tg Stan, mais également les idéologies modernes de la création, qui, avec l'avènement de la mise en scène, ont instauré un théâtre qu'il semble difficile d'imaginer « autre ». Si de nombreux ouvrages théoriques ont salué cette mutation, en ce qu'elle a permis un renouvellement des pratiques du plateau et proposé des formes inédites, peu d'ouvrages me semblent questionner l'hégémonie des conceptions de création qu'elle a engendrée. Au contraire,

La fortune de la thèse de l' « invention » [de la mise en scène] tient sans doute au fait qu'elle ait réussi à persuader, dans un premier temps, qu'il n'y avait aucune ambition artistique dans le théâtre qu'elle récusait, et dans un second temps, d'avoir réussi à faire oublier, purement et simplement, des hommes et des entreprises qui passèrent, ainsi, du statut d'adversaire à celui de fantômes¹³.

Nous pouvons en effet nous demander quel serait le théâtre aujourd'hui si la fonction du metteur en scène n'y prédominait pas autant et, comme Olivier Goetz, choisir de méditer à un « autre théâtre » à la lumière de celui qui préexistait avant l'*invention* de la mise en scène, si le Tg Stan, en s'inscrivant depuis vingt ans en marge de l'hégémonie culturelle, ne proposait pas lui aussi d'autres modèles de production.

Par la radicalité de sa création collective qui met en valeur les différences de points de vue, voire les désaccords, au cœur-même de la séance théâtrale, par sa démarche sciemment artisanale qui sollicite et légitime les contributions de chacun sans les borner à un seul secteur d'activité ni les hiérarchiser, le Tg Stan crée un théâtre pluriel, dont l'unité repose paradoxalement sur la richesse de son hétérogénéité, quand les conceptions modernes favorisent le plus souvent la visibilité d'une auctorialité définie au sein d'un ensemble homogène.

L'absence d'un travail préalable à la représentation, qui fixerait intentions de jeu et effets de mise en scène, et la perception d'une séance théâtrale comme l'espace délibératif où s'expérimentent *hic et nunc* les décisions d'acteurs, et non comme celui de la monstration d'un processus abouti, proposent aux spectateurs un théâtre *en train de se faire*, aux maladresses et à la dysharmonie assumées, dans une institution culturelle qui offre souvent de merveilleuses réalisations dont l'esthétique, la technique,

¹³ GOETZ, Olivier « Victorien Sardou, metteur en scène de son théâtre » in FAZIO, Mara et FRANTZ, Pierre. *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650/1880)* Ouvrage collectif. Editions Desjonquères Collection L'esprit des Lettres. Septembre 2010. p188

le concept sont parfaitement maîtrisés, voire sophistiqués, mais dont les modalités de représentation paraissent immuables, du soir de la première au long de la diffusion. Cette spécificité des productions du Tg Stan me semble, de surcroît, renouer avec la notion d'une représentation comme évènement sociétal s'alimentant d'un rapport scène-salle, ainsi que semblait le concevoir le théâtre avant l'avènement de la mise en scène, et que nos conceptions modernes ont progressivement supplantée par la notion de la réception d'une œuvre d'art.

Le théâtre du Tg Stan permet donc un contrepoint aux modèles de création accrédités par l'avènement de la mise en scène moderne. Si son travail s'enrichit des apports de la mise en scène moderne relatifs à la quête d'un axe herméneutique, une innovation des techniques de jeu, une relation non textocentrique à l'œuvre, ou encore une interrogation des modalités de réception, il s'est prémuni, en partie, de ses dérives, et me semble proposer une idéologie de plateau renouvelée, au sein d'une « modernité dont les ressources semblent, à leur tour, et peut être provisoirement, épuisées »¹⁴.

Il s'agira donc d'envisager, dans une première partie, la spécificité de la création collective du Tg Stan, en regard des entreprises collectives depuis l'avènement de la mise en scène moderne à aujourd'hui, dans un paysage culturel qui privilégie la reconnaissance d'une figure de proue. Une seconde partie s'intéressera aux modalités du jeu d'acteur, dont la mise en scène moderne a pu amoindrir les qualités autoréflexives et actoriales, et que les acteurs du Tg Stan expérimentent sans être dirigés, l'émancipation de l'acteur, fondatrice de leur idéologie et de leur pratique, leur permettant un *faire-en-commun* spécifique. J'analyserai, dans une troisième partie, comment le Tg Stan articule disparités, hétérogénéités et multitudes au sein d'un commun partagé, sans qu'une autorité distincte ne veille au fonctionnement du groupe et des créations. Enfin, la dernière partie questionnera la fonction consentie à la représentation lorsqu'elle se conçoit comme un point de départ, et non comme un aboutissement, et conséquemment les modalités du rapport scène-salle, voire de la relation du théâtre au monde, lors de la représentation d'une œuvre mouvante, inachevée, ouverte.

¹⁴ GOETZ, Olivier *Ibid* p189

Méthode d'analyse

Prémises de mon intérêt pour le Tg Stan, une participation comme comédienne à un stage conventionné Afdas (« L'acteur factotum » organisé par les Chantiers Nomades, du 5 au 23 juillet 2010, au Théâtre des 13 vents, à Montpellier), sous la responsabilité de Jolente de Keersmaecker et Frank Vercruyssen, m'a permis d'observer et d'expérimenter le processus de création du collectif –observation participante qui m'offre des repères pratiques et théoriques du jeu *non-dirigé* qui serviront en deuxième partie (avec la nuance qu'une formation à ce jeu *non-dirigé* impliquait une direction d'acteur, minime cependant).

Deux entretiens que j'ai obtenus, « Une unité pluraliste » avec Frank Vercruyssen, « Le collectif, une culture de l'individu » avec Nicole Genovese du collectif Le Foyer, ainsi qu'une retranscription d'une rencontre publique de Frank Vercruyssen avec de jeunes comédiens amateurs au Théâtre de la Bastille, en décembre 2010, donnent des éléments d'analyse sur les questions de création collective, qui m'intéressent en première et troisième partie. Un entretien avec Luk Van Den Dries, responsable du département d'Etudes Théâtrales de l'Université d'Anvers, complète ces éléments, leur adjoignant un éclairage historique. Un second entretien avec Frank Vercruyssen, « Le spectateur, troisième partenaire », me permettra d'étayer la conclusion relative aux questions de réception.

Enfin, le stage et les premiers supports d'analyse fournis par les entretiens et la lecture d'ouvrages scientifiques sur les questions m'intéressant, ont permis d'aiguiser mon regard de spectatrice lors des représentations de *Zomergasten*, à Maasmechelen, puis au Kaaitheater à Bruxelles, et du *Tangible* au Théâtre de la Bastille à Paris et au Théâtre du Point du Jour à Lyon. Ce « regard aiguisé » voire orienté sur ces quatre représentations nourrira la globalité des réflexions sur les spécificités du Tg Stan.

PARTIE I. UNE FORME DE CREATION COLLECTIVE

A CONTRE-COURANT DES PRATIQUES ET POLITIQUES CULTURELLES

Première base du travail du Tg Stan, la collectivisation des moyens artistiques, techniques et administratifs et la revendication d'une décision plurielle se démarquent de la quasi globalité de la création contemporaine, où une figure emblématique –qu'elle soit celle d'un(e) auteur(e), metteur en scène, plus rarement actrice ou acteur - prime sur le groupe dans lequel elle évolue et concentre les décisions. Bien que la réception spécialisée signale aujourd'hui un renouveau des collectifs, l'emploi galvaudé du terme « collectif » m'autorise à nuancer ce constat. Mon propos sera donc d'interroger dans un premier chapitre les entreprises collectives depuis l'avènement de la mise en scène moderne aux années 60 sur leur conception des modalités, au sein d'une création dite « collective », du pouvoir décisionnel, qu'il soit individuel, partagé, alterné. Je mettrai également en évidence les ambiguïtés que recouvrent les termes « collectif » ou « création collective ». Je tenterai de dénombrer, dans un deuxième chapitre, les différents collectifs actuels, qui ne présentent pas tous des caractéristiques les détachant des entreprises ne se revendiquant pas collectives, l'emploi du mot « collectif » masquant parfois une réalité économique étrangère à un choix véritablement consenti, une répartition des missions et décisions ne questionnant pas le modèle de production dominant mais se calquant sur lui ou une nostalgie militante, voire témoigne des dérives flagrantes du règne du metteur en scène et du conditionnement corollaire lorsqu'il traduit un droit à *donner son avis*. Je montrerai ensuite que le Tg Stan, et avec lui quelques collectifs, n'admettent aucun pouvoir individuel ni répartition des tâches et qu'ils affirment, dans leur conception du collectif, une conviction artistique doublée d'un geste politique.

Exceptions faites de quelques uns, ce type de collectif estampillé « sans metteur en scène » est extrêmement rare ou émergeant sur les scènes institutionnelles françaises, pour ne pas dire européennes, où domine toujours un porte-parole responsable de la médiation entre la cellule de création et la réception. Il est en revanche plus répandu dans la partie flamande de la Belgique, où le Tg Stan n'est pas une entreprise unique ni récente. L'étude de cette spécificité flamande, couplée à celle de l'évolution de nos politiques culturelles, me permettra d'expliquer en partie, dans un troisième chapitre, la position mineure des collectifs sur la scène française en mettant en lumière un réseau de

causes à effets, nous menant des origines de la mise en scène à la source des métiers artistiques, son école -« le plus beau théâtre du monde » selon Vitez- qui –hors quelques tentatives isolées- forme les idéologies du plateau sur le modèle dominant d'un acteur « dirigé » et d'une segmentation des différents agents d'une création autour d'un individu.

I.1. Tentative de définition d'un collectif théâtral : variantes et constantes historiques

I.1.a. Typologie des diverses appellations

« Troupe », « collectif », « compagnie », « groupe » ou encore le nom de l'association couplé à « Théâtre de »... Quelles significations recouvrent ces appellations? Il est évident que nul dictionnaire, spécialisé ou généraliste, ne pourra nous donner de réponse précise, une même dénomination pouvant être employée pour des usages différents. La typologie qui suit est donc plus subjective que scientifique, en ce qu'elle interprète et définit à partir de modèles existants et sur la façon dont ceux-ci exposent leur conception.

L'emploi du terme « troupe » qui s'est raréfié dans le secteur professionnel pour rester majoritaire dans le secteur amateur (la troupe de telle commune) réfère à un passé théâtral fort, chargé d'un imaginaire qui se plie mal aux conceptions plus modernes de la création collective. S'y concentre l'image d'un ensemble plus ou moins anonyme d'acteurs, sous la houlette d'un personnage emblématique qui métamorphose le paysage théâtral : la troupe de Copeau (les Copiaus) ou de Dullin (l'Atelier), la troupe du Grenier de Maurice Sarrazin appartiennent à cet élan de décentralisation de l'après-guerre- troupes dont ne subsiste aujourd'hui que les Tréteaux de France de Jean Danet. Avant eux, leurs ancêtres prestigieux, l'illustre théâtre de Molière et la troupe des Italiens achèvent de conférer à la troupe l'image d'un idéal révolu.

L'emploi du mot « collectif », contrairement à celui de « troupe » qui appartient à l'univers théâtral, s'adapte à plusieurs arts : un collectif de jazz, un collectif de plasticiens. S'il a le vent en poupe aujourd'hui, c'est précisément parce qu'il correspond à la transdisciplinarité développée ces dernières années et à une mutualisation des moyens (le collectif Mann'art(e) à Grenoble regroupe plusieurs associations culturelles

qui élaborent des projets artistiques communs). Dans cette idée de mutualisation, il peut être synonyme d'une fédération d'acteurs produisant des spectacles (Traversant 3 à Lyon, par exemple, qui fait figurer sous son nom la précision « Collectif d'actions artistique »).

« Groupe » renvoie à un imaginaire politique d'extrême gauche (Groupe Bolchevik/ Groupe pour la construction du Parti Ouvrier Révolutionnaire). Mais les « groupes » théâtraux actuels ne pratiquent pas de théâtre-action, comme celui de l'*Agit-Prop* dont le groupe Octobre fut la grande figure française des années 30. Dans plusieurs cas, l'appellation « groupe » cherche surtout à s'émanciper des connotations théâtrales du mot « troupe » ou communautaristes du mot « collectif ». « Un groupe, pas une troupe. Une certaine somme d'intérêts tant communs que contradictoires »¹⁵ écrit Jean-Pierre Thibaudat à propos du groupe T'Chan'G. D'autres, s'ils n'ont pas l'objectif d'une action politique, sous-tendent cependant une implication du groupe qui « ne s'inscrit pas uniquement dans le champ théâtral » comme l'explique sur son site Internet le Groupov, se définissant plus loin comme « un centre expérimental de culture *active* »—je souligne. Ajoutons le GIP (Groupe d'Intervention Poétique) dont le titre joue sur les références politiques, en les détournant.

Les compagnies, innombrables, sont les organisations dont le nom peut générer le plus d'équivoque. Généralement attachées au nom d'un metteur en scène (la compagnie Charlie Brozzoni à Annecy, la compagnie Jean-Michel Rabeux à Paris), elles peuvent aussi révéler l'existence d'un groupe travaillant conjointement avec un metteur en scène (la compagnie D'Ores et Déjà et Sylvain Creuzevault, la compagnie Rictus et David Bobbe, la compagnie Tire pas la nappe et Marion Aubert). Dans son acception courante, le terme n'implique pas d'action collective, mais la généralisation de son usage a parfois servi à bon nombre d'associations loi 1901 dont les créations pouvaient être collectives. Enfin, il est possible de trouver quelques collectifs théâtraux qui adoptent l'étiquette « Théâtre de » comme le Théâtre du Radeau ou le Théâtre de l'Aquarium. Explicable en partie lorsque ces collectifs exercent dans un lieu précis (le Théâtre de l'Aquarium et le Théâtre du Soleil à la Cartoucherie de Vincennes, par exemple), cette appellation peut aussi témoigner d'une volonté de créer *son* propre théâtre, jouant sur la métonymie de l'art et de son espace de représentation.

¹⁵ THIBAUDAT, Jean-Pierre. « De Nanterre aux Molière de l'Odéon. La galaxie Gabily » 22 octobre 2007 <http://www.archithea.org/article-22605749.html>

I.1.b. Collectif ou création collective, ambiguïté des acceptions

Il est mal aisé de définir ce qu'est un collectif théâtral – suppose-t-il une création collective ou simplement le regroupement pérenne d'individus ? Le mot « collectif » engage en effet deux acceptions qui diffèrent (une famille d'acteurs, au sens d'agents, peut être extrêmement hiérarchisée et ne laisser aucune place aux propositions de chacun tandis qu'un groupe constitué à l'occasion d'un événement unique peut autoriser celles-ci). Historiquement, la troupe (une famille théâtrale qui se transmettait tradition de gestes, d'interprétation et de répertoire dans un système d'emploi) longtemps demeurée dans les imaginaires comme la communauté théâtrale exemplaire, permit peut-être moins d'inventions collectives que les mystères du Moyen-âge et leurs centaines de comédiens bénévoles oeuvrant en confrérie à l'organisation d'un événement unique. La notion de création collective comporte aussi des zones indéfinies. Parce qu'un événement théâtral croise plusieurs gestes herméneutiques, l'interprétation d'une œuvre par le metteur en scène, l'interprétation des comédiens, du scénographe, de l'éclairagiste puis l'interprétation finale du spectateur, il semble par nature constitué d'un réseau d'échanges ne permettant pas l'attribution effective d'une création à une personnalité unique. Même quand les comédiens sont dirigés par le metteur en scène, la scénographie conçue sur ses indications et la production signée par lui, il est évident que les influences de chacun ont nourri le processus (au niveau le plus élémentaire, les caractéristiques physiques d'un acteur qui vont déjà orienter la vision du metteur en scène, et de manière plus élaborée, sa créativité et sa force de proposition sur lesquelles le metteur en scène construira son objet scénique). Tout événement théâtral comporte donc des éléments d'une création collective tandis qu'un collectif ne suppose pas nécessairement création « intégralement » collective. Nicole Genovese, actrice du collectif Le Foyer, le rapporte :

Je connais beaucoup de compagnies qui se disent « collectif » sous prétexte que les acteurs peuvent dire ce qu'ils pensent lorsqu'ils travaillent. Parce qu'il y a un metteur en scène sympa qui permet aux comédiens de s'exprimer, ils ont l'impression que c'est collectif¹⁶.

La remarque est une mise en accusation du règne du metteur en scène, amenant les acteurs à concevoir une relative liberté d'interprétation (voire liberté d'expression) comme l'attestation d'exercer en collectif. On ne peut nier que le galvaudage du terme

¹⁶ GENOVESE, Nicole. « Le collectif, une culture de l'individu » Annexe E p122

« collectif » depuis les années 60 autorise une grande latitude : implique t'il un partage des tâches (en ce cas, la plupart des compagnies théâtrales, faute de subvention, peuvent se targuer d'être un collectif), l'absence d'un superviseur (même remarque pour les compagnies qui ne peuvent salarier un œil extérieur) ou le rassemblement pérenne d'individus (des metteurs en scènes sont fidèles à *leurs* acteurs) ? La création collective doit-elle être insoumise à toute hiérarchie ou tutelle, sans quoi elle n'est qu'un ersatz d'elle-même, ou peut-elle avoir recours à un médiateur entre les propositions des comédiens et leur réception, un « synthétiseur » comme le Théâtre de l'Aquarium nomme Jacques Nichet sur son site ? Si l'emploi du terme « collectif » n'apparaît pas, à ma connaissance, dans les écrits des grands chefs de troupe (Dullin ou Copeau par exemple), si Brook ne le mentionne pas non plus, bien qu'il reconnaisse que le théâtre est une entreprise par définition collective¹⁷, n'ont-ils pas élaboré des formes de création qui laissaient une place importante aux apports d'une équipe ou pérennisaient une équipe dans la recherche d'un langage commun ?

Plutôt que de départager ici « qui » peut ou ne peut pas prétendre être un collectif, il m'apparaît intéressant d'étudier avant tout les formes d'élaboration collective depuis l'avènement de la mise en scène moderne jusqu'aux années 60, l'évolution des rôles dévolus à chacun au sein de ces élaborations collectives et de les envisager dans les courants idéologiques de leur époque –courants idéologiques qui nourrissent leur rapport au *faire-en-commun*. Ce cheminement me permettra de mettre en lumière quelle peut être l'acception la plus radicale du mot « collectif » et pourquoi je choisis de m'intéresser à celle-ci.

I.1.c. Mise en perspective historique, de Copeau aux années 60.

D'une façon générale, les débuts de la mise en scène moderne s'effectuent en troupe par une nécessité de rénover le théâtre avec des acteurs eux-mêmes réformés. Former une équipe partageant la même conception du travail, se perfectionnant mutuellement (grand développement du *training* de l'acteur spécifique à chaque metteur en scène-j'y reviens ci-dessous) implique une collectivité pérenne. Si l'hégémonie

¹⁷ BROOK, Peter. Entretien avec Jean-Louis EZINE, in « Les nouvelles littéraires » 27 janvier 1975. Cité par Virgile IERUNCA in « Retour aux sources du théâtre collectif dans l'avant-garde américaine : André Serban et la *mama experimental theatre club* de New York » in *La création collective* Groupe de recherches d'esthétique CNRS. Collection Recherches poétiques. Editions Glancier-Guénaud 1981 p 78

grandissante du metteur en scène a supplanté cette forme d'élaboration en commun, le début du XX^{ème} siècle jusqu'à la fin du Cartel montre une concordance entre créer et collectiviser. Cependant, la collectivisation y est davantage entendue comme partage d'un idéal artistique auquel chacun doit sacrifier son confort que reconnaissance d'une légitimité de tous dans le processus de création.

Si personne ne vient me dire loyalement qu'il préfère se retirer, je suis en droit de penser que vous accepterez tous notre communauté, dans la bonne et la mauvaise fortune, avec ses risques, ses amertumes, que vous reconnaissez ma loi, comme de vrais disciples. Pauvreté. Vie dure, pauvre et errante¹⁸.

Le vocabulaire de Copeau emprunte ici au registre monacal. Cette ascèse se retrouvera chez Grotowski puis Barba (et d'une façon différente au Living et Soleil) qui élaborent eux aussi leur théâtre dans une communauté théâtrale où les exercices visent à libérer les acteurs de leur *moi* pour accéder à une transcendance et à fédérer les acteurs dans un langage commun, propre à chaque « tribu » -la recherche sur le son pour Grotowski, la pratique du bharata natyam ou du kathakali pour le Soleil, la mise en situation des acteurs pour le Living, qui, à l'occasion de *The brig* spectacle sur un pénitencier de marines, s'imposent une discipline militaire d'ordres et de sanctions.

Ritualisé, le training révèle une autre constante, propre à nombre de ces entreprises : la pratique du chœur. Celui-ci a retrouvé une place importante dès la fin du XIX^{ème} siècle, dans ce que nous pourrions appeler une mystique du peuple, ce dont témoignent le courant naturaliste et les grandes fresques populaires de Firmin Gémier ou de Maurice Pottecher ; il est conjointement une réaction au vedettariat et l'apprentissage d'un *travailler-ensemble* pour les acteurs ; il peut aussi se lire comme la traduction scénique d'une éthique du collectif. Les individualités s'effacent : les acteurs ne se différencient pas au sein d'un chœur uniforme de corps dansants et de visages maquillés pour *Les Atrides* du Soleil, de corps dénudés et enchevêtrés pour *Paradise now* du Living.

Toute entreprise collective s'inscrit en marge du modèle de production dominant. "La structure finit par produire les spectacles. Il n'est pas étonnant de voir que les Centres dramatiques produisent les mêmes spectacles »¹⁹. explique Benedetto à propos de sa

¹⁸ GIGNOUX, Hubert. *Histoire d'une famille théâtrale. Jacques Copeau-Léon Chancerel-Les Comédiens Routiers-La décentralisation dramatique*. Editions L'Aire théâtrale. Lausanne 1984. p.93 Cité par Serge PROUST in « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe » Revue française de sociologie, 44-1. 2003. p108

¹⁹ BENEDETTO, André. « Travail théâtral » Interview de F. KOURILSKY pour La Cité, automne 71. Cité par Pierre CHABERT « La création collective dans le théâtre contemporain » in *La création collective* Op.cit. p91

Nouvelle Compagnie d'Avignon, répondant ainsi à Copeau qui « ne veu[t] pas de la subvention de l'Etat, elle [l'] étoufferait »²⁰. Mnouchkine refusant d'entrer dans un Centre Dramatique, le théâtre pauvre de Grotowski, le Cartel fondé sur la volonté de promouvoir l'avant-garde contre le monopole du boulevard, sont autant d'exemples d'une réaction contre l'institution.

Enfin, les courants idéologiques qui traversent les époques nourrissent le rapport au commun de ces entreprises. L'idée d'une éducation du peuple par l'Art influe Gémier, Copeau ou le Cartel et alimente les idéologies de la décentralisation d'après-guerre (rappelons qu'avant elle, Copeau emmena les Copiaus au vert, Les Comédiens Routiers rayonnèrent dans la France). Les idéologies de renouveau social qui caractérisent les événements de 68 influencent les collectifs des années 60, qui, se tournant vers l'extrême-gauche (les tendances maïoistes du Soleil à ses débuts par exemple) voire l'anarchie pour le Living, élaborent une conception du *créer-ensemble* intrinsèquement liée à un *vivre-ensemble*. Sphère privée et sphère professionnelle s'entrelacent sciemment, jusqu'à faire parfois l'objet même des productions, comme en témoigne Judith Malina : « En réalité, nous aspirons à ne faire qu'une de ces deux activités, l'accomplissement des tâches quotidiennes de la vie communautaire et la création artistique »²¹. Le phénomène est identique au Théâtre du Soleil et à l'Open Theatre.

Si certaines constantes réunissent Copeau et ses descendants du Cartel aux collectifs des années 60, le rapport à la création les sépare toutefois. Copeau, Dullin, Jovet restent les maîtres. Les acteurs rassemblés autour d'eux (dans la citation, Copeau emploie le terme de *disciples*) épousent leur démarche, se forment à leur art. Les expérimentations collectives des années 60 chercheront, elles, des modes de création collective où le metteur en scène « n'est là que pour empêcher la dynamique de groupe de déboucher sur le désordre »²². Les acteurs du C.I.R.T (Centre International de Recherche Théâtrale), du Living et du Soleil interchangent leurs rôles, certains prenant en charge des moments du training ou l'exposé aux autres membres d'un matériau dramatique. Si le Cartel se marquait par une fidélité au texte et aux auteurs, malgré l'importance accordée, par les apports de Decroux notamment, au langage du corps, les collectifs des

²⁰ ANDERS France-Fauny. *Copeau et le cartel des quatre* Editions AG Nizet 1959 p62 Citée par Serge PROUST op.cit p99

²¹ JACQUOT, Jean « The Living Theatre » in *Les voies de la création théâtrale* Tome 1, Paris, C.N.R.S, 1970 p193 Cité par Pierre CHABERT « La création collective dans le théâtre contemporain » Op.Cit p91

²² IERUNCA, Virgile « Retour aux sources du théâtre collectif dans l'avant-garde américaine : André Serban et la *mama experimental theatre club* de New York » in *La création collective*, op.cit p 82

années 60 tendent à abolir les frontières entre écriture et mise en scène. Assemblage de textes documentaires (*Marchands de ville* du théâtre de l'Aquarium), improvisations collectives (*1789* du Théâtre du Soleil), recherche commune d'une langage corporel (*Paradise now* du Living) ou d'une langue imaginaire (*Orghast* de Brook et des acteurs du C.I.R.T), l'écriture collective qui s'invente est protéiforme. Elle brouille les frontières auparavant établies entre auteur, metteur en scène et acteur.

De la troupe des débuts de la mise en scène aux collectifs des années 60, une évolution des rapports à l'œuvre, à l'écriture, à l'inventivité de l'acteur, a orchestré les forces en jeu, amenant le metteur en scène du statut de maître à celui de garant de l'unité des propositions et l'acteur, d'une fonction d'interprète d'une œuvre à l'aptitude d'inventer celle-ci, au sein d'un groupe. Les années 80 ont vu l'effacement progressif des entreprises collectives –n'en subsistaient que quelques unes- au profit du règne du metteur en scène, règne qui trouve aujourd'hui ses limites et engendrerait un renouveau des collectifs –phénomène qu'il reste cependant à nuancer.

I. 2. Aujourd'hui, entre héritage et nouvelles conceptions

I.2.a. Panorama des collectifs sur nos scènes institutionnelles

La réception spécialisée signale le retour des collectifs sur les scènes contemporaines, un « vrai courant qui suscite curiosité du public et intérêt des programmateurs »²³ ou « un petit pan du paysage théâtral actuel, une branche de ce qui se pose comme une de ses pointes avancées »²⁴. A première vue, ce constat peut séduire tout spectateur lassé d'un certain système de production ou les militants nostalgiques des mouvements collectifs. Mais cela serait oublier d'une part, que les collectifs n'avaient pas complètement disparu de la scène (Le Théâtre du Radeau, du Soleil et de l'Aquarium exercent depuis les années 70, le Groupe T'Chan'G s'est produit du début des années 80, sous le nom D-G Groupe, au décès de Gabily en 1996...), d'autre part que ces nouveaux collectifs sont loin de tous présenter des critères de production les distinguant du modèle dominant ou des compagnies

²³ BOUCHEZ, Emmanuelle « Le collectif au théâtre. Enquête » Télérama n° 3166 du 18/09/10. p36

²⁴ SCOTT, Diane. *Carnet critique : Avignon 2009*. Editions L'Harmattan, juin 2010, p29

désargentées qui, sans revendiquer la collectivisation, n'en passent pas moins par des élaborations communes. Se traduit donc encore ici et là, dans cette utilisation généralisée des mots « collectif » et « création collective », ces mêmes ambiguïtés que j'ai signalées qui brouillent pérennité, partage des tâches, inventions et créations communes, et, dans certains cas, hiérarchie « conciliante ». Ainsi, il est régulièrement question du *collectif* d'Ores et Déjà, celui-ci exerçant pourtant sous l'appellation *compagnie* d'Ores et Déjà et ne revendiquant pas, à ma connaissance, l'attribution d'une autre étiquette. Son metteur en scène, Sylvain Creuzevault, assume sa fonction et son rôle de représentant du groupe sans complexe. On signale parfois également la *compagnie* Rictus comme collectif (*groupe* Rictus, ai-je même trouvé) quand celle-ci sur son site est représentée par son metteur en scène David Bobee qui écrit à deux reprises: « *Mon théâtre est...* » et plus loin : « Chaque fois, *nous* inventons une nouvelle façon de travailler ensemble. Loin du despotisme de la mise en scène et du *collectivisme absurde*, nous affirmons un théâtre pluridisciplinaire [je souligne]»²⁵. Si Bobee est peu clair sur son positionnement à l'égard de l'élaboration collective, il en est de même pour la réception qui use du terme « collectif » même lorsqu'une équipe ne l'emploie pas. Dans les équipes régulièrement signalées comme « collectif », je trouve également le T.O.C (Théâtre Obsessionnel Compulsif) qui crée avec la metteuse en scène, Mirabelle Rousseau, sur ses propositions de départ. Interrogé sur son appréhension du terme « collectif », un acteur du T.O.C, m'a expliqué que l'ensemble du travail était géré par chacun des membres de l'équipe (certains chargés de la diffusion, d'autres de la communication, etc.) et que les acteurs et Mirabelle Rousseau travaillaient conjointement à l'élaboration des créations, ce qui, là encore, ne constitue pas une différence caractéristique avec bon nombre de compagnies. Je signale encore le groupe Moukden dont je choisis de restituer un extrait de son entretien pour le blog Le Poulailler, celui-ci me paraissant significatif de la difficulté à formuler des distinctions susceptibles de justifier l'usage du mot « collectif » :

Poulailler : *Que signifie pour vous travailler en collectif ? En apparence, votre organisation est assez classique et hiérarchisée.*

Olivier Coulon Jablonka : *Oui, c'est vrai que le travail est en apparence assez classique, je veux dire que sur les projets il y a bien un metteur en scène et des comédiens. Mais une compagnie c'est aussi tout ce qui se passe en dehors du plateau, entre chaque projet, et cela ne se réduit pas seulement aux choix artistiques.*

²⁵ BOBEE, David. *Compagnie Rictus* <http://www.rictus-davidbobee.net/flash/index.html>

Eve Gollac. : (...) *Les décisions importantes sont plutôt prises à trois. Parfois nous ne sommes pas d'accord, mais nous discutons beaucoup pour arriver à une solution, laquelle est ensuite re-débatue avec l'ensemble de l'équipe une fois que nous avons clarifié nos positions (...)*

Florent Cheippe. : (...) *Ce fonctionnement est régulièrement rediscuté. Bien sur il y a une répartition des tâches qui s'est installée avec le temps (...) mais le point de départ du collectif c'est d'abord: nous sommes tous dans le même bateau, comment faire pour qu'il arrive au port*²⁶.

La question du Poulailier est essentielle. Elle demande au Moukden de clarifier son usage du mot « collectif » mais celui-ci peine à fournir des arguments convaincants : derrière un apparent fonctionnement classique, il y a un *en-dehors* du plateau. Faut-il comprendre qu'un collectif adjoint au travail artistique des formes d'amitié qui se prolongent après les répétitions et entre chaque projet, nourrissant les suivants ? Si c'est le cas, une observation des distributions successives des compagnies montre que bien souvent la même équipe est rassemblée, avec quelques départs et arrivées, équipe que l'on retrouve parfois attablée dans les cafés quand aucun projet ne la réunit. L'argument révèle aussi une confusion, héritée peut être d'une nostalgie des années 60, entre le *faire-ensemble* et une certaine forme de *vivre-ensemble*. Deuxième argument : les décisions sont prises à plusieurs, elles sont ensuite débattues avec le reste de l'équipe. Ici, le positionnement du Moukden est clair : les trois acteurs à l'origine du projet conservent une légitimité sur les autres acteurs invités, même si celle-ci est nuancée par une forme de collégialité. Là encore, le fonctionnement de certaines compagnies ou de metteurs en scène conciliants n'est pas très éloigné de celui du Moukden. Dernier argument : le partage des tâches favorise une adhésion de tous. Si les structures subventionnées peuvent s'offrir les services d'une attachée de production, d'un administrateur ou d'une éclairagiste, il est évident qu'une majeure partie de la profession se débat avec de faibles ressources *pour que son bateau arrive au port*, sans se penser pour autant collectif. Enfin, ce dernier argument nous montre que, loin de s'affranchir d'une conception de la création structurée par l'image d'un pôle décisionnel autour duquel gravitent d'autres pôles, aux missions bien précises, le collectif Moukden, et avec lui nombre d'autres, le reproduit -même si dans son cas, ce sont les acteurs du projet qui se répartissent dans les missions.

Certes, la toute-puissance consentie au metteur en scène semble trouver des limites et sa fonction se renouveler au sein de groupes tels que celui de Gwénaél Morin

²⁶ Groupe Moukden « Le renouveau du collectif au théâtre » entretien avec le site Le Poulailier <http://aupoulailier.over-blog.com/article-le-renouveau-du-collectif-au-theatre-entretien-avec-le-moukden-theatre-70024366.html>

développant le Théâtre Permanent au Laboratoire d'Aubervilliers comme « une expérience politique aussi bien du point de vue de la création et du *collectif* [je souligne] que de la volonté d'expérimenter et d'inventer des rapports nouveaux à un lieu, un environnement et un public »²⁷. ou encore du collectif La Nuit surprise par le Jour, rassemblant des comédiens issus de l'école de Chaillot, sous la houlette d'Eric Louis et Yann-Joël Collin. Leurs équipes sont pérennes, actives au sein d'un territoire et font des propositions innovantes des rapports entre metteur en scène, acteurs, créations et spectateurs, mais elles ne renoncent pas toutefois à l'intervention d'une figure de proue, quand bien même celle-ci se borne à une fonction d'œil extérieur ou de synthèse des propositions d'acteurs. En conclusion, les mises en scène signées collectivement sont rares sur les scènes institutionnelles, comme le sont également les entreprises qui ont développé autour de la notion de « collectif » une réflexion claire et radicale, et par là même novatrice. Je signale comme telles (j'en oublie certainement, m'attachant ici aux collectifs nommés par la presse et représentant leur travail au sein de l'institution) les collectifs français Drao, L'Avantage du doute, les Possédés, F71, le Foyer et bien entendu le collectif belge qui m'intéresse, Tg Stan. Ces collectifs possèdent des racines idéologiques communes qui réconcilient la double acception du mot « collectif » : les créations s'effectuent au sein d'un groupe pérenne, elles reposent sur une création collective, elles en sont la forme la plus radicale. Leur radicalité contredit l'affirmation de Diane Scott :

*Aussi les actuels collectifs sont-ils des compagnies comme les autres, le collectif en tant qu'appellation, répondant, il me semble, à une nostalgie militante, qui est le fait aussi bien de la génération d'où émergent ces collectifs que de celle des directeurs de structure qui les accueillent. Nostalgie au demeurant fort sympathique si elle ne prospérait sur une petite mythologie, communiste au sens le plus plat du terme*²⁸.

I.2.b. Une compagnie « pas comme les autres »

Avant d'en arriver à cette conclusion, Diane Scott relève, comme je viens de le faire, les multiples ambiguïtés de la notion de « collectif ». Mais son argumentaire repose sur des collectifs qui « n'en passent pas moins que les autres par une distribution

²⁷ Les laboratoires d'Aubervilliers, projets.
http://archives.leslaboratoires.org/content/category/7/54/1/lang_fr/

²⁸ SCOTT, Diane *Carnet critique : Avignon 2009* Op. Cit p29

spécifique des fonctions et par une structure d'autorité qui vertèbre le groupe »²⁹. Qu'elle n'envisage pas les autres collectifs dans sa démonstration me paraît révélateur du peu d'attention accordée à ceux-ci (et je vise ici bien davantage le maillage culturel que Diane Scott). Cette affirmation me permet également, par un renversement logique de sa proposition, de répliquer qu'un collectif tel que le Tg Stan n'est donc pas une compagnie comme les autres. Et de fait : existe-t-il des exemples historiques connus d'un groupe travaillant sans autorité ni répartition des tâches consenties? Répondre à cette question demanderait de s'intéresser aux modalités du pouvoir dans l'histoire du théâtre, tâche à laquelle je ne prétends pas ici. Il serait mal venu d'utiliser l'anecdote de Racine enseignant l'art de dire le vers à Mademoiselle Du Parc pour attester d'une autorité de l'écrivain à une époque, d'autant plus que la création de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques prouve la nécessité de protéger celui-ci des remaniements intempestifs de son œuvre, comme il serait injuste de considérer que l'ascendant de Sara Bernhardt ou de Talma était communément accordé à l'ensemble de la profession.

Il est toutefois observable que le prestige auréolant une fonction, et le pouvoir qu'il lui conférerait, est passé indifféremment des auteurs (poètes) aux comédiens, des comédiens aux régisseurs-chefs de troupe, voire aux directeurs de théâtre, certaines fonctions se dédoublant (Molière était aussi bien auteur que comédien et chef de troupe). Il resterait à analyser les pratiques plus populaires, telles que les mystères médiévaux (mais le nombre de participants y étant relativement élevé, l'absence d'une autorité, même distribuée dans chaque groupe, me semble impossible) ou la commedia dell'arte. Celle-ci a probablement favorisé des modes de création non-hiérarchisés par sa nature même (un canevas vraisemblablement sommaire sur lequel les comédiens bâtissaient leurs lazzis et improvisations) mais l'insuffisance des archives ne permet pas de l'affirmer, sans compter qu'une distribution des rôles en emplois générerait sans doute une inégalité entre comédiens.

Bien qu'il me soit donc difficile d'être précise, je pense pouvoir dire que la démarche du Tg Stan et avec lui, des collectifs cités plus haut, consciemment voulue sans hiérarchie ni répartition des tâches et où aucune fonction ne prédomine sur les autres, est sans précédent connu dans l'histoire du théâtre. Elle ne me paraît pas non plus répondre à ce que Diane Scott définit comme une *nostalgie militante*.

²⁹ Ibid

I.2.c. Un *faire-en-commun*, application concrète et non mystique du groupe

Si les structures, qu'elles soient de production ou de création, ont contribué au galvaudage du terme « collectif » en auréolant les équipes pérennes ou les créations *a minima* collectives d'une certaine mystique, de la troupe, idéal révolu, ou de la communauté, vestiges des aspirations 68, sans questionner leur appréhension du commun, le Tg Stan est loin d'idéaliser les troupes d'antan ou les élans révolutionnaires du Living. Aucune trace d'un regret des expériences communautaires dans cette remarque de Frank Verduyssen qui, au contraire, en signale les dérives :

Ce n'est pas indispensable –et c'est même illusoire- de monter sur un plateau en étant d'accord sur tout (...) Sur le plateau, nous parlons, nous discutons, nous échangeons des choses, mais chacun a sa vie. Et tant mieux (...) Dans l'illusion d'un collectif, tout le monde s'aime ou du moins, s'accorde. C'est débile, ça n'existe pas. Nous ne pouvons pas nier les côtés mesquins ou contre-productifs de l'être humain. Les expérimentations collectives des années 70 qui niaient cette part négative de l'être humain, ne pouvaient pas survivre³⁰.

Que ce soit le Tg Stan ou les jeunes collectifs évoqués, tous semblent considérer avec beaucoup de recul les idéologies militantes de leurs aînés. C'est en tout cas ce que traduit avec humour L'avantage du doute (le nom est déjà révélateur) dans son spectacle *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon* qui interroge à travers l'héritage de mai 68 « les possibilités aujourd'hui d'un engagement politique et poétique commun »³¹. Rien d'étonnant à ce que ces mêmes trentenaires qui, au contraire de leurs aînés descendant dans la rue pour du pain, y vont « pour du beurre » (je cite de mémoire une réplique de Chéneau, auteur-associé à la compagnie Rictus) montent aujourd'hui *Platonov* (rappelons que le sous-titre initial est « L'absence de père ») dont le refus de tout héritage n'aboutit à rien (les collectifs Les Possédés et Datcha, avant eux le Tg Stan). Un divorce avec les idéologies des collectifs des années 60 et des troupes de la décentralisation peut se lire dans cette incrédulité des collectifs actuels à l'égard d'une métamorphose de la société et de l'homme par la politique et les arts.

³⁰ VERCRUYSSSEN, Frank. « Le Tg Stan, une unité pluraliste ». Annexe B, pp108/109

³¹ Dossier du spectacle *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon* de Nadir Legrand, Simon Bakhouché, Claire Dumas, Mélanie Bestel, Judith Davis Mise en scène Collectif L'Avantage du doute <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Tout-ce-qui-nous-reste-de-la-revolution-c-est-Simon/>

Loin de toute mystique d'une quête de mutation sociale ou de transcendance de l'individu au sein d'un groupe, le Tg Stan et les collectifs cités développent autour du *faire-en-commun* une réflexion quasiment pragmatique, en ce qu'il est façon de créer et de se positionner dans un mode de production dominant. La plupart de ces collectifs se sont constitués en réaction à l'hégémonie du metteur en scène. Leurs témoignages évoquent l'envie de ne pas être dépossédé de la dramaturgie, de la scénographie, de l'initiative des projets, doublée d'une lassitude de rejoindre des créations où tout est décidé à l'avance par un individu. Bien souvent, c'est donc cet empirisme qui est à l'origine des collectifs, ceux-ci avouant qu'ils ne cherchent pas à révolutionner le théâtre et refusant tout dogmatisme du « groupe ». Il ne faudrait cependant pas suspecter ces entreprises d'une collectivité par défaut, d'une idéologie en négatif née d'une rancœur à l'égard des metteurs en scène. Au contraire, ceux-ci sont convaincus que leur mode d'élaboration engendre des formes théâtrales spécifiques et par là même, modifie les modalités de réception. Lucie Nicolas du collectif F71 traduit ainsi les conséquences artistiques de l'élaboration commune : « On nous dit que notre mode de décision, la validation à l'unanimité, se sent sur le plateau lors des représentations. »³². Il est de même visible dans les spectacles du Tg Stan que chaque comédien défend des propositions qui sont siennes, qu'il est responsable de la globalité des éléments techniques et artistiques du spectacle sur lesquels il veille pendant la séance et qu'enfin, l'ensemble des comédiens, loin de représenter un groupe homogène unifié par le geste artistique d'une volonté extérieure, est composé de personnalités bigarrées ayant trouvé un terrain de jeu commun.

Même s'ils ne partagent pas l'idéologie des collectifs des années 1960 « qui pensaient changer le monde avec les seules armes du théâtre »³³, ces nouveaux collectifs ne renoncent pas à la fonction politique du théâtre, si l'on consent qu'il en ait une. En effet, une foi en la démocratie les anime (je trouve cette affirmation chez Tg Stan et dans l'article d'Emmanuelle Bouchez dont je viens de citer un court extrait) mais *a contrario* de leurs aînés, elle n'a pas vocation prosélytique : elle est du fait de chaque individu qui exerce au sein du collectif, dans sa façon de travailler et de concevoir le rapport à l'autorité et la hiérarchie. Cette expérience vécue dans la sphère intime du

³² NICOLAS, Lucie Collectif F71 « Le renouveau du collectif au théâtre » Entretien avec Le Poulailier <http://aupoulailier.over-blog.com/article-le-renouveau-du-collectif-au-theatre-entretien-avec-le-collectif-f71-69284162.html>

³³ BOUCHEZ, Emmanuelle « Le collectif au théâtre. Enquête » Op Cit p37

collectif inscrit par voie de conséquence un geste politique dans le système de production dominant. « Bien sûr, être un collectif est politique parce qu'on a dû tenir bon. Pour l'institution théâtrale, le collectif n'entre pas dans les cases »³⁴, explique Lucie Nicolas, soulevant ainsi les difficultés de diffusion que rencontrent les collectifs.

I.3. Une politique culturelle peu propice aux collectifs sans metteur en scène

I.3.a. Des origines de la mise en scène au règne du metteur en scène : Une évolution conjointe des politiques culturelles et de la mise en scène

En regard des vingt ans d'existence et de la diffusion internationale du Tg Stan, sa bibliographie est étonnamment peu fournie. Dans les ouvrages scientifiques francophones, j'ai trouvé quelques maigres citations ici et là³⁵ mais peu d'articles spécifiquement consacrés à son travail, plus exactement un seul, celui de David Lescot « L'acteur et son personnage : unité ou distance ? A propos de Tg Stan »³⁶ dans la revue *Etudes Théâtrales*. On peut également s'interroger sur son absence de programmation au festival *in* d'Avignon alors qu'il joue régulièrement au Festival d'automne de la Bastille, dans d'autres institutions françaises reconnues et que la Comédie Française lui a proposé une carte blanche à l'occasion de la création *Paroles, pas de rôles/Vaudeville* en 2010. En revanche, les flamands Jan Fabre, Jan Lauwers et Guy Cassiers ont été invités à Avignon. Est-ce une preuve que le Tg Stan ne trouve pas une pleine reconnaissance institutionnelle parce qu'il est collectif ? Ce serait là un grand raccourci. Toutefois, si les collectifs commencent à se développer et à renouveler les rapports au rôle du metteur en scène, une grande partie de la profession et des politiques culturelles continue de privilégier la figure d'un artiste unique, au détriment du groupe de création.

³⁴ NICOLAS, Lucie, Loc.Cit

³⁵ Par exemple dans *Qu'est-ce que le Théâtre?* de Christian Biet et Christophe Triau, III. « Le travail des praticiens » Editions Folio essais janvier 2006 p.274 ou encore dans l'ouvrage collectif *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, où il est brièvement évoqué aux côtés de Mnouchkine et Vilar dans l'encadré « Jeu d'ensemble, vedettariat » Editions PUF, collection Licence, octobre 2010. p81

³⁶ LESCOT, David. « L'acteur et son personnage : unité ou distance ? A propos de Tg Stan » in *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*. Etudes Théâtrales n°26. 2003

La volonté d'une intervention de l'Etat dans le domaine théâtral s'est en effet développé corrélativement avec la conception d'une mise en scène interprétative et créatrice. Les artistes du carrefour naturalo-symboliste qui participent à la rénovation du théâtre élaborent parallèlement une réflexion sur l'éducation du peuple par les arts et la nécessité d'une politique adaptée à cette éducation. La lutte contre le théâtre de boulevard qui sclérose la création par des procédés mercantiles³⁷ se manifeste donc autant dans les pratiques du plateau que dans la revendication d'un idéal de transmission dont l'Etat doit se porter garant. Si les premières démarches auprès des instances officielles seront peu fructueuses, elles inspireront cependant dans l'après-guerre la politique de décentralisation de Jeanne Laurent qui confiera les clefs des Centres Dramatiques Nationaux nouvellement créés à des metteurs en scène chefs de troupe qui auront développé sous l'Occupation des pratiques théâtrales innovantes. Les politiques culturelles de la Troisième République commencent donc à tisser leur réseau de production et de diffusion autour d'une effigie, mais celle-ci exerce au sein d'une troupe dans une volonté d'éducation populaire, deux éléments qui témoignent d'une conception de l'art comme inscription dans une communauté (théâtrale, interprétative et territoriale).

La rupture initiée par Malraux entre la culture et l'éducation, scindées en deux ministères distincts, constitue ensuite le premier jalon d'un glissement idéologique : celui d'une conception de l'art comme choc artistique ne nécessitant aucune médiation. Si cette rupture se méfie à raison d'un certain paternalisme de l'éducation populaire (« Il n'est pas vrai que qui que ce soit au monde ait jamais compris la musique parce qu'on lui a expliqué la Neuvième symphonie »³⁸) et qu'elle conçoit la réception d'une œuvre d'art comme une démarche individuelle (quasiment une transcendance) elle va cependant dériver, au nom de l'excellence artistique, vers une sacralisation de l'artiste, les différents ministères basant dès lors leurs actions sur sa singularité. Cette évolution des idéologies se traduit au sein de la profession comme de l'institution : le metteur en scène se détache du groupe de création, celui-ci s'employant à défendre et traduire l'originalité de son propos. Aujourd'hui, les nominations des metteurs en scène à la direction de théâtres ne s'accompagnent plus d'une collaboration avec une équipe. Les

³⁷ Les pièces à succès construites sur le même modèle, les directeurs de théâtre s'octroyant le droit de modifier et de refuser les œuvres pour rester concurrentiels, les vedettes portant sur scène des bijoux et des vêtements de réclame publicitaire jusqu'aux critiques de théâtre dont la complaisance justifie l'abêtissement du public sont autant de procédés contre lesquels les réformateurs du théâtre vont lutter.

³⁸ MALRAUX, André. « Discours de l'inauguration de la maison de la culture d'Amiens » 1969

tentatives isolées de quelques institutions de pérenniser un groupe ne font que mieux révéler l'uniformité des modèles de direction et la difficulté d'en proposer d'autres. Sur le site du T.N.P, une courte rubrique est consacrée à la troupe, conclue par l'affirmation qu'elle « est garante de l'identité du lieu où elle s'épanouit, générant autour d'elle des connivences et des solidarités »³⁹, affirmation qui nécessiterait de plus amples développements, surtout lorsque l'on songe à l'histoire du T.N.P. Si, dès son entrée en fonction au C.D.N.A, Osinski a mis en valeur la constitution d'une équipe permanente, il ne faudrait pas occulter que la plupart des comédiens vivent à Paris, certains n'étant appelés qu'une fois par an pour une création. Les outils les plus importants de la décentralisation théâtrale reposent tant sur la promotion d'un artiste qu'il devient difficile d'échapper à un discours consensuel lorsque sont évoqués une troupe ou un collectif.

Les modifications successives au sein du Ministère de la Culture (multiplication de différentes directions et délégations) dont l'objectif était de spécialiser chacune de ces directions dans un domaine d'intervention, les remaniements des interventions au niveau régional ou départemental dans une volonté de décentralisation, assujettissent le réseau de création à une sectorisation de grande entreprise. Les Directions Régionales des Affaires Culturelles, les Offices Départementaux ou les services culturels des mairies ont certainement une meilleure connaissance des projets élaborés sur leur territoire que le Ministère à Paris, mais leurs interventions révèlent une technocratisation de la culture (dont témoignent les appellations récentes « experts-drac », « chargés de missions », « responsables culturels » et l'apparition de Master intitulés « médiation culturelle », « diffusion de la culture » ou « ingénierie de projets culturels ») qui impose un modèle d'action. Dans un tel paysage culturel, il devient difficile de proposer une production qui ne réponde pas aux critères de reconnaissance institutionnelle, aux cahiers des charges et à l'évaluation des experts.

L'intermittence, enfin, n'est pas étrangère à cette difficulté d'exercer en collectif, même si elle peut aussi en encourager l'existence. Ce régime chômage spécifique, officiellement prévu pour la recherche d'emploi, c'est-à-dire pour assurer un revenu durant les périodes sans contrat de travail, permet officieusement aux petites compagnies de créer sans subvention, les équipes ne se salariaient pas ou peu sur les périodes de répétition. Il favorise donc l'innovation théâtrale et l'existence d'un vivier

³⁹ Site du TNP, rubrique « La troupe » <http://www.tnp-villeurbanne.com/page.php?4>

artistique en dehors de l'institution en assurant aux artistes un complément de revenu les dégageant d'une contrainte de rentabilité excessive. Mais il les précarise également, les contrats à durée déterminée sur de courtes périodes prévalant sur d'autres formes de salariat plus stables. L'intermittence s'accompagne donc d'un éclatement des structures par un phénomène de « course au cachet » et multiplie les projets à court terme. Mais surtout, elle façonne les conceptions sur un mode d'action individuel, les artistes s'attachant à réunir les heures nécessaires, les structures n'envisageant pas d'autres formes de salariat. Un collectif, sans le soutien de subvention ni la reconnaissance institutionnelle lui permettant de se diffuser, peut difficilement se pérenniser : la plupart de ses membres seront appelés vers d'autres contrats, au gré du renouvellement de leur intermittence.

I.3.b. Formation d'une conception hiérarchisée de la création

La Communauté Flamande finance plusieurs collectifs exerçant comme le Tg Stan sans metteur en scène, et ce depuis plusieurs décennies⁴⁰, alors que ce type de collectif est absent dans la partie wallonne de la Belgique. Pour comprendre cette spécificité flamande, il faut se tourner vers la formation théâtrale qui s'organise autour de la responsabilisation des acteurs. A l'origine de cette idéologie, les travaux d'Herman Teirlinck, homme de théâtre et penseur flamand, qui souhaitait rendre la souveraineté à l'acteur, « facteur le plus important du théâtre puisqu'il porte la parole et est en relation avec le public »⁴¹, et qui ont grandement influencé le renouveau des formes théâtrales des années 70. Les premiers collectifs, très politisés, exercent encore avec un metteur en scène (Jan Fabre et Jan Lauwers appartiennent à cette génération), mais les années 80 voient l'essaimage de nombreux collectifs d'acteurs autonomes, certains exerçant encore aujourd'hui, d'autres révolus. Que la plupart de ces collectifs se soient fondés après leur formation au Studio Herman Teirlinck révèle bien une distinction essentielle entre l'enseignement théâtral flamand et l'enseignement français, ce que confirme Luk Van Den Dries :

⁴⁰ A ma connaissance, les collectifs De Koe, Dito'Dito (fusionné aujourd'hui avec le KVS), De Roovers, SKaGen et Olympic Dramatic, ce qui semble conséquent pour une seule région. A ces collectifs s'ajoutent les hollandais Discordia ou encore Dood Paard qui se produisent aussi dans la région flamande.

⁴¹ VAN DEN DRIES, Luk. Entretien annexe D, p 121

Je crois que les écoles d'acteurs en France sont encore assez classiques : l'idée d'un training, du corps, de la voix, du jeu... mais elles ne parlent jamais de la responsabilité de l'acteur. Chez nous, c'est vraiment la base de toutes les écoles de théâtre : « Tu es responsable du jeu ». De cette responsabilité vient très vite l'idée de fonder quelque chose ensemble. C'est pour ça que de nombreux groupes se sont créés après l'école de théâtre.⁴²

Si l'enseignement français a évolué en proposant des outils aux acteurs autres que ceux de la voix et du texte, il s'organise dans la notion d'une direction de l'acteur. C'est justement sur ce point que diverge l'enseignement reçu par la majeure partie des acteurs flamands : encouragés à choisir leurs textes, à prendre des décisions de jeu sans que le pédagogue n'intervienne dans les modalités d'interprétation (si ce n'est pour gommer les automatismes d'un jeu formaté, justement), les élèves apprennent dès leurs débuts à travailler sans attente d'une appréciation ou d'une validation d'un individu et à s'organiser en groupe où chacun expérimente son autonomie de création.

L'ensemble de la formation théâtrale française s'organise au contraire autour de la direction des élèves par un artiste, la plupart du temps metteur en scène. Même si cette direction peut être comprise comme un accompagnement, elle ne développe pas, à ma connaissance, les préceptes d'autonomie spécifiques aux écoles flamandes. Elle induit donc peu ou prou l'idée d'un travail d'acteur intrinsèquement lié à une instance extérieure. Ainsi, le Jeune Théâtre National, qui professionnalise les jeunes acteurs sortants de l'Ecole du T.N.S et du C.N.S.A.D en proposant des allègements de charges aux metteurs en scène, ou les présentations de travaux de l'E.N.S.A.T.T⁴³ auxquelles sont conviés les metteurs en scènes, instituent une forme d'attentisme chez le jeune comédien dont la vie professionnelle dépendra de la sélection ou non des metteurs en scène. Les propositions de compagnonnage qui se sont développées, sous les appellations G.E.I.Q⁴⁴ et qui proposent des contrats d'alternance au sein de structures théâtrales, réfléchissent davantage sur l'accès au marché du travail qu'elles souhaitent favoriser (c'est tout à leur honneur) que sur le modèle de production existant, les compagnons exerçant encore sous une direction. Hormis quelques tentatives comme celle du Samovar, école de clown de théâtre qui encourage ses élèves à développer leur propre univers, ou celle de l'Ecole du Théâtre du Jour de Pierre Debauche qui met en

⁴² VAN DEN DRIES, Luk. *Ibid*

⁴³ Ecole du Théâtre National de Strasbourg. Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre.

⁴⁴ Groupement d'Employeurs pour l'Insertion et la Qualification

avant, dans sa promotion, l'autonomie des jeunes comédiens (ce que je n'ai pu vérifier), l'enseignement privé ne propose pas non plus d'autres modèles de formation.

Enfin, les écoles nationales respectent le schéma de production hérité de l'avènement de la mise en scène et du développement des politiques culturelles. Des départements « dramaturgie », « scénographie », « administration », « direction technique » et « mise en scène » ont été créés, qui ont certes pour avantage de spécialiser chaque corps de métier mais qui segmentent aussi les équipes et organisent le processus autour du parti-pris de la mise en scène.

La prédominance croissante du metteur en scène au cours du XX^{ème} siècle n'a pas entériné la fin de toute entreprise collective, la provoquant parfois. Mais que ces entreprises furent celles d'une communauté théâtrale imbriquant production artistique et vie quotidienne, d'un laboratoire d'acteurs travaillant à l'élaboration d'un nouveau langage théâtral commun ou d'une troupe, toutes se sont formées et/ou maintenues sous l'égide d'un leader. L'emploi des mots « collectif » et « création collective » comportant de nombreuses ambiguïtés qui reposent sur le manque d'interrogation des pouvoirs décisionnels en fonction et sur une certaine idéalisation des expériences révolues, il est parfois difficile de spécifier ce qui différenciera une entreprise dite collective d'une entreprise plus classique qui développe aussi des modes de création en commun, par nécessité économique ou parce que toute création appelle à une interaction. Aussi, le Tg Stan, et avec lui de rares collectifs, me paraissent s'affranchir radicalement des acceptions erronées du terme et développer une pratique du collectif conscientisée, pragmatique et innovante. Les politiques culturelles françaises ne sont pas étrangères à la minorité des collectifs d'acteurs autonomes, en ce qu'elles s'attachent souvent à la signature d'un artiste pour laquelle elles mettent en œuvre leur réseau de production et de diffusion. S'il est moins vrai aujourd'hui que le metteur en scène éclipse toute autre légitimité, si un rééquilibrage se fait (les démarches de Creuzevault ou Morin et l'émergence des collectifs en témoignent), nous pouvons questionner la complicité des comédiens dans le sacre antérieur du metteur en scène, résultant souvent dès l'école du conditionnement à la pratique d'un jeu dirigé.

PARTIE II. CREER SANS METTEUR EN SCENE,
ETHIQUE ET PRATIQUE D'UN JEU NON-DIRIGE

Entreprise singulière, la création collective du Tg Stan questionne l'autorité concédée aux metteurs en scène. Il ne s'agira pas d'intenter un procès à ces derniers mais d'étudier, dans cette deuxième partie, quelles sont les conséquences pour l'acteur, son interprétation mais aussi son positionnement éthique, lorsqu'il envisage de travailler sans eux. Je m'intéresserai donc à la direction d'acteur, pratique finalement assez peu théorisée⁴⁵ mais qui accompagne souvent celle de la mise en scène et s'est développée avec elle, les réformateurs du théâtre ayant accordé une place importante à la formation de l'acteur voire à sa rééducation. Si l'avènement de la mise en scène a indéniablement renouvelé le jeu d'acteur, en le libérant des carcans du théâtre bourgeois, et si certains témoignages d'acteurs, qui m'aideront dans cette étude, reconnaissent la vertu d'une direction dans l'élaboration de leur interprétation, je questionnerai néanmoins, dans un premier chapitre, les limites de cette intervention (avec toutes les nuances qu'elle recouvre : accompagnement, prospection mutuelle, regard critique constructif...) en ce qu'elle instrumentalise parfois l'acteur ou le façonne sur des attentes préconçues. Il s'agira bien ici de débattre d'une certaine émancipation de l'acteur en mettant à jour, d'une part le degré de dépendance que peut occasionner la direction d'acteur au point que celui-ci s'envisage désarmé sans son secours, d'autre part les conséquences d'une mise sous tutelle dans la vitalité même d'une représentation et enfin, en questionnant, dans un second chapitre, la possibilité d'un perfectionnement de l'acteur sans les retours critiques d'un metteur en scène, ou *coach*⁴⁶. Davantage rééquilibrage que duel, au sens où elle s'étonnera de l'homogénéité des approches du métier d'acteur et de la minorité d'autres conceptions, cette partie de mon travail s'intéressera donc aux modalités du jeu « non dirigé », en observant celui du Tg Stan. J'analyserai les outils leur permettant de s'émanciper d'une direction : dédoublement de leur fonction au sein de la fiction

⁴⁵ La direction d'acteur s'effectue surtout au cours des répétitions, rarement ouvertes aux témoins, et relève d'un processus unique, partagé entre acteur et metteur en scène, que ceux-ci ne peuvent théoriser parce que les imbrications entre la matière théâtrale même, la sphère intime et la spécificité de chaque rencontre permettent difficilement l'établissement d'une grille d'analyse. A ce sujet, voir PROUST, Sophie *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Collection « Les voies de l'acteur. » Editions L'Entretemps

⁴⁶ Il est intéressant de noter que se développent de plus en plus des stages de coaching de l'acteur, qui s'adressent indifféremment aux acteurs de théâtre et de cinéma –ceux-ci exerçant d'ailleurs souvent dans les deux pôles- et, de manière plus officieuse, des coaching individualisés pour la préparation d'un rôle.

(acteurs jouant à jouer d'eux-mêmes, de leur rôle et de leur partenaire) pour dédoubler, par voie de conséquence, leur rapport au processus d'interprétation et devenir metteurs en scène d'eux-mêmes, de leur rôle et de leurs partenaires. Si l'on peut arguer que ce procédé n'a rien de novateur (il suffit de relire *Le paradoxe sur le comédien* de Diderot pour s'en convaincre) et qu'un acteur dirigé par un metteur en scène n'abdique pas pour autant ce principe d'ubiquité puisqu'il ne perd jamais, sous peine de folie, la double conscience de jouer et de se regarder jouer, je montrerai cependant que le Tg Stan l'a développé en principe même d'une interprétation ludique, parfois qualifiée de « méthode Stan ».

II.1. La direction d'acteur : possibilité d'un dépassement de soi et mise sous tutelle.

II.1.a. Prémisses de la direction d'acteur

Avec l'avènement de la mise en scène moderne, le jeu d'acteur se réforme et se délivre des carcans du théâtre bourgeois et officiel, très éloignés d'une conception prospective de l'interprétation. André Antoine dénonce les dérives du mercantilisme dans sa publication sur le Théâtre Libre :

La galanterie vénale et le proxénétisme (...) envahissent de plus en plus les scènes classées. Or, une actrice ne peut pas travailler sérieusement avec des préoccupations de cet ordre (...). Les (...) personnages sont transformés, par les actrices ayant hérité de leur rôles, en prétextes à exhibitions et à réclame de couturiers⁴⁷.

S'il ne fait pas mention des hommes, il nous éclaire ici sur la double servitude des femmes à un protecteur et au commerce. L'actrice n'a pas à faire preuve d'un talent, sa beauté suffit. Lorsque la Nana de Zola crée l'évènement dans *La Blonde Vénus*, ce n'est absolument pas sa voix ou ses compétences d'interprète mais ses somptueux appâts qui remplissent le théâtre (« Quelque chose qui remplace tout (...) Une peau, oh ! Une peau ! »)⁴⁸. Il est d'usage que les comédiennes soient entretenues, prostitution passée dans les mœurs et souvent nécessaire à l'achat des brillants costumes dont le coût

⁴⁷ ANTOINE, André. *Le théâtre libre*. Chapitre 2 « Les comédiens », XI. 1890. in SARRAZAC Jean-Pierre et MARCEROU, Philippe. *Antoine, l'invention de la mise en scène*. Editions Actes Sud-Papiers, Collection Parcours de Théâtre. Novembre 1999. p83

⁴⁸ ZOLA, Emile *Nana* Editions Classiques Français, 1995. p12.13

dépasse leurs appointements et qu'imposent les directeurs de théâtre et le vedettariat. Vedettariat qui transforme l'interprétation en surenchère d'effets entre acteurs concurrents, comme l'illustre l'anecdote de Sarah Bernhardt dans *Ma double vie* d'une dispute des deux actrices principales à propos d'un éclairage lunaire valorisant si bien leur jeu poignant qu'aucune des deux ne veut y renoncer (même si, reproduit deux fois, il perd toute valeur). C'est une lutte pour le pouvoir qui se joue dans cet épisode ; la valeur herméneutique de la lumière est à peine évoquée par Sarah Bernhardt qui, réclamant sa lune parce qu'elle est mentionnée dans la didascalie, se sert surtout de cet argument pour défendre sa position.

Les mêmes procédés de domination sont à l'œuvre dans le théâtre institutionnel (la Comédie Française) et le Conservatoire. Distribués en emplois, les comédiens sont assujettis aux rapports hiérarchiques intrinsèques à ces emplois, les premiers rôles prévalant sur les soubrettes et valets. Le jeu se sclérose, l'enseignement s'attachant à former rapidement le comédien à une diction précise, à la déclamation et à un inventaire de gestes et d'expressions faciales, avant de lui donner une place définie par son physique dans les pièces d'un répertoire rarement renouvelé.

Lorsque Lugné Poe, Antoine ou Stanislavski s'attellent à la rénovation des pratiques théâtrales, les acteurs sont donc, peut être davantage qu'aux XVII^e et XVIII^e (j'y reviendrai en quatrième partie), les jouets plus ou moins consentants des rapports de force, des lois du marché et d'une interprétation routinière, composée de recettes à succès, d'effets mélodramatiques et de cabotinage excessif. (Re)donner⁴⁹ une valeur herméneutique à la mise en scène d'une œuvre passe donc par la suppression d'un jeu stéréotypé, l'interprétation devant servir le propos de l'œuvre et non les intérêts des acteurs ou des directeurs de théâtre. C'est une véritable rééducation que les metteurs en scène entreprennent, réunissant autour d'eux des acteurs « sortis du rang, qui se sont faits eux-mêmes, au contact du public, et dans le sérieux labeur des répétitions

⁴⁹ Donner ou redonner me paraissent se disputer ici : les nombreux travaux sur l'avènement de la mise en scène moderne, s'intéressant surtout à l'essor au XIX^{ème} siècle d'un théâtre sclérosé par le mercantilisme et la disparition de tout geste herméneutique, ont parfois occulté que des démarches à vocation signifiante de régisseurs, de directeurs de troupe ou d'auteurs ont existé aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. A ce sujet, voir FAZIO, Mara et FRANTZ, Pierre. *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650/1880)* Ouvrage collectif. Editions Desjonquères, collection « L'esprit des Lettres », 3^{ème} trimestre 2010

minutieuses »⁵⁰ auxquels Stanislavski demande de « ne pas prendre des habitudes qui [les] déformeraient en tant qu'acteurs et feraient dévier [leurs] dons innés »⁵¹.

En privilégiant la minutie des répétitions, le chœur et l'attention aux petits rôles, même de figuration, quand les processus de création contemporains se bornent à une rapide décision des déplacements et à une mise en valeur des vedettes, les metteurs en scène accordent à l'acteur une possibilité de développer et d'expérimenter sa pratique en dehors de contraintes financières et carriéristes dans un groupe où ne prévalent pas les aptitudes au cabotinage mais la reconnaissance des compétences artistiques ; ils lui permettent enfin d'envisager son métier comme un art (et donc une recherche) et non comme un savoir-faire marchand.

Les débuts de la mise en scène moderne s'accompagnent donc d'une émancipation de l'acteur et d'un renouvellement de sa pratique comme prospection et non comme reproduction. Cette réforme du métier appelle à de nouvelles disciplines, ou du moins à un approfondissement de disciplines jusqu'ici latentes mais non instaurées. La direction d'acteur se développe donc, conjointe à l'évolution des processus de création et spécifique à chaque metteur en scène.

Le mot « diriger », qui définit l'intervention du metteur en scène dans le processus d'interprétation de l'acteur, comporte cependant une latitude significative dans ses acceptions. Définissant l'acte de commander et de régir autant que celui de guider et d'orienter, il parcourt la gamme du pouvoir, de la domination la plus élémentaire à la consultation et l'élaboration commune. Dans la direction d'acteur, la fonction du metteur en scène se décline de « chef de projet demandant à l'acteur de comprendre sa vision et de satisfaire ses attentes » à « responsable d'équipe qui élabore avec les propositions des acteurs l'objet artistique ». Du point de vue de l'acteur, cette direction peut sembler autant indispensable et bénéfique à son travail que douloureuse et destructive, les témoignages que j'ai consultés⁵² et ma propre expérience professionnelle me permettant cette affirmation.

⁵⁰ ANTOINE, André. *Causerie sur la mise en scène Op. Cit.* p119.

⁵¹ STANISLAVSKI, Constantin. *La formation de l'acteur.* Editions Payot Collection Petite bibliothèque. Mars 1998. p34

⁵² « Le rôle de l'acteur » Revue OutreScène numéro 3, mai 2004. Revue publiée par le Théâtre National de Strasbourg

II.1.b. Ecueils d'un savoir-faire sans retours critiques

Indispensable, la direction d'acteur permettrait à celui-ci de développer des capacités qui lui sont masquées par la nature même de son métier : *actant*, il n'aurait pas le recul nécessaire à l'analyse de ce qu'il propose alors que la position extérieure du metteur en scène permet celui-ci. C'est ce dont témoignent Clotilde Mollet qui explique que si « la personne d'en face te manipule (...) ce n'est pas parce que tu ne sais pas, mais parce que tu *sais*, et qu'elle *sent que tu sais* »⁵³ ou Marcial Di Fonzo Bo qui parle de Claude Régy comme un grand maître d'acteurs parce qu'« il [les] emmène à un endroit insoupçonné »⁵⁴. La direction est envisagée ici comme révélateur des talents de l'acteur parce que le metteur en scène saura voir aussi bien sur le plateau que dans les moments de vie quotidienne (Bondy ou Grüber observant les comédiens lors des pauses) les petits détails lui échappant et qui lui seront utiles dans son rôle. Immergé dans l'action, l'acteur ne pourrait être « juge et partie », développant de ses propositions scéniques une image intérieure, de l'ordre du sensible, subjectivité qui ne lui permet pas, ou difficilement, d'évaluer la réception de ses propositions.

Autre bénéfice accordé à la direction, la vision globale du metteur en scène permet à l'acteur de s'orienter vers le signifiant et de se prémunir des propositions erronées ou d'une dispersion. « Il y a tellement de choses possibles à faire sur scène (...) S'il n'y a pas de position, de points de repère, je suis tétanisé »⁵⁵ explique Didier Sandre, faisant écho à Clotilde Mollet, pour qui la fonction du metteur en scène évite de perdre du temps : « Plutôt que de mettre une semaine à comprendre, tu demandes 'Au fait, quand elle dit ça, elle dit quoi ?' »⁵⁶. Les deux acteurs n'avouent pas ici une incapacité à comprendre l'œuvre (Didier Sandre constitue son propre matériau dramaturgique avant chaque projet et Clotilde Mollet a co-signé plusieurs mises en scène) ni la volonté d'être simple exécutant mais traduisent la compétence consentie au metteur en scène de faire un choix en fixant une orientation. La direction d'acteur favorise ici l'unité des interprétations dans le parti-pris de la mise en scène.

⁵³ MOLLET, Clotilde. « Sans le faire exprès » entretien avec Anne-Françoise BENHAMOU in « Le rôle de l'acteur » *Op cit* p60 [L'auteur souligne]

⁵⁴ DI FONZO BO, Marcial. « Pas seulement acteur » entretien avec Marion STOUFFLET in « Le rôle de l'acteur » *Op cit* p127

⁵⁵ SANDRE, Didier « L'épée sur l'épaule » Entretien avec Anne-Françoise BENHAMOU in « Le rôle de l'acteur » *Op cit* p51

⁵⁶ MOLLET, Clotilde *Loc cit*

Enfin, de nombreux acteurs apprécient la rencontre avec l'univers artistique du metteur en scène qui alimenterait leur imaginaire et favoriserait leur créativité sur le plateau. La direction d'acteur s'accompagne ici d'un partage de savoirs, d'un enrichissement théorique et pratique de l'acteur.

Il nourrit [les acteurs], c'est-à-dire qu'il leur donne un espace de travail par ses visions, par sa langue, par sa connaissance de l'auteur, son érudition, par des exemples périphériques qui entourent les situations, etc. On absorbe, et ensuite, dans le travail avec le texte, on restitue, chacun avec sa personnalité⁵⁷.

Chaque création s'agrémenterait de la confrontation avec une singularité, les acteurs se plaisant à évoquer et distinguer les directions rencontrées. Se traduit ici la quête de l'acteur d'une vision novatrice qui renouvelle et perfectionne son interprétation. Dans le sillage de cette vision, il « sort grandi en tant qu'artiste »⁵⁸.

Sans direction, l'acteur serait exposé à tâtonner dans la multitude de propositions possibles et par la difficulté d'agir et d'analyser simultanément, avec pour conséquence l'appauvrissement de sa pratique. Sans l'exigence d'un regard critique, il pourrait ne pas se risquer dans des modes d'interprétation qui lui sont étrangers, et par là qui ne le prémunissent pas de l'échec, et se contenter d'un savoir-faire, acquis au fil de ses expériences, dont l'usage, sans volonté de perfectionnement, crée les défauts de jeu communément appelés « trucs », « recettes », « béquilles » et « automatismes » de l'acteur. Si la direction peut être envisagée comme une intervention bénéfique, les acteurs reconnaissant dans ce contexte que le metteur en scène élabore la création avec leurs propositions, chacun questionnant l'autre dans sa pratique, leurs témoignages trahissent aussi, plus ou moins consciemment, des schémas de dépendance.

II.1.c. La tentation du gourou

La légitimité d'une direction d'acteur n'est pas toujours questionnée, même lorsque celle-ci s'avère douloureuse. Au contraire, il faut parfois « accepter de passer par la moulinette [du metteur en scène] (...) Pour profiter de son travail, il [faut] être consentant »⁵⁹. Ici et là, on trouve des éléments métaphoriques du disciple supportant

⁵⁷ SANDRE, Didier. (A propos d'Antoine Vitez) *Op cit.* p42

⁵⁸ Ibid (À propos de Patrice Chéreau)

⁵⁹ Ibid

humblement les exigences d'un maître pour transcender son art. Généralisée à de nombreuses formations et équipes de création, cette conception de la direction d'acteur suppose au metteur en scène (et l'autorise) la faculté de s'attaquer aux résistances de l'acteur, à ses peurs ou à ses certitudes pour lui faire atteindre les « profondeurs de son être », profondeurs qui ne sont pas soumises au conditionnement social ni modelées par des besoins narcissiques, lui assurant ainsi un dépassement de ses acquis. Il suffit de prendre connaissance des travaux de Grotowski ou des entretiens de Mnouchkine, par exemple, pour trouver cette conception quasiment sacerdotale de la direction d'acteur. Celle-ci s'effectue autant sur les compétences artistiques et techniques de l'acteur que sur sa personnalité et son psychisme. La pratique du jeu n'utilisant pas d'autre médium que le corps, la voix, voire l'état émotionnel de l'acteur, la frontière entre sphère intime et aptitudes professionnelles est fine ; on parle d'ailleurs régulièrement d'une impudeur nécessaire à l'acteur puisque, même distanciée, son interprétation reposera quand même sur son intériorité, ne serait-ce que pour soutenir une présence scénique. Cette spécificité du métier est susceptible de générer des sensations d'insécurité et de fragilité, « un moment de noir absolu (...) un vrai gouffre »⁶⁰ qui peuvent autant refléter les difficultés d'un comédien face à ses limites et ses échecs, passage douloureux mais nécessaire au perfectionnement, que les dérives d'une direction d'acteur débordant de son domaine d'action et outrepassant sa fonction.

S'attacher à comprendre la vision du metteur en scène pour mieux la transposer sur scène induit également une forme de dépendance chez l'acteur, celui-ci cherchant à contenter les attentes précises du metteur en scène. Lorsque ce fonctionnement atteint un paroxysme, et dans le dirigisme du metteur en scène, et dans l'attentisme de l'acteur, il transforme l'interprète en exécutant dont la faculté de proposition est amoindrie ou assujettie à la validation du metteur en scène. Sans aller jusqu'aux exemples les plus tyranniques, et en reconnaissant que cette forme de domination n'est pas majoritaire dans la profession (davantage peut être à l'époque du rayonnement de Strehler, Langhoff ou Chéreau), je constate des indices de ce fonctionnement au détour de phrases apparemment innocentes : « Petit à petit (...) on se sent (...) en adéquation avec ce *qu'il souhaite voir* du personnage »⁶¹ ou « Il te voit en train de faire naître une

⁶⁰ Didi, Evelyne. « Bizarre façon d'exister », entretien avec Anne-Françoise BENHAMOU, in « Le rôle de l'acteur » *Op cit* p26

⁶¹ SANDRE, Didier. (A propos de Luc Bondy) *Op cit*. p44

personne (...) Donc, *comme il l'a vue, tu ne t'es pas trompée* »⁶² et enfin « Elle voit juste. Si bien qu'à un moment donné, on se dit qu'il *est inutile de se fatiguer à voir autrement.* »⁶³. [Je souligne]. L'emploi du verbe « voir » dans chacun de ces témoignages est révélateur : la vision du metteur en scène précède celle du comédien qui cherche à l'atteindre (« ce qu'il souhaite voir »), qui s'y réfère pour évaluer son travail (« tu ne t'es pas trompée ») ou qui abdique la sienne (« inutile de se fatiguer à voir autrement »). Bien sûr ces phrases sont extraites d'un contexte et prononcées par des acteurs expérimentés qui font certainement preuve d'initiative au sein d'une création. Elles révèlent cependant l'autorité consentie au metteur en scène et la subordination du jeu à ses attentes ou à sa vision.

L'usage des pronoms possessifs, passé dans le langage courant, illustre encore cet ascendant du metteur en scène : on parle de *ses* acteurs ou du fait qu'il ait trouvé *sa* Clytemnestre. Là aussi, la distribution des comédiens conditionne déjà les rapports, le metteur en scène projetant sa vision du rôle sur le comédien auditionné. Si ces pratiques sont moins courantes aujourd'hui, il m'est arrivé d'entendre une comédienne expliquer qu'elle avait teint ses cheveux en blond parce que le metteur en scène envisageait Ophélie ainsi, de me voir refuser un rôle malgré une bonne audition parce que le metteur en scène cherchait quelqu'un d'une plus petite taille ou encore que l'on me demande de couper mes cheveux longs de trois centimètres, ce qui m'apparut dépourvu de sens. Certes, le pacte de créance peut légitimer qu'un metteur en scène soit en quête de certaines caractéristiques et qu'il organise sa distribution en fonction des personnalités, comme la fiction rend difficile une grossesse lorsque l'on interprète Phèdre ou Juliette. Cependant, la recherche du metteur en scène a pu dériver vers une quête de l'acteur idéal qui concordera avec sa vision du personnage et se refuser à l'altérité rencontrée.

On peut évoquer aussi la fonction consentie aux metteurs en scène d'« agi[r] profondément sur l'atmosphère du travail en commun »⁶⁴ dont il est garant, qui l'autorise à créer aussi bien climat de confiance qu'affrontements, voire à « souffler le

⁶² MOLLET, Clotilde (à propos de Dider Bezace) *Op cit.* p61

⁶³ CARNEIRO DA CUNHA, Juliana (à propos d'Ariane Mnouchkine) « Une ambiance de fête » entretien avec Josette FERAL in *Trajectoires du Soleil autour d'Ariane Mnouchkine* Editions Théâtrales Décembre 1998 p130

⁶⁴ BANU, Georges « La répétition ou autoportrait de metteur en scène avec groupe » in *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui* Ouvrage dirigé par Georges BANU Collection Le Temps du théâtre Editions Actes Sud Juin 2005 p141

chaud et le froid » pour déstabiliser les acteurs et contraster leur interprétation, à établir enfin et moduler des liens relationnels dont il mesure les implications et les objectifs :

*Strehler aime séduire, Chéreau fasciner, Stein maîtriser, Bondy déstabiliser...
Le climat d'une répétition délivre toujours l'aveu secret d'un metteur en scène
pour ce qu'il considère comme régime favorable à une créativité de groupe⁶⁵.*

A l'extrême de telles conceptions, la direction d'acteur crée tiraillements, conflits et fragilité, pour expérimenter leur impact sur l'interprétation et leur visibilité sur le plateau.

Si la direction d'acteur ne dérive pas toujours vers les prises de pouvoir que je viens d'évoquer (il faut d'ailleurs reconnaître que l'acteur peut aussi les solliciter), on peut s'interroger toutefois sur la capacité d'auctorialité et de prise de décision qu'elle concède ou ne concède pas à l'acteur et questionner les modalités d'une interprétation que ne module pas une direction. Celle-ci est rarement envisagée et l'acteur dispose souvent de peu d'outils lorsqu'il veut s'y essayer. Le Tg Stan me paraît avoir développé une pratique qui lui assure une autonomie d'interprétation ; plus encore, cette autonomie qui propose une autre idéologie du métier d'acteur crée une nouvelle catégorie esthétique.

II.2. Sans direction, l'expérimentation des décisions d'acteurs

II.2.a. Une (re)connaissance des prédilections

Quand j'étais étudiant, je n'arrivais jamais à faire ce qu'on voulait de moi. Je me demandais : « Mais pourquoi est-ce que je n'arrive pas à faire ce que cette dame me demande, les pleurs, la rage, tout ça ? » Et puis, à un moment donné, quand dans ma formation, on a exigé de moi que je fasse ce que je veux, brusquement ça allait⁶⁶.

L'expérience relatée de Frank Verduyssen questionne le bien-fondé de la notion de direction d'acteur qui génère parfois les difficultés d'interprétation sur lesquelles elle s'exercera. A l'école, il échouait à produire le signifiant que sollicitait la personne extérieure. Comme les conceptions du métier préposent l'acteur à produire un signifiant au moment où les circonstances le réclament, il en développait un sentiment d'incompréhension, voire une dévalorisation de ses compétences. La direction d'acteur

⁶⁵ *Ibid* p141

⁶⁶ VERCRUYSEN, Frank. Rencontre au Théâtre de la Bastille. 6/11/2010. Annexe C p118

intervient généralement ici pour donner des moyens d'accès à la production demandée. Or, lorsque le jeune acteur fut invité à choisir son matériau de jeu et sa façon de l'interpréter, ses difficultés à produire un signifiant disparurent. La direction d'acteur n'a donc joué aucun rôle dans cette résolution puisque ce moment-clef dans la formation s'attachait justement à en affranchir l'apprenti. C'est donc l'invitation à choisir et décider qui a généré ses aptitudes à produire.

Il ne faudrait cependant pas comprendre ici que le comédien doit renoncer aux projets dont il n'est pas instigateur pour atteindre le sommet de son art, mais davantage que la qualité de son interprétation reposerait sur la (re)connaissance qu'il s'autorise, et qu'on lui autorise, de ses goûts et motivations. La direction d'acteur échoua à faire produire à l'élève un signifiant parce qu'elle ne le sollicitait pas à reconnaître la valeur qu'il accordait à ce signifiant ni à se positionner à son égard. Elle opérait sur la finalité en questionnant ses moyens sans remettre en question sa propre légitimité à formuler une finalité, ni la légitimité de cette finalité, s'évertuant ainsi à soigner les maux qu'elle contribuait à engendrer. La seconde partie de la formation, basant au contraire sa pédagogie sur la faculté du comédien à choisir, et son matériau de jeu, et sa façon de l'interpréter, encourageait l'élève à s'approprier les instruments de son apprentissage et de son métier, sans la notion de l'intervention d'un tiers inhérente à l'accès à ceux-ci. On pourrait répliquer ici que l'élève a pu opter pour la facilité et son agrément personnel quand la direction d'acteur le menait à dépasser ses acquis et à rencontrer de nouvelles pratiques. Mais c'est le goût et le caractère de l'acteur que se proposait de développer la formation et non son inadaptation à travailler sous la conduite d'un metteur en scène. Au contraire, encouragé à comprendre ce qui l'anime et à s'en forger un instrument de travail, l'acteur autonome est en mesure de repérer les analogies et les divergences entre sa vision et celle d'un metteur en scène et à utiliser celles-ci dans l'élaboration de son interprétation.

Si les textes que vous a donnés votre professeur la passionnent, vous pouvez profiter de cette passion. Au lieu de dire « C'est du matériel, je le prends », ce qui serait le comportement de l'étudiant classique et auquel nous sommes entraînés, vous pouvez reconnaître cette passion et la questionner : « Pourquoi aime-t-elle Antigone ? » Elle est insupportable, cette Antigone, elle veut enterrer son frère (...) Vous avez le droit de trouver un texte pénible et le prof a le droit de vous convaincre qu'il ne l'est pas. Pas en position de prof à élève, mais entre êtres humains passionnés⁶⁷.

⁶⁷ VERCRUYSSSEN, Frank. *Ibid* p119

Aussi, même en position d'interprète ou d'élève plus ou moins assujéti à la proposition d'autrui, l'acteur autonome se servira de ses propres desseins dans son interprétation, quand bien même ceux-ci diffèrent de ceux de l'organe directionnel : son incompréhension des agissements d'Antigone peut devenir un moteur de jeu s'il la reconnaît et l'utilise plutôt que d'amoindrir ses réticences en épousant les convictions d'un autre. Conçus ainsi, les rapports entre élève et pédagogue, acteur et metteur en scène ne répondent plus à un mouvement linéaire entre deux fonctions différentes qui s'organisent, mais s'inscrivent dans une reconnaissance mutuelle des conceptions de chacun et une circulation entre ces conceptions.

II. 2. b. Une mise à l'épreuve de choix d'acteur

C'est à cette autonomie que nous invitait les acteurs du Tg Stan, lors du stage Afdas à Montpellier. Etonnamment, même au sein d'un groupe aux pratiques artistiques hétérogènes⁶⁸, la « méthode Stan », par son contrepoint aux usages habituels, a mis à jour les effets de notre conditionnement, d'une part à être dirigés, d'autre part à ce que la direction opère sur l'anticipation d'un *refaire*.

Indice de ce conditionnement, l'acteur, en quête d'un repère interprétatif, parfois psychologique (Anna Petrovna est-elle sincère lorsqu'elle dit cette réplique à Platonov ?), parfois technique (Est-ce préférable de chercher un tempo plus rapide sur cette scène ?) interrogeait souvent sur ces repères les acteurs du Tg Stan. Si ces questions peuvent être importantes dans l'élaboration de l'interprétation, ces derniers n'apportaient pas de réponse. Au contraire du cheminement classique de la direction d'acteur et des répétitions qui vise à trouver une proposition satisfaisante, le processus ici s'attachait surtout à mettre l'acteur en position de choix. Puisque lui seul interprétera ce choix, son travail consiste donc à en décider, en concertation avec son partenaire si celle-ci est nécessaire et sans compromis, un choix non concluant restant préférable à l'absence de choix. Cette conception de l'interprétation exigeait que nous nous émancipions des « retours » d'une entité savante ; les représentations permettraient d'évaluer nos propositions et non le travail préparatoire orchestré par une instance extérieure.

⁶⁸ Les expériences artistiques de chacun différencient les acteurs rompus aux créations orchestrées par un metteur en scène, d'acteurs pour qui l'élaboration collective était la principale activité ; les formations et les lieux d'implantation professionnelle, sinon l'âge, le nombre d'années d'expériences, permettaient des points de vue différents sur la pratique du jeu d'acteur.

Ce que nous ne décidons pas, c'est comment l'autre doit jouer son texte. Nous allons en parler, après la première. Et nous en parlerons après chaque représentation. Le jeu de chacun va évoluer, s'affiner, nous allons nous ennuyer, nous tromper. Mais personne ne décidera à ta place⁶⁹.

Que les acteurs ne décident pas de l'interprétation d'un autre illustre moins les effets d'une indépendance farouche que la méfiance envers tout dogmatisme, le processus invalidant la solution d'une « vérité théâtrale » que les répétitions et/ou la direction permettraient de découvrir, au profit d'un jeu de redéfinition des choix interprétatifs lors des représentations.

L'intérêt du travail ne portant donc pas sur la quête anticipatrice d'une bonne proposition mais sur la mise en examen d'un choix d'acteur auprès du public, toute demande devient insolite. De surcroît, même si la demande prend la forme d'une suggestion et qu'elle est brillamment exécutée, elle n'assurera aucunement un *refaire* de même qualité. Pourquoi risquer alors de priver le public d'une expérimentation réussie et de la primeur de celle-ci ? Lors du stage, de telles conceptions mettaient en évidence, et nos velléités d'acteur à exécuter et reproduire sur demande comme donné de notre métier, et la violence symbolique de ce donné, qui favorise les dérives évoquées au premier chapitre, amoindrit les capacités auctoriales de l'acteur et enfin légitime une forme de vérification préalable à la représentation des compétences de l'acteur.

Certes, la position du Tg Stan sur la liberté accordée à l'acteur est radicale et il est possible de lui opposer l'argument majeur qu'elle nécessite des acteurs talentueux pouvant risquer une première sans répétition quand des acteurs plus communs échoueront à proposer une interprétation de qualité. Mais justement, cette radicalité, d'une part, autorise l'échec en représentation, d'autre part dispense à l'acteur les outils assurant son évolution par un mouvement autoréflexif et autoréactif.

II.2.c. Le dédoublement des fonctions

L'absence d'une direction exige de l'acteur qu'il gère l'espace de jeu, la visibilité de soi et du partenaire dans cet espace, opère un choix d'interprétation, mesure le rythme d'une scène et sa qualité de réception, sans être guidé de l'extérieur. Là encore, l'idéologie d'un jeu dirigé peut contribuer à déresponsabiliser l'acteur d'aptitudes que le Tg Stan considère et transmet comme base essentielle de son métier. L'absence d'un accompagnement extérieur appelle à un dédoublement de fonction au

⁶⁹ VERCRUYSSSEN, Frank. Rencontre au théâtre.... *Ibid* pp116/117

sein même de l'interprétation, dans la conscience de jouer et de se regarder jouer. Si l'on exclut les petites mythologies récurrentes de l'acteur se perdant dans son personnage comme aime à les bâtir le monde du cinéma⁷⁰, il est évident que jamais l'acteur n'oublie qu'il joue, ni le spectateur qu'il voit jouer l'acteur. Celui-ci sait donc se mettre en scène et réparer les imprévus ou s'en servir, comme l'explique Diderot :

Il est rempli d'horreur, ses membres tressaillent, ses yeux sont égarés (...) Vous êtes aussi éperdu que lui. Cependant Le Kain-Ninias pousse du pied vers la coulisse une pendeloque de diamants qui s'était détachée de l'oreille d'une actrice. (...) Il a beau s'écrier : « Où suis-je ? » Je lui réponds : « Où es-tu ? Tu le sais bien : tu es sur les planches et tu pousses du pied une pendeloque vers la coulisse⁷¹.

C'est cette qualité d'ubiquité intrinsèque au métier d'acteur et la complicité du spectateur dans le pacte de créance entre la fable et la réalité du plateau que le Tg Stan s'est proposé de développer en esthétique et pratique d'un jeu non-dirigé. Il ne s'agit plus seulement d'être capable de voir la pendeloque tombée à terre et de trouver le moment judicieux pour la repousser en coulisses sans se départir de son rôle mais d'être tour à tour, parfois simultanément, acteur, régisseur, spectateur, éclairagiste, habilleur de son propre spectacle au cœur même de la séance théâtrale, et d'en faire la monstration. Autorisés par la « destruction de l'illusion théâtrale » que cherchent les acteurs du Tg Stan, ces procédés permettent à l'acteur d'organiser le déroulement du spectacle depuis la fiction puisqu'il montre à tout moment qu'il est un acteur organisant le spectacle. Jouant avec les codes de la représentation, il s'offre l'espace nécessaire pour être simultanément acteur et metteur en scène de sa proposition de jeu ; il convie le spectateur à un exercice d'acteur et à une séance théâtrale dévoilant ses artifices. Au demeurant, une grande part du théâtre contemporain souscrit à ces procédés de distanciation dont Brecht a ouvert la voie, après sa découverte du théâtre chinois :

Le théâtre chinois ne montre pas seulement le comportement des hommes, mais aussi la manière de procéder des acteurs. Il mélange l'art et l'artificiel⁷².

⁷⁰ De nombreuses anecdotes aiment à relater comme Daniel Day Lewis se transforme pour chaque rôle, au point d'en être investi en dehors des moments du tournage et d'effrayer ses partenaires, ou comment Bela Lugosi finit par dormir dans un cercueil comme le Comte Dracula qu'il avait interprété si longtemps. Même témoignage chez Marion Cotillard, à propos de son interprétation d'Edith Piaf : « Sur le plateau, très vite, je me suis surprise (...) à marcher et à parler comme elle entre les prises » « La vie en Piaf » Entretien avec Thierry CHEZE. Studio Magazine Juillet 2006 p104

⁷¹ DIDEROT, Denis *Paradoxe sur le comédien* Edition Folio Collection Classique Janvier 2008 p70

⁷² BESSON, Jean-Louis. « L'acteur chez Brecht. Du cabaret au théâtre » in *L'acteur en son métier* Ouvrage collectif sous la direction de Didier SOUILLER et Philippe BARON. Editions Universitaires de Dijon 1997 p292-293

Il m'apparaît toutefois que rares sont les productions théâtrales « distancées » qui, s'affranchissant de la *mimesis*, de la fable ou de l'identification, se délivrent pour autant d'un appareil cérémoniel qui formalise l'interprétation, et par là, réduit le champ de ses possibilités. C'est au contraire ce champ d'expérimentation que laisse ouvert le travail du Tg Stan, les acteurs usant diverses propositions de jeu lors des représentations. « La conversation de l'acteur », comme ils nomment cette pratique que j'ai évoquée en introduction⁷³, leur permet, et la plus grande latitude dans l'interprétation, et un mouvement autoréflexif et réactif à même de corriger, évaluer, tester, améliorer sans le support d'une direction.

Cette conversation de l'acteur use donc de la distanciation brechtienne qui, contrairement à ce qu'en laisse entendre une mauvaise interprétation, ne consiste pas à établir un retrait marqué de l'acteur confinant à la froideur mais à obtenir une étrangéisation⁷⁴ de l'habituel susceptible d'établir une tension entre l'acteur et son personnage, mais elle en accentue les préceptes et s'en crée un espace de jeu supplémentaire. Aussi, s'il est montré que Jolente De Keersmaecker joue Barbara et Damiaan Schrijver, Bassov, il est également montré que Jolente tend des pièges à Damiaan, que Damiaan surprend Jolente, que les deux acteurs enfin s'amuse à provoquer le jeu de l'autre, en renouvelant l'interprétation d'une scène et la proposition qu'ils en font.

Cette intra-ludicité qui, à mon sens spécifie le travail d'acteur du Tg Stan, autorise en représentation les exercices et les expérimentations qu'aurait proposés en répétition la direction d'acteur. Concrètement, les acteurs peuvent, comme nous y avons été invités au stage, jouer à se couper la parole, modifier le rythme de leur intervention, se faire remarquer un détail spécifique à la séance (un spectateur qui ronfle par exemple) en usant pour ce faire une réplique de leur personnage dans un système de double-énonciation ou encore entreprendre une action déstabilisante pour le partenaire qui devra en quelque sorte relever le défi. Cette conversation de l'acteur se substitue aisément aux apports de la direction d'acteur : celle-ci prétend rarement à d'autres objectifs que ceux de créer un lien entre les acteurs, leur rôle et l'œuvre, d'établir une communication des acteurs sur le plateau, dans un mode de jeu approprié au parti-pris

⁷³ Voir Introduction « Le Tg Stan, spécificités artistiques et organisationnelles ». Sous partie « Mode d'élaboration des créations » p7

⁷⁴ Il serait d'ailleurs plus adéquat de traduire le terme allemand *Verfremdung* employé par Brecht par « effet d'étrangeté » ou « étrangéisation » que par celui de « distanciation »

global. Mais s'il arrive que la direction d'acteur interroge une scène ou un personnage par des voies indirectes, en proposant aux comédiens des exercices à fonction dialogique, elle entrevoit ceux-ci comme des moyens d'accéder à une proposition finale et non comme l'objet même de la représentation.

C'est ce que propose le travail du Tg Stan qui compose ainsi un jeu kaléidoscopique, les propositions d'acteurs au sein de la fiction modifiant le déroulement du spectacle représentation par représentation. L'interprétation s'ajuste à la réalité du plateau, c'est-à-dire au présent de la séance qui recouvre autant les expérimentations de la veille que les discussions du jour entre acteurs et la qualité d'attention du spectateur.

L'avènement de la mise en scène moderne a délivré l'acteur d'un asservissement aux dérives du théâtre bourgeois qui spéculait sur le succès de « pièces bien-faites » à grand renfort d'effets spectaculaires et de réclames publicitaires, glorifiant les vedettes et satisfaisant leurs caprices, et d'un théâtre officiel où la fonction de l'acteur se bornait à reproduire les modèles accrédités par la tradition. Si la direction d'acteur a su renouer avec une fonction herméneutique de l'interprétation, permettre à l'acteur de découvrir de nouveaux champs d'expérimentation, de perfectionner son appréhension d'un rôle ou d'une œuvre, en dépassant ses préconçus ou ses mécanismes d'interprétation, elle a aussi prouvé ses limites dans une subordination de l'interprétation à ses objectifs, illustrant, par sa corrélation avec lui, les dérives du pouvoir accordé au metteur en scène. Aujourd'hui, le métier d'acteur se conçoit difficilement sans direction, même si celle-ci est envisagée dans un partenariat ou comme simple conseil d'un témoin extérieur. Le travail des acteurs du Tg Stan démontre cependant la possibilité d'une interprétation sans direction ; plus encore, son absence génère une mise à l'épreuve de leur interprétation comme objet même de leurs représentations et un renouvellement ludique de leurs propositions de jeu.

L'hégémonie grandissante du metteur en scène et d'une « métaphysique de l'artiste » a contribué à « chosifier » l'acteur, en n'accréditant que ses compétences d'interprète au service d'un propos au détriment de ses facultés auctoriales et autoréflexives. Elle a surtout inauguré un théâtre où prime, sur les apports des divers corps de métier, le geste artistique d'un individu qui unit dans une poétique majeure disparités et contributions.

PARTIE III. SANS FONCTION PREPONDERANTE :

L'ELABORATION D'UN COMMUN PLURIEL

Questionner la création sans figure tutélaire, c'est aussi s'intéresser aux apports du metteur en scène dans la globalité d'une production. Celui-ci serait à même, par sa fonction unificatrice, de proposer un parti pris tranché, voire novateur : une auctorialité. La difficulté pour un collectif d'acteurs serait donc de parvenir à cette unité, sauf si sa recherche revendique l'éclatement des langages scéniques, et à cette signature identifiable, sans qu'aucune autorité ne vienne départager les points de vue et apposer son intentionnalité.

En interrogeant, dans un premier chapitre, l'évolution des modalités de création antérieures puis postérieures à l'avènement de la mise en scène moderne, je mettrai en évidence la prédominance d'un principe d'homogénéité sur d'autres conceptions de la notion d'unité, notion qu'il faudra également questionner, en ce qu'elle peut signifier une dissolution des pluralités dans un *comme-Un* leurrant ou au contraire une mise en valeur de ces pluralités dans un *être-à-plusieurs*⁷⁵.

A travers l'expérience du Tg Stan et en me tournant vers un autre collectif, Le Foyer, je montrerai dans un second chapitre que les deux collectifs proposent bien une unité sur le plateau, mais qu'ils la désirent plurielle, et comment ils font, de leurs désaccords et de leur hétérogénéité, la dramaturgie même de leurs spectacles. J'envisagerai autant les difficultés ou les écueils de cette mise en scène à plusieurs (le ralentissement des actions communes, la culture de groupe au détriment des conceptions individuelles) que ses points forts et la réfutation de ces écueils (l'enrichissement du processus par les apports de tous, la porosité des différents secteurs et leur interaction, une éthique des modes de production en connection avec l'altérité de chacun).

Je finirai par interroger ces collectifs dans un contexte global en observant comment leurs productions s'inscrivent dans un paysage culturel construit sur une dialectique moderne opposant conception et interprétation, qui subordonne à l'art ses techniques, constatant qu'elles dérogent aux effets de reconnaissance du spectateur, souvent modelés sur la recherche d'une auctorialité définie et d'une élaboration maîtrisée par le geste unificateur d'un individu.

⁷⁵ J'emprunte ici les concepts développés par Yves CITTON et Dominique QUESSADA dans l'appel à contribution de la revue *Multitudes* n°45 « Du commun au comme-un »

III.1. D'une élaboration hétérogène à l'unification du Prince

III.1.a. Avant la mise en scène moderne, la mouvance des contributions

Ce théâtre sans mise en scène ou à la mise en scène défaillante n'est pas un infra-théâtre, un théâtre en attente ou en manque de lui-même, mais un autre théâtre. Un théâtre dont on peut peut-être penser que l'avènement de la mise en scène, en faisant prévaloir une unification et une maîtrise aussi bien optiques que narratives de la représentation (...) nous a en quelque sorte privés.⁷⁶

L'intitulé de l'article de Sophie Marchand provoque nos conceptions actuelles, interroger la nécessité de la mise en scène frisant l'hérésie dans un modèle de production né avec son avènement. Elle amène surtout un étonnant éclairage sur *un autre théâtre*, dont l'actuel tend à déprécier les mérites en accréditant ceux conférés par le geste herméneutique du metteur en scène, *autre théâtre* dont les vertus œuvrées, peut être moins maîtrisées, théorisées, instaurées qu'aujourd'hui, favorisaient justement dans cette non-maîtrise une perméabilité des rapports entre la scène et la salle, entre la fiction et la société. Si cet aspect de son étude m'intéressera surtout dans une quatrième partie qui interroge la séance théâtrale au sein de la cité, il me permet ici une ouverture sur le théâtre préexistant à l'avènement de la mise en scène dont les archives autorisent à penser qu'il entrecroisait davantage les contributions de chacun.

Si l'on s'intéresse à ce théâtre (et je me bornerai ici au théâtre en France, du XVII^e au XIX^e), une observation des modalités de création met à jour une porosité des secteurs du spectacle dont l'unification accomplie par le geste du metteur en scène a certainement diminué les échanges. Certes, cette indéfinition d'un objectif herméneutique commun autorise incohérences esthétiques et dramatiques, ce qu'ont largement entrepris de dénoncer les partisans du théâtre d'art, et que peuvent démontrer les anecdotes de coquettes actrices dans le rôle de « paysannes russes allant aux champs » et qui « portent des robes de gaze et de satin »⁷⁷, le recyclage des décors d'un spectacle pour un autre sans traitement différent ou encore la suppression d'actes ou de répliques au vouloir d'un directeur, d'un régisseur ou d'un acteur. Mais elle permet aussi, en

⁷⁶ MARCHAND, Sophie « La mise en scène est-elle nécessaire ? L'éclairage anecdotique (XVIII^e siècle) » in FAZIO, Mara et FRANTZ, Pierre. *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650/1880)* op.cit p47

⁷⁷ NAUGRETTE, Florence « Qui met en scène dans les théâtres de province (1806-1864) ? Le cas de Rouen » in FAZIO, Mara et FRANTZ, Pierre. *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650/1880)* op.cit p263

ignorant encore notre moderne séparation de l'art et de la technique dans une prévalence du premier sur le second et ne subordonnant pas les métiers de l'industrie du spectacle à l'artiste-créateur, un *ouvrage* probablement bien plus collectif que les productions du théâtre d'*art*.

Dans son étude sur la vie théâtrale en province au XIX^e, Florence Naugrette met en évidence les apports de chaque corps de métier dans la reprise des succès de la capitale. S'il incombe au régisseur d'ordonner ces apports, aidé en ceci des livrets de mise en scène, le manque de moyens ne lui en assure pas le plein contrôle, relative flexibilité qui dispose chacun à participer à la création, certes parfois selon des objectifs étrangers à la pièce, mais souvent aussi dans une volonté solidaire d'œuvrer au succès de celle-ci. C'est ainsi, par exemple, que les comédiens parisiens en tournée peuvent conseiller sur leur jeu des confrères de province souvent formés sur le tas ou intervenir encore pour des ajustements du décor concordant avec la création parisienne ou la vraisemblance, que les costumières, transigeant entre les desiderata des acteurs et la gestion de leur fond de costume, sont amenées à redoubler d'ingéniosité, que les machinistes s'affairent à renouveler les effets spectaculaires, que les spectateurs, enfin, applaudissant ou désapprouvant ingénierie, interprétariat et direction d'ensemble sans les hiérarchiser, concourent par leurs critiques aux modifications des représentations.

*Tout le monde s'en mêlait, les praticiens (régisseur, décorateur, machiniste, directeur, acteurs locaux ou parisiens en tournée), certes, mais aussi le public, de l'abonné au critique en passant par le maire, ce qui faisait de la mise en scène-même une affaire esthétique dont le joyeux désordre impliquait potentiellement la ville entière*⁷⁸.

Sans s'illusionner sur un théâtre d'antan où auraient œuvré en toute fraternité de radieux compagnons, il est possible de souligner la dimension artisanale de ces entreprises théâtrales qui confère aux métiers techniques et artistiques une action directe sur le matériau du spectacle. Le texte peut s'y révéler mouvant, au détriment de l'œuvre du poète quand les modifications successives répondent aux effets de mode et à la censure et non à des nécessités dramatiques, mais à son avantage aussi lorsque la parution, que précède souvent la création, s'accompagne des changements utiles à la représentation puisque vérifiés par celle-ci. Le remaniement des œuvres que leurs auteurs avaient loisir d'expérimenter avant publication appelle le concours des praticiens, comédiens, régisseurs, machinistes et copistes-souffleurs, qui sont témoins ou acteurs des

⁷⁸ *Ibid.* p 270

modifications successives. Solide outil de collaboration dans la préparation des éditions ou pour les reprises en province, les manuscrits de souffleurs (puis les livrets de mise en scène ou les carnets de machinistes) consignent les remaniements ; leurs diverses annotations, corrections, raturages ou inserts, de différents intervenants, auteur, acteur, copiste, censeur, témoignent d'« un espace délibératif et conflictuel d'interprétation des textes et d'appropriation des pratiques de mise en scène »⁷⁹. La notion relativement naissante de propriété intellectuelle et l'absence d'une conception de la mise en scène comme œuvre d'art autonome, n'ayant pas encore cantonné métiers techniques et artistiques à leur domaine d'action, ni agencé leurs échanges, ceux-ci paraissent trouver une plus grande latitude d'action et d'interaction au sein de la création.

Ce n'est pas seulement une rénovation des pratiques et des modalités de création que la mise en scène moderne a entrepris, elle a surtout entériné une idéologie de l'*Un*, « nom et corps du Prince fonctionnant comme un point focal aux pouvoirs adhésifs, créateurs d'amour et de servitude »⁸⁰ qui s'incarne dans la personne du metteur en scène, plus vastement dans celle du poète, puisque de régisseur (Vilar aimait à nommer ainsi sa fonction), le metteur en scène est bien souvent devenu « poète de la scène »⁸¹. Celui-ci s'intéresse donc à produire son interprétation de l'œuvre, idéologie qui participe au verrouillage des circulations entre chaque partie du Tout dans une esthétique ou poétique maîtresse, quand les pratiques antérieures, s'attachant à organiser un évènement sinon spectaculaire, du moins social, incitaient chaque corps de métier à produire ses effets sur la réception au sein d'une création qui pouvait certes « révéler ses coutures » et ses aberrations dramaturgiques mais qui constituait davantage un réseau d'échanges et d'interpénétrations.

⁷⁹ POIRSON, Martial « 'Souffler n'est pas jouer' : pratiques et représentations du copiste-souffleur (1680-1850) » in FAZIO, Mara et FRANTZ, Pierre. *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650/1880) op.cit* p66

⁸⁰ CITTON, Yves. QUESSADA, Dominique « Du commun au comme-Un. Politiques de l'être à plusieurs » Appel à contribution du dossier spécial de la revue « Multitudes »

⁸¹ Carole Hugon-Talon relève ce qualificatif employé par les partisans d'une métaphysique de l'artiste : « Bruno Tackels parle de « *poètes* de la scène » ; Christian Longchamp admire l'« imaginaire *poétique* passionnant » de Jan Fabre ; on fait l'éloge de ces « œuvres fortes de *poètes* qui n'édulcoraient aucune atrocité pour mieux rêver la nécessité d'un autre monde » » in TALON-HUGON, Carole. *Op Cit* p47

III.1.b. Posture du génie créateur

Les témoignages des comédiens dont la carrière a débuté dans les années 70, prémices du sacre du metteur en scène⁸² et s'est prolongée durant son acmé, que je situerais aux années 80 à 90, comportent des points de comparaison intéressants sur l'évolution de leur statut au sein d'une création. Certains évoquent, parfois violemment comme Gérard Desarthe ci-dessous, une instrumentalisation de leurs aptitudes :

Je ne supporte plus d'être utilisé. Je demande expressément à être lié au dessein global de la mise en scène. Il est intolérable de se sentir dépossédé des fins dernières d'un spectacle, de n'apparaître, à un moment donné, que comme un objet⁸³.

Pourtant, les mises en scène des années 80 et celles de la dernière décennie ne participent pas toutes d'un rapt des individus au profit d'un seul ; l'acteur, loin d'y être *utilisé, dépossédé* ou *objet*, est partenaire de la création. Desarthe stigmatise donc moins une époque, puisqu'en 78, date de son témoignage, les expériences de Lavaudant, au Cargo à Grenoble, de Vincent au T.N.S, s'entourent de comédiens et d'une quête mutuelle d'un langage théâtral, qu'un courant idéologique parcourant l'histoire des arts et qui domine depuis les années 80 dans les milieux théâtral et politique : celui d'une « métaphysique de l'artiste ». Le remarquable ouvrage de Carole Hugon-Talon, qu'elle a fait paraître à l'occasion du scandale d'Avignon en 2005 où elle voit l'apogée de deux conceptions de l'art s'opposant dans un différend (et non un conflit), propose une définition de cette « métaphysique de l'artiste », opposée à une « esthétique de la réception », et offre un éclairage significatif du témoignage de Desarthe :

« Puiser en soi-même », être « dans une relation intime à sa création » ; ces formules disent à la fois le refus de toute forme d'hétéronomie (que ce soient celle de l'art, celle des usages ou celle des attentes) et l'affirmation concomitante de la valeur apriorique de ce moi d'exception qu'est l'artiste⁸⁴.

Cette conception de l'art s'intéresse au génie créateur qui s'émancipe de tout apprentissage et savoir-faire (au sens d'artisan, maître d'art). Visionnaire, il suit un

⁸² J'exclus volontairement de ma datation le Cartel, ses contemporains et ses proches successeurs qui s'inscrivent encore dans une idée de la troupe et d'une élaboration (Ainsi Planchon et Lavaudant, s'ils ont exercé dans les années 80, participent de ce type de metteurs en scène, auquel j'ajouterais J.P Vincent, à la différence de Chéreau, Langhoff, Régy, Fabre, Lauwers, etc. qui définissent le metteur en scène-type d'une « métaphysique de l'artiste »).

⁸³ DESARTHE, Gérard « Une tête brûlée au regard froid » entretien avec Jean-Pierre LEONARDI, in « ATAC » n°90, Paris Janvier 1978 p32

⁸⁴ TALON-HUGON, Carole. *Op Cit* p41/42

chemin indépendant des contraintes extérieures, qu'elles soient celles de la réception, du jugement de goût, plus simplement encore de toute altérité. Se croisent ici les images du génie incompris, du poète maudit et du précurseur. L'originalité prévaut sur tout autre critère puisque c'est elle qui assure la profonde singularité du génie et s'accompagne conséquemment de la transgression des règles qui garantit la complète indépendance de cette singularité. L'œuvre ne s'interroge pas sur la réception ni ne se soumet à son évaluation, qui repose sur des qualités *œuvrées* et sur des critères, mais demande à *aller vers elle*. En suspectant tout intérêt porté à la réception d'une sujétion à ses attentes, cette métaphysique de l'artiste ôte en partie à l'altérité sa faculté de jugement⁸⁵.

Cette vision de l'art a amplement servi le règne du metteur en scène et ses dérivés. Le geste herméneutique du metteur en scène y est devenu la transcendance d'un univers intérieur que doivent servir, et les institutions et les collaborateurs. Les notions de « métier d'art », de « savoir-faire », d'« artisanat » qu'avantageait un théâtre élaborant un évènement social tendent à perdre leur valeur dans ce privilège d'un artiste-créateur dont le concept prime sur ses techniques de représentation. Privée de l'hétérogénéité qui pourvoyait les productions antérieures à l'avènement de la mise en scène d'un réseau d'échanges de savoir-faire, l'œuvre absorbe au contraire les disparités dans un discours directeur qui la spécifie et la sacralise.

*L'idéologie moderne de l'artiste incréé donnant sa règle à l'art obère toute manifestation, susceptible de le démystifier, de cette genèse qui était littéralement à l'œuvre au sein des manuscrits de souffleur.*⁸⁶

Une telle idéologie fait donc usage des individus au service d'un créateur. Elle justifie pleinement la révolte de Desarthe à qui l'on demande d'être avant tout capable de saisir et d'interpréter la vision d'un artiste. C'est cette prédominance d'une conception de l'art qui a opéré un glissement dans le statut de l'acteur. Evelyne Didi le traduit ainsi : « Ces dernières années, on m'a engagée en tant qu'actrice (...) Avant, quand on t'engageait, ta personne citoyenne aussi était mise à contribution. »⁸⁷. Entre l'acteur *distribué* qui exécute une interprétation à la demande d'un metteur en scène omnipotent et l'acteur

⁸⁵ « Les gens qui ne comprennent pas croient qu'on les provoque (...) C'est triste ; la *stupidité* est toujours prête à surgir » Jan Fabre à propos des spectateurs [je souligne]. « Il faudra bien un jour leur rendre raison » Claude Eveno à propos des œuvres incomprises. « Cruauté d'une réception qui n'est pas toujours armée pour recevoir l'inédit » Georges Banu et Bruno Tackels. Cités par Carole Hugon-Talon, *op cit*, p53

⁸⁶ POIRSON, Martial *op.cit* p65/66

⁸⁷ Didi, Evelyne *Op cit* p29

impliqué qui nourrit le processus d'un metteur en scène maître d'œuvre, je vois l'écart séparant les deux conceptions de l'art décrites par Carole Hugon-Talon. Les objectifs de la direction d'acteur y divergent : ils cherchent à obtenir, extraire de l'acteur des éléments concordants avec la démarche du metteur en scène ou au contraire, à s'adapter à l'acteur et à solliciter ses apports.

Bien entendu, les frontières entre les deux conceptions ne sont pas si distinctes dans la pratique, les jeux de pouvoir et de légitimité brouillant les échanges entre acteur et metteur en scène. Toutefois, l'avènement de la mise en scène moderne a incontestablement favorisé la fonction interprétative du comédien et davantage questionné les modalités de celle-ci que celles de son implication au sein de la société ou la valeur de son auctorialité, subordonnée à la vision d'un metteur en scène. Si la quête d'un focus herméneutique a permis le renouvellement des pratiques du plateau et des langages scéniques, en supprimant les dysfonctionnements dramaturgiques et la dispersion de contributions individuelles aux intérêts divergents, elle a aplanit, par sa dotation exclusive au metteur en scène de la légitimité à produire un sens commun, le relief des pluralités, modifiant dans un même mouvement les modalités de création et de réception et entérinant un principe d'homogénéité comme seul critère d'unité.

III. 2. L'élaboration collective, une autre définition de l'unité

III.2.a. Culture de groupe : le paradoxe des conceptions

Les entreprises collectives sont parfois suspectées d'amoindrir les conceptions individuelles dans une culture de groupe dont chacun se doit d'épouser les préceptes. A première vue, il s'agirait bien effectivement d'un écueil majeur que nombre de collectifs théâtraux n'ont pas su éviter :

Dès que celle-ci [la troupe] se transforme en objet de croyance, son caractère affectif, mal cadré, expose les membres du groupe à des détournements d'intentions extrêmement critiques. Exposée, par son activité, à une tendance à l'action chorale, elle peut très facilement se transformer en un projet de « force unique » et masquer ainsi des comportements dangereux pour la liberté individuelle⁸⁸.

⁸⁸ SERRON, Dominique « Quel retour de troupe ? Une réflexion à partir de l'expérience de l'Infini Théâtre » in *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine* op cit p117/118

Dans l'expérience de Dominique Serron, le dénominateur commun est devenu l'entité que symbolise la troupe et qui « présente de telles difficultés existentielles qu'elle focalise parfois tous les efforts sur sa propre structuration, laissant de moins en moins de place à la cause artistique »⁸⁹. Cette dernière explication confirme les dérives déjà signalées en première partie d'un partage des territoires du *faire-ensemble* et du *vivre-ensemble*, qui brouille les frontières entre l'activité professionnelle et la sphère intime, confusion que Dominique Serron définit comme *un caractère affectif, mal cadré* et qui entraîne ici, avec les difficultés que rencontre une structure minoritaire dans un modèle de production dominant, l'altération du but initial de la troupe, celui de créer, par une préséance de son système. Cet « envers et contre tout » résorbe les contradictions qui pourraient déstabiliser l'existence de la troupe en imposant à chacun l'adhésion tacite à son idéologie : « Il y a des collectifs qui vivent dans le mensonge : pour la paix du groupe, personne n'exprime ce qu'il souhaite vraiment »⁹⁰. Certes, cet *objet de croyance* semble spécifique à la troupe ; rares sont les projets de metteur en scène instituant comme mode de production l'association d'une élaboration artistique et d'une structuration spécifique au groupe.

Il me semble cependant que ce ne sont pas des qualités intrinsèques à toute entreprise collective que dérivent *les comportements dangereux pour la liberté individuelle* constatés par Dominique Serron et qu'elle analyse par une activité prédisposant à une *action chorale* susceptible de se muter *en projet de force unique*, puisque l'étude d'une production d'un metteur en scène peut mener à des conclusions identiques. Ici, c'est la notion de troupe qui concentre les tendances dogmatiques propres à une dissolution des conceptions individuelles mais l'édification d'un metteur en scène en génie créateur comporte la même propension à le constituer référent indépassable, sa prérogative à décider d'une direction commune pouvant niveler les contradictions et obtenir une unité au demeurant artificielle.

Ce sont donc la fonction et la nature du dénominateur commun aux individus d'une entreprise théâtrale, qu'elle soit collective ou dirigée par un metteur en scène, qui vont infléchir la légitimité accordée aux libertés individuelles, et par là aux contradictions et divergences que celles-ci peuvent apporter dans un processus de création, par une distinction entre un commun valorisant « les différences, les pluralités, les singularités,

⁸⁹ *Ibid* p118

⁹⁰ VERCRUYSSSEN, Frank « Une unité pluraliste » Annexe B, p108

les hétérogénéités »⁹¹ et un commun annexant ces multitudes à un référent unique et indépassable, que Dominique Quessada et Yves Citton orthographient « comme-Un ». Si les pré-supposés pourraient laisser entendre qu'un collectif est davantage sujet aux dérives d'une culture de groupe aplanissant les différences d'opinion qu'un modèle de production ne reposant pas sur une structuration communautaire, cette distinction dans l'appréhension du commun montre qu'un collectif peut cultiver les différences de points de vue quand un metteur en scène les nivellera :

Plus j'avance, plus je me rends compte qu'un collectif, contrairement à ce que l'on pense, c'est la culture de l'individu. Et curieusement, le rapport des comédiens avec un metteur en scène, c'est l'inverse : la culture du groupe. Dans cette configuration, c'est souvent une personne qui va réunir des individus autour d'elle, mesurer le cheminement et le bien être du groupe pour décider, le cas échéant, d'organiser une réunion ou une discussion⁸⁹.

Des collectifs comme le Tg Stan ou le Foyer, qui ne légitiment aucune prépondérance dans les fonctions et s'attachent au contraire à l'expression de chacun, créent un commun polyphonique qui valorise opinions et contributions individuelles. En contrepartie, ils rencontrent les difficultés inhérentes à un mode de production où les prises de décisions et les dissensions ne sont pas solutionnées par un individu ou, du moins, par la légitimation d'une autorité ou d'un système.

III.2.b. Consensus ou compromis, équité ou égalité ?

Un équilibrage sans le garde fou de l'autorité

Du grand nombre des insuffisances notoires du « collectif pur », deux se distinguent particulièrement :

-Une responsabilité et une autorité égales pour tous au niveau du principe, alors que manifestement, seuls quelques-uns -voire un(e) seul(e)- fond des propositions productives, assument les tâches pratiques, etc. Ce déséquilibre ne se supporte pas éternellement.

-L'égalité postulée empêche paradoxalement le plus souvent l'expression libre de la critique indispensable à l'évolution des projets comme des artistes (...) Une création d'exigence ne saurait naître dans un pareil climat (...) Certains groupes ont sombré, à l'inverse, dans la paralysie collective entraînée par des psychodrames furieux et permanents que personne n'avait autorité à arbitrer⁹⁰.

⁹¹ CITTON, Yves QUESSADA Dominique. *Op cit* p1

⁸⁹ GENOVESE, Nicole. « Le collectif, une culture de l'individu ». Annexe E,125

⁹⁰ DELCUVELLERIE, Jacques « Le collectif, un désaccord » in *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine Op cit* p139/140

Delcuvelierie soulève à la fin de son analyse un argument qui semble spécifique au collectif où, aucun individu plus qu'un autre n'ayant légitimé à formuler une volonté ou une critique, l'égalité au sein du pouvoir décisionnel menace le niveau d'exigence des créations. Là où il sera admis qu'un metteur en scène formule une attente, tranche entre deux propositions, émette une réserve, actions qui visent une amélioration du travail, un collectif risque fort de piétiner entre divergences de points de vue et impossibilité légitime d'imposer une direction et de s'y tenir. Cette *paralysie collective* que d'aucuns nomment « consensus mou » semble effectivement disparaître avec les prérogatives d'un metteur en scène à décider et orchestrer. Toutefois, le Tg Stan et le Foyer réfutent ce présupposé selon lequel « l'autorité d'un individu rendra les choses plus dynamiques, parce qu'elle va trancher »⁹¹ qui se base sur le donné d'un accord commun et d'une homogénéité nécessaires à la réussite d'un projet. Or, Nicole Genovese explique que « les désaccords sont de la dramaturgie »⁹², conception que partage le Tg Stan :

*Nous pouvons aussi être d'accord de ne pas être d'accord (...) Quand il est visible sur un plateau qu'il y a un désaccord mais que celui-ci est accepté au sein de l'équipe, il n'y a aucune disharmonie (...) Nous sommes convaincus que montrer un désaccord est beaucoup plus sain que de montrer que nous sommes tous d'accord, alors que c'est faux*⁹³.

Les points de vue différents ne bornent pas la nécessité d'un accord à trouver au nom d'une homogénéité présumée indispensable favorisent la vivacité de la création et l'enrichissent. En outre, en refusant que les critères d'exigence soient formulés par un seul individu, les deux collectifs pensent multiplier l'attention portée à cette exigence, chaque individu étant garant de la qualité de la production.

Bien entendu, il serait malhonnête de prétendre que les acteurs du Tg Stan ou du Foyer ne cherchent jamais un accord ou que leurs créations sont volontairement disparates. Il y a bien un partage d'un commun dans leur volonté de concevoir une création en décidant de chaque élément et dans une même approche du jeu du comédien. C'est ce commun qui autorise des désaccords, ceux-ci ne reposant pas sur les fondements idéologiques du collectif, et qui permet une unité. Les mésententes qui peuvent naître d'analyses dramaturgiques différentes et de la multiplicité de choix techniques, esthétiques et

⁹¹ VERCRUYSSSEN, Frank, « Une unité... » op cit, p109

⁹² GENOVESE, Nicole. « Une culture de ... » Op cit p123

⁹³ VERCRUYSSSEN, Frank *ibid*, pp111/112

administratifs dont il faut décider à plusieurs, n'appellent pas un compromis de chacun mais un consensus, les deux collectifs insistant sur la distinction entre ces termes. Si le compromis nécessite qu'une minorité abdique son point de vue au profit d'une majorité, le consensus s'attache, lui, à trouver un accord qui convienne à chacun. Lorsque les termes de la décision ne peuvent être ni relativisés ni obtenus à l'unanimité (unanimité des décisions inscrite par ailleurs dans les statuts du Foyer), les deux collectifs préféreront, comme nous l'avons vu, que les désaccords apparaissent sur scène. Cette conception entraîne une organisation spécifique des modalités du pouvoir décisionnel : les membres ne votent pas, les contradictions ne sont pas résolues par une adhésion à l'opinion du plus grand nombre. Pour le Foyer, cette organisation s'apparente « aux formes de pouvoir tribal » qui préfèrent à l'apparente efficacité d'un vote la discussion, même si celle-ci se prolonge sur plusieurs jours, et dont la fonction d'arbitrage se double d'un événement social. Le Tg Stan encourage également la discussion puisque celle-ci constitue son outil dramaturgique principal⁹⁴.

Parmi les insuffisances constatées dans les expérimentations collectives, Jacques Delcuvelier évoque également une inégalité effective dans la productivité, alors qu'un principe d'égalité constitue la base d'un collectif, déséquilibre qui peut devenir un motif de séparation. Nicole Genovese témoigne aussi de ce danger :

Il arrive toujours que quelqu'un dise : « J'en ai fait plus qu'un autre ». Dans ce cas-là, il y a deux possibilités : soit de rester sur cette position, d'en vouloir à l'autre et d'entrer dans un conflit, soit d'accepter en se disant : « J'ai fait plus de travail de diffusion sur ces quatre jours que les autres. C'est comme ça. Et demain ce sera X ou Y qui fera plus que moi. ». C'est à ce moment là que le collectif se teste vraiment parce que les notions de hiérarchie et de répartition des rôles deviennent tentantes⁹⁵.

L'autorité, bien employée, préserve davantage les individus d'un déséquilibre dans la productivité en rappelant à chacun ses devoirs, puisqu'elle a légitimité à le faire, qu'un collectif à autorité égale où les *psychodrames furieux*, les frustrations, les sentiments d'injustice ne seront pas modérés par une tutelle qui, en plus de sa fonction décisionnelle, joue souvent les garde-fous. Les deux collectifs reconnaissent que la hiérarchie peut rééquilibrer les forces et limiter les digressions ; ils refusent toutefois d'y consentir, même si la gestion commune entraîne de longues réunions, que « c'est

⁹⁴ Voir introduction « Le Tg Stan, spécificités artistiques et organisationnelles p5

⁹⁵ GENOVESE, Nicole *Op Cit* p125

très fatigant et difficile sur le plan émotionnel et pour l'organisation »⁹⁶, qu'il serait « beaucoup plus facile de ne pas prendre la responsabilité de la liberté et de laisser un metteur en scène décider »⁹⁷ et que les erreurs commises ou les échecs sont imputables à chacun.

S'ils semblent transiger sans difficulté majeure avec les inégalités qu'engendre une pratique où les contributions et les attributions ne sont pas systématisées, puisque le Tg Stan exerce depuis vingt ans et que le Foyer, plus jeune, a déjà à son actif plusieurs créations et la parution d'une revue trimestrielle, c'est sans aucun doute parce qu'ils ont opté pour un principe d'équité qui subjectivise les attentes du collectif à l'égard d'un individu par une considération de son altérité, au contraire d'une égalité absolue qui concevrait implication et productivité dans un format générique. Cet aménagement à « dimension humaine » autorise une fluctuation des engagements : à salaire égal, les acteurs du Tg Stan ne produisent pas tous, par exemple, le même nombre de créations par saison. Cette latitude pourrait certes encourager les abus si l'impératif commun de produire un spectacle et d'entretenir l'existence du groupe ainsi que la passion partagée pour leur métier ne préservaient pas les deux collectifs du laxisme et des exagérations. Que le Tg Stan réussisse depuis vingt ans cet équilibre à plusieurs des forces productives et du partage des tâches que d'autres collectifs n'ont pas su instaurer ni pérenniser ne peut évidemment pas s'expliquer par cet unique principe d'équité ; il faut peut être y voir la rencontre spécifique d'individus capables de créer ensemble et suffisamment responsables pour ne pas se défaire de leurs obligations, ce qui de plus concorderait avec leur idéologie d'un acteur émancipé.

En tout état de cause, les deux collectifs insistent sur la générosité et la solidarité nécessaires pour qu'un ensemble d'individus puisse créer, sans qu'une autorité légitime ne veille au bon fonctionnement du groupe, un véritable commun qui n'altère pas les conceptions individuelles et qui n'impose pas aux prises de décisions et à la capacité de production de chacun de système préétabli. Cette éthique implique une élaboration sciemment artisanale qui privilégie l'entrecroisement des pratiques et module les temps de production à l'acquisition d'un savoir-faire-en-commun.

⁹⁶ VERCRUYSEN, Frank « Une unité pluraliste » *Op cit* pp109/110

⁹⁷ VERCRUYSEN, Frank « Rencontre au Théâtre de la Bastille » *Op cit* p116

III.2.c. Une auctorialité indéfinie et le développement d'un savoir-faire commun

Face aux velléités technocrates du secteur culturel français, évoquées en première partie de cette étude, qui peuvent sophistiquer les processus de création et de diffusion, sectoriser les corps de métier et centraliser la réflexion, les modes de production du Tg Stan et du Foyer cherchent au contraire un mode d'élaboration sciemment artisanal qui décentre la notion d'auctorialité, d'ordinaire attribuée à un individu, la rendant indéterminée.

Régisseur lumière, scénographe, costumier, lorsqu'une création nécessite leur apport, sont présents dès le début des répétitions et élaborent leurs idées avec les acteurs au fil des évolutions du travail. Chaque élément du spectacle est donc développé avec et par l'ensemble du groupe, pendant la création et non avant, au contraire de nombreuses productions où le metteur en scène élabore en particulier et à l'amont des répétitions maquettes, note d'intention, plan de feux, etc. Par la légitimité qu'il confère à chacun à donner son avis et à participer à chaque étape de la création, ce mode de création concourt ainsi à une production finale qui imbrique les idées et les trouvailles de tous, où l'« on ne sait plus qui a proposé quoi »⁹⁸; elle ne propose pas moins une unité, mais celle-ci n'est plus uniformisée par le geste d'un individu : elle est décidée à plusieurs et met en valeur les pluralités de points de vue et la spécificité de chacun.

Nous avons une structure horizontale et non pyramidale : des aspects du plateau vont être influencés par quelqu'un du bureau parce que cette personne aura dit : « Je n'aime pas cette chaise » (...) Bien sûr, au final, nous quatre décidons, acceptons ou non les propositions du bureau. Mais le « nous » ici est beaucoup moins défini que dans un rapport hiérarchique parce qu'influencé par les apports de tous⁹⁹.

Si la partie artistique fait l'objet d'une élaboration pleinement collective, la partie administrative est organisée selon des compétences précises. Toutefois, elle s'effectue dans un mode de gouvernance, les membres du bureau influençant les créations et participant aux discussions qui ne se bornent pas à leur secteur d'activité. Le Tg Stan conçoit la distribution du travail comme reposant davantage sur les compétences et les préférences de chacun que sur une hiérarchie ou une tutelle : les chargées de production travaillent pour les acteurs mais ceux-ci estiment travailler pour elles, produisant les spectacles qu'elles vendent. Si l'on peut rétorquer que le même type

⁹⁸ VERCRUYSSSEN, Frank. « Une unité pluraliste », *op cit*, p112

⁹⁹ *Ibid*, p114

d'argument est employé par des entreprises, dans l'objectif de fédérer des employés qui au demeurant sont subordonnés à une hiérarchie, le mode de gouvernance instauré par le Tg Stan me semble assouplir néanmoins les frontières entre les différents secteurs de leur entreprise et favoriser les apports des membres du bureau dans la création collective. Il s'adapte également aux besoins des individus : dans l'exemple donné par Frank Verduyssen, le poste de créateur-lumière ne convenant plus à Raf De Clerq, celui-ci s'est vu attribuer une autre fonction, quand de nombreux exemples du monde du travail montrent qu'il aurait probablement été remercié ailleurs.

Les temps de production sont modifiés qui préfèrent à la notion de conception d'un projet spécifique par des individus *employés à*, celle du cheminement d'une collectivité vers des collaborations pérennes et évolutives. Aussi, le facteur « temps » revêt-t'il une fonction éthique : il ne s'agit pas seulement d'envisager la création dans un calendrier défini mais de tisser également un savoir-faire commun au fil des expériences, dont la qualité reposera sur la connaissance mutuelle des individus :

Permettre que la démocratie soit l'outil principal dans le travail exige beaucoup de générosité vis-à-vis de l'autre, car il s'agit de laisser la place à ses opinions, mêmes si celles-ci sont très différentes. C'est indispensable de bien se connaître, et donc de prendre le temps pour ça¹⁰⁰.

Le choix d'un pouvoir décisionnel partagé et de l'absence de hiérarchie entraînant, comme nous l'avons vu, des prises de décision plurilatérales, voire conflictuelles, un principe de générosité, pour le Tg Stan, ou de solidarité pour le Foyer, nécessaire pour prévenir les mouvements d'impatience ou d'intolérance, prescrit une attention, sinon amicale, du moins débordant d'un cadre purement productif. Cette dimension morale ou humaine, termes dont le galvaudage suggère la plus grande prudence, opérant sur les notions de respect, d'estime, voire d'empathie, ce dont témoignent les deux collectifs, réclame par conséquent que soient cultivées la reconnaissance et la compréhension de l'altérité de chacun, qualités que favorise la pérennité.

Enfin cette éthique modifie les temps de production des deux collectifs, leur processus de création ne craignant pas de déployer des temps de maturation ou de réflexion, à priori peu productifs lorsqu'il s'agit de longues discussions sur des détails comme le choix d'un mot dans une réplique, par la conviction que ces intervalles de temps favoriseront une proposition finale en relief où transparaîtront plus visiblement les contributions de chacun. Cette conception d'une création artisanale, pour ne pas dire

¹⁰⁰ VERCRUYSSSEN, Frank « rencontre au théâtre de la Bastille », Annexe C, p 115

familiale, au sens historique d'une « famille d'artistes », qui entrecroise les contributions de chacun sans l'attribution d'une auctorialité définie, encourageant la pérennité et la connaissance mutuelle de ses membres, s'inscrit en marge, et de l'hégémonie culturelle, et des conceptions habituelles de fonctionnement des entreprises. Elle modifie par la même occasion les conditions de réception, en proposant au public des effets de reconnaissance autres que ceux institués par le modèle d'une cellule de travail rattachée à un pôle décisionnel.

III.2.d. Un partage de la pluralité en représentation

Ces expériences du « tiers théâtre » ne peuvent advenir que par des processus où la dialectique du collectif et des individus s'invente d'autres contradictions que celles du concepteur et de l'interprète. Dans ce sens, il existe une dimension politique aux tentatives d'organisation différentes de ces troupes ou de ces compagnie et il n'est pas étonnant qu'elles engendrent des créations qui dérangent et interrogent. Leur mode de production même implique un désaccord avec l'ordre du monde¹⁰¹.

Certes, la provocation de Jacques Delcuvelierie qui choisit de nommer « tiers-théâtre » ces entreprises ne niant pas les qualités éphémères, non reproductibles et collectives du théâtre, dans « le contexte d'une déshumanisation accélérée des rapports humains »¹⁰² (il rappelle par la même occasion le « Il n'y a pas de collectivités, il n'y a que des individus » de Margaret Thatcher), peut sembler peu nuancée. Elle offre cependant un point de vue sur une conjoncture qui, favorisant le primat d'un artiste, la spécialisation de chaque secteur et une maîtrise esthétique, poétique et technique des représentations, façonne les modes de reconnaissance et l'horizon d'attente du spectateur sur le modèle de production qu'elle accrédite.

Premier *désaccord avec l'ordre du monde*, l'idéologie de création collective telle que l'envisagent le Tg Stan et le Foyer propose un modèle qui n'entérine pas la dialectique habituelle *du concepteur et de l'interprète*, que nous pourrions élargir à celle d'un pôle décisionnel et d'un pôle exécutif ou encore à celle d'une œuvre de l'artiste-créateur et de ses adjuvants. Au contraire :

C'est ça, la dimension politique de ce que nous faisons : ça marche, sans chef. Donc c'est possible de fonctionner sans chef. Il y a une question qui nous

¹⁰¹ DELCUVELLIERIE, Jacques *Op cit* p141

¹⁰² *Ibid*

revient très souvent lorsque nous parlons à des spectateurs: « Entre nous, il y a bien quelqu'un qui décide, chez vous ? Il y a bien une autorité derrière tout ça? ». Et non !¹⁰³.

La conception d'une hiérarchie nécessaire à toute production humaine dès que celle-ci concerne plusieurs individus ou corps de métier, trouve en effet avec la pratique du Tg Stan un contre-exemple pour le moins dérangeant, puisqu'il perdure, avec le succès qu'on lui connaît.

Autre aspect de cette volontaire indéfinition des frontières entre concepteur et interprète, si la starification des individus, auteur, acteur ou metteur en scène, encourage le spectateur à assister à la *Bérénice* de Morin qu'il pourra comparer à celle de Martinelli, applaudir Daniel Auteuil dans *L'école des femmes* de Vincent, ou dans le cercle plus restreint des initiés, s'intéresser aux pièces de Magnus Dahlström et aux mises en scène qui en sont faites, les créations du Tg Stan ne lui proposent pas les mêmes effets de reconnaissance : lumières, dramaturgie, scénographie, costumes, jusqu'à l'œuvre-même, résultent d'un traitement collectif. Certes, on peut arguer que le spectateur, en ce cas, vient voir « du » Tg Stan, phénomène qui ne peut être nié mais qui illustre dans un même mouvement l'intérêt du spectateur pour leur création spécifiquement collective et dont il accueille, ou non, la pluralité sans que celle-ci ne sorte d'une indéfinition volontaire des attributions.

Second contrepoint à *l'ordre du monde*, les créations des deux collectifs refusent le donné d'un produit fini et l'anticipation des représentations par une maîtrise préalable de chacun de ses agents. Cette conception, qui implique la possibilité que les échecs ou la dysharmonie soient visibles du public, nécessite donc un accord tacite avec celui-ci : le spectateur habituel du Tg Stan sait qu'il assiste à un spectacle résolument évolutif, dont on lui présente, non pas une étape de travail qui s'apparenterait à un *work in progress*, mais une proposition *hic et nunc* des décisions d'acteurs, avec leur lot de succès et d'insuccès : « Nos premières, ce sont des explosions d'hystérie ! Parfois ça marche, parfois ça ne marche pas. Il y a des gens qui aiment ça. Donc ils nous permettent le moche, le *pas-fini*, le *dans-tous-les-sens* »¹⁰⁴. Selon Nicole Genovese, cette préférence pour des formes de création mouvantes, où « rien n'est jamais sûr, cadré, ni fixé » peut générer chez le spectateur un sentiment de déstabilisation « parce

¹⁰³ VERCRUYSSSEN, Frank « Une unité pluraliste » *Op Cit* p109

¹⁰⁴ VERCRUYSSSEN, Frank « Rencontre au Théâtre de la Bastille » *Op Cit* p117

que notre système entier est dans le cadrage, la maîtrise »¹⁰⁵, de même que montrer les désaccords ou les disparités, sans les assimiler à la notion d'échec mais en en faisant un instrument dramaturgique, peut contrevenir aux attentes d'un spectateur à qui le sacre moderne du metteur en scène a enseigné comme définition de l'unité, et comme critère de qualité, un principe d'homogénéité et d'adhésion de tous au parti-pris d'un seul.

C'est donc une autre vision de l'unité que le Tg Stan et le Foyer proposent aux spectateurs et expérimentent à chaque création : si les acteurs partagent une philosophie commune, désaccords et divergences trouvent leur place au sein des créations et les alimentent, autorisant ainsi l'expression d'une pluralité. La dimension artisanale des modes de création des deux collectifs encourage cette pluralité, en décloisonnant les contributions de chacun d'un seul secteur d'activité et en ne proposant pas une œuvre achevée mais mouvante qui engage la responsabilité et l'auctorialité de tous. Cette élaboration collective réclame en contrepartie une éthique de production à même de prévenir les dérèglements et les digressions que ne régulent pas une autorité, éthique qui contribue là encore à dessiner un commun pluriel en conférant à chacun un cadre adapté à son altérité et en encourageant, par une vision élargie à l'évolution d'une collectivité et pas seulement au temps d'un projet, un savoir-faire tissé par les expériences partagées.

Par leur altérité aux modes de production dominants, les expériences de ces entreprises collectives mettent donc en lumière les répercussions du sacre du metteur en scène : l'idéologie d'une métaphysique de l'artiste a favorisé un principe d'homogénéité, impliquant la dissolution relative des disparités dans une poétique maîtresse, dont l'auctorialité verrouille les contributions et attributions des autres participants.

Les représentations du Tg Stan, laissant l'opportunité à l'échec et à l'hétérogénéité d'apparaître sur le plateau, peuvent contrevenir à certaines attentes du spectateur. Elles élaborent surtout une nouvelle idéologie ou une idéologie renouvelée de la représentation qui cherche à concilier œuvre et processus et à créer, au sein de la séance théâtrale, un espace pour l'imprévu et l'immédiat.

¹⁰⁵ GENOVESE, Nicole *Op Cit* p123

PARTIE IV. LA NON-REPETITION, L'INVITATION AU PROCESSUS,
EMERGENCE D'UNE NOUVELLE IDEOLOGIE DE REPRESENTATION ?

Autre spécificité de leur travail, le statut accordé aux répétitions par les acteurs du Tg Stan déroge de l'idéologie traditionnelle d'une anticipation des représentations par la construction d'un procédé itératif (je schématise). En ne répétant pas, le Tg Stan dénonce la croyance en un théâtre, art du refaire, expression que l'on retrouve sous la plume de nombre de théoriciens et de praticiens, avec le champ lexical qu'elle recouvre (« fixer » « reproduire » « repérer » « établir »). Il serait faire preuve de mauvaise foi que d'attribuer aux metteurs en scène la négation de ce qui différencie les arts de la scène des autres pratiques artistiques, le déroulement d'une production dans un moment présent avec tous les imprévus qui en résultent, comme il serait naïf de prétendre que le Tg Stan ne reproduit jamais les actions ayant remporté l'adhésion du public ou encore de nier qu'il y a un *refaire* quand le matériau dramatique reste identique de la première à la dernière représentation. Toutefois, en envisageant la représentation comme point de départ du processus de création et non comme, sinon sa finalité, une étape dont on a maîtrisé le maximum de paramètres, le Tg Stan se démarque des conceptions actuelles de mise en œuvre.

L'étude des processus de création fera donc l'objet de cette quatrième partie où, m'intéressant aux perceptions qu'ont les praticiens et théoriciens de la répétition, je discuterai, dans un premier chapitre, de l'objectif de présenter un produit achevé et reproductible, le plus conforme possible à un idéal de réalisation. Je mettrai en valeur le paradoxe de cette maîtrise qui tend à nier les spécificités-mêmes d'un art vivant. J'analyserai, dans un second chapitre, l'attention accordée au processus depuis l'avènement de la mise en scène et ses dérives lorsque, primant sur l'œuvre, il devient un espace de mise en question du théâtre dont la représentation n'est plus qu'une synthèse. Cette tyrannie de « la mise en scène bien faite » a pu isoler les acteurs et le plateau de la salle, en offrant à la réception une œuvre dont l'achèvement maîtrisé rend le dispositif scénique imperméable aux influences extérieures. Il sera question d'inviter le spectateur au processus, projet qui se développe de plus en plus, sous les terminologies *work in progress*, *chantier*, *étape de travail*, *laboratoire*, *répétitions ouvertes* (qu'il faudra d'ailleurs spécifier) et dont nous pouvons nous demander s'il témoigne d'une nouvelle idéologie de représentation. Je discuterai, dans un troisième

chapitre, de l'intérêt de ces entreprises ; j'en détacherai le Tg Stan, et avec lui la compagnie D'ores et déjà, qui concilient œuvre et processus, au cœur même de la séance théâtrale, quand d'autres projets d'ouverture au public s'inscrivent encore dans une séparation du processus et de l'œuvre. Je m'intéresserai au mode de représentation des deux collectifs, proposant des œuvres mouvantes qui s'effectuent *hic et nunc* avec leur lot d'insuccès et de maladroites, et qui me semble réduire l'espace de médiation entre la scène et le public, en modifiant la relation au pacte fictionnel et au protocole de représentation établi par les modèles de production dominants.

IV. 1. La tyrannie de « la mise en scène bien faite »

IV.1.a. Itération et primeur : deux forces antagonistes

L'art du théâtre semble par essence voué à transiger entre un *refaire* inhérent aux multiples représentations d'un matériau dramatique égal et une inventivité spontanée, sinon une vitalité dans le *refaire*, nécessaires aux conditions d'une représentation *hic et nunc*. Les réponses apportées à cette double exigence du théâtre diffèrent d'un praticien à un autre, certains assurant un *refaire* respectueux des directives préétablies quand d'autres se méfient d'un contrôle sacrifiant les qualités instantanées du théâtre.

Les uns creusent et entendent fixer, d'autres esquissent et s'emploient à sauver le fugitif. Pour Wilson, fixer est synonyme d'art, pour Brook, s'y refuser, c'est se réclamer de la vie¹⁰⁶.

Les répétitions inscrivent un double mouvement d'innovation et de conservation et tentent de conjuguer des forces antagonistes en exigeant du processus d'itération qu'il conserve la primeur d'une découverte. Chaque metteur en scène élabore ses stratégies pour que la répétition ne devienne justement pas répétitive ni qu'elle use l'interprétation par la fréquence de ses reformulations et des essais. Certains retardent le moment de la distribution pour éviter que les acteurs ne prennent trop rapidement des repères, d'autres prévoient l'arrivée des décors ou des costumes en fin de création, espérant raviver l'interprétation par ces nouveaux supports, des metteurs en scène contredisent les directions de la veille pour déstabiliser les acteurs, au contraire d'un petit nombre qui, à

¹⁰⁶ BANU, Georges « La répétition ou autoportrait de metteur en scène avec groupe » *Op Cit* p145

l'image du théâtre oriental, font réitérer inlassablement une action jusqu'à ce que la forme dépassant la personnalité lui servant de support, crée par la même occasion une esthétique indépendante des contraintes du *revivre*.

Paradoxalement, en s'exerçant sur la perspective, même relative, d'un *refaire* en représentation, cette lutte génère les mécanismes d'interprétation qu'elle combat. Condamné à un cycle d'évolution enfermé sur lui-même, à l'image de l'ouoboros antique, ce type de processus épuise les recours afin de préserver sa vitalité mais l'usage répété des recours, même de nature différente, épuise sa vitalité.

Je me souviens d'une répétition de La Fausse suivante (...) A chaque réplique qu'on lisait, il disait « Ça, c'est des intonations qu'on a déjà entendues » (...) On reprend, mille fois, pour parfois revenir au point de départ d'ailleurs, c'est très étrange¹⁰⁷.

Cette dialectique entre le *faire* et le *refaire* impose une forme de fatum : si Peter Brook reconnaît que « du jour où elle est fixée, quelque chose commence à mourir », il n'estime pas moins qu' « une mise en scène est établie et doit être reproduite »¹⁰⁸. Dans ses entretiens avec Fabienne Pascaud¹⁰⁹, Mnouchkine affirme que le théâtre est l'art du présent mais elle entrevoit davantage cette spécificité dans la tâche du comédien qui doit jouer avec la réalité du plateau, sans anticiper ni reproduire mécaniquement des décisions de jeu, que dans la fonction de la mise en scène : il suffit d'assister à plusieurs représentations du *Dernier caravansérail* pour observer que les comédiens paraissent effectivement pleinement présents à l'immédiateté de la scène mais que l'orchestration minutieuse de leurs déplacements et actions est rigoureusement identique.

Au demeurant, si, quelque soit leur façon de traiter l'oscillation entre le permanent et l'éphémère, la plupart des metteurs en scène entérinent l'idéologie d'un théâtre comme « art du refaire », c'est notamment parce qu'ils envisagent la représentation comme aboutissement d'une investigation préalable et séparent le processus de la production. La représentation devient alors l'espace du *revivre* et du *refaire*, les répétitions celui d'une négociation entre le mouvant et le fixé, entre la primeur et l'itération, entre l'impromptu et le cadrage. On livre au spectateur le produit des recherches effectuées à

¹⁰⁷ SANDRE, Didier. (A propos de Patrice Chéreau) *Op cit.* p42

¹⁰⁸ BROOK, Peter *L'espace vide Ecrits sur le théâtre* Chapitre « Le théâtre bourgeois » Collection Pierres Vives Editions du Seuil 2^{ème} trimestre 1977 p32/33

¹⁰⁹ MNOUCHKINE, Ariane *L'art du présent. Entretiens avec Fabienne Pascaud* Editions Plon Janvier 2005 Voir chapitre « Spectacle en travail » p66

l'abri des témoins, avec une variabilité plus ou moins consentie dans les modalités de sa présentation.

Certes, les répétitions permettent d'exploiter un matériau qui, livré brut au spectateur, risquerait de présenter des défauts de superficialité et de facilité. Cependant, la volonté d'approfondir la création avant la représentation et d'assurer que sa diffusion n'altérera pas le niveau de qualité atteint lors des répétitions a pu engendrer ce qu'Evelyne Ertel nomme une « hantise de la perfection »¹¹⁰.

IV. 1. b. Elaboration d'un idéal renouvelable

Les anecdotes rapportent qu'une captation défectueuse du *Prince Constant*, mis en scène par Grotowski, n'ayant pas permis l'enregistrement des voix, on décida d'y superposer la prise de son d'une représentation ultérieure et qu'on vit avec étonnement les deux mediums coïncider avec exactitude. C'est une illustration, certes extrême, de cette tentative d'établir une partition précise des choix de mise en scène. Si certains metteurs en scène s'intéressent à produire un objet net, dont la marge d'erreur, à l'image du réglage des machines industrielles, est réduite au maximum, tous ne développent pas la minutie de Kantor ou de Grotowski ni le contrôle absolu des modalités de représentation. On retrouve toutefois, au gré des témoignages, des indications d'une volonté de fixer. Le travail des acteurs, selon Alain Ollivier, consiste à « piétiner la scène pour apprendre à lire (...) A force de gestes répétés, à force de jouer, ils apprennent à lire »¹¹¹. Pour Vitez :

*Il s'agit de répéter tant de fois que l'on ne puisse pas se tromper (...) C'est de même nature que la répétition musicale, il faut établir la partition et la reproduire*¹¹².

Que la plupart des metteurs en scène s'inscrivent dans une idéologie de représentations anticipées par un processus visant à construire un objet relativement (dé)fini et reproductible, révèle les conceptions modernes de la mise en scène : la représentation de l'œuvre théâtrale doit respecter l'auctorialité de son signataire et en faire montre dès la

¹¹⁰ ERTEL, Evelyne « Copeau et le cartel. L'art de répéter » in *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui Op Cit* p96

¹¹¹ OLLIVIER, Alain in « Théâtre/Public » n°105, cité par PROUST Sophie in *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine Op Cit* Note 138 p83

¹¹² VITEZ, Antoine « Un regard médiumnique » in *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui Op Cit* p149

première, puis au cours de sa diffusion. Les expériences relatées fourmillent d'exemples de cahiers de mise en scène où sont consignés en détail déplacements, indications de jeu, effets scéniques ; on parle d'un véritable « état-major de mise en scène » chez Meyerhold, organisant autour de la production des fonctions telles que « laborantins », « metteur en scène-maître » ou encore « metteur en scène-copiste »¹¹³ ; lorsque les répétitions commencent, « Baty a longuement étudié et médité la pièce. Tout est déjà fixé, après avoir été mûrement pesé. »¹¹⁴

Le metteur en scène, craignant parfois de voir lui échapper, lors des représentations, le contrôle de la qualité que lui assurait sa fonction lors des répétitions, rôde en coulisses, comme Louis Jouvet donnant systématiquement à Léo Lapara, avant son entrée en scène, le ton qu'il estime adéquat¹¹⁵, s'installe dans la salle, allant jusqu'à faire des signaux aux acteurs, comme Lioubimov se servant d'une lampe torche pour signifier le besoin de ralentir ou d'accélérer le rythme d'une scène, alterne représentations et phases de répétition pour des réajustements, ou comme Mnouchkine, fait succéder à chaque représentation la lecture des notes prises durant la séance.

Certes, la diffusion à long terme engendre inévitablement le risque d'une altération, la routine menaçant les comédiens d'un contentement de leurs acquis et les retours du public ne lui assurant pas toujours des critiques constructives (rappelons que les spectateurs qui restent après la représentation pour parler aux comédiens sont plus souvent élogieux que critiques ; hors quelques téméraires, les mécontents quittent assez vite le théâtre. A cela s'ajoutent les effets d'une mondanité toute théâtrale qui dispense aisément « bravo » et félicitations consensuels). Des réajustements paraissent donc légitimes et gages de qualité, d'autant plus qu'ils s'effectuent sur l'évolution de la production en représentation et prennent donc en compte ses effets sur la réception. Même si ces interventions continues peuvent témoigner d'un perfectionnisme excessif, voire d'une forme de paternalisme, ces derniers exemples montrent toutefois que les metteurs en scène du début du XX^e, puis du Cartel, et quelques rares contemporains comprennent encore la représentation comme une prolongation des expérimentations antérieures. Aujourd'hui, l'effacement du metteur en scène lors des tournées, appelé à

¹¹³ Il s'agit d'une modalité de création qu'a expérimentée Meyerhold lors de sa période constructiviste. Voir PICON-VALLIN, Béatrice « Répétitions en Russie-URSS : du côté de chez Meyerhold » in *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui Op Cit* Chapitre « Meyerhold et la rationalisation de la préparation du spectacle » p66 à 68

¹¹⁴ ERTEL, Evelyne *Op Cit* 103

¹¹⁵ Anecdote relatée par Evelyne ERTEL *Op Cit* p97

d'autres projets ou parce que son intervention après la création n'est pas budgétée, renforce l'idéologie d'un produit fini à la première, auquel aucun remaniement ultérieur ne sera apporté. Au contraire, l'utilisation fréquente de la vidéo, d'amplificateurs de voix, la précision des implantations lumineuses que favorisent des grilles techniques sophistiqués, l'importance accordée au dispositif scénographique, concourent à fixer sur une conduite méticuleuse et exigeante d'effets préparés les actions et les déplacements des acteurs.

Nombre de spectacles de nos scènes institutionnelles réalisent donc des merveilles techniques, où l'orchestration de la lumière, du son, des images, des dispositifs scénographiques et de l'interprétation est parfaitement menée ; nous sommes néanmoins quelques uns à guetter le petit incident qui viendra enrayer cette mécanique bien huilée, s'offrant quasiment identique au moment où nous sommes spectateurs qu'à la représentation précédente et à la future.

Des metteurs en scène qui veill(ai)ent scrupuleusement à la qualité de l'œuvre au cours de sa diffusion aux nombreuses représentations contemporaines « qui, par le jeu des acteurs comme par la modulation de l'espace et des effets scéniques, semblent regretter de n'être pas encore devenues du cinéma »¹¹⁶, la mise en scène moderne paraît en lutte permanente contre les vertus éphémères du théâtre. La volonté d'une reproduction fidèle des choix de mise en scène autorise peu de place aux imprévus d'une séance ; seule concession à l'immédiateté de celle-ci, le jeu de l'acteur doit conserver sa fraîcheur ou sa technicité au sein d'un dispositif immuable. Cette évolution des conceptions, dont je viens volontairement de donner une vision pessimiste en choisissant les exemples les plus extrêmes, mais malheureusement prédominants, de l'institution culturelle, a engendré une fracture entre le processus et l'œuvre, verrouillant dans un même mouvement les représentations aux influences extérieures.

¹¹⁶ DELCUVELLERIE, Jacques *Op cit* p141

IV. 2. Un « entre-soi » isolé de la rencontre entre le théâtre et le monde

IV.2. a. La répétition, un art et un espace de mise en question du théâtre

Sans s'attarder sur les modifications engendrées par l'avènement de la mise en scène moderne, dont la deuxième partie de cette étude a montré l'attention apportée aux répétitions via la direction d'acteur, on peut brièvement rappeler la refonte complète de celles-ci à la faveur d'une quête et d'une mise en valeur herméneutique de l'œuvre. Le temps accordé aux répétitions s'est densifié comme se sont spécifiées également les modalités de celles-ci, chaque metteur en scène développant une pratique propre à sa vision et au matériau de travail.

Que Evelyne Ertel ait intitulé son article « Copeau et le Cartel, *l'art de répéter* »¹¹⁷. [je souligne] me paraît significatif de cette mutation qui, en accordant un soin particulier au processus, a créé une nouvelle science, quasiment indépendante de l'objectif de la représentation. Les répétitions « sont devenues partie intégrante de l'acte théâtral, aussi importantes que l'œuvre achevée, le spectacle. Mieux : plus importantes même, pour certains »¹¹⁸. Elles sont l'espace où se questionne le matériau, où les supports dramaturgiques et scientifiques se croisent et s'enrichissent, elles s'instituent en véritables aventures humaines : philosophes, chercheurs travaillent conjointement avec l'équipe de Jean-François Peyret ; à l'occasion de sa création des *Bas-fonds*, Gildas Bourdet fait mener une véritable enquête de terrain à ses acteurs qui vivent plusieurs mois à l'Armée du Salut ; les acteurs du Soleil feront de fréquents séjours au camp de réfugiés de Sangatte pour *Le dernier caravansérail* ; Brook et les acteurs du CIRT expérimentent dans les villages africains des improvisations qui nourriront *La conférence des oiseaux*. Si toutes ces expériences enrichissent par rebond la production finale, celle-ci apparaît parfois, en comparaison avec l'effervescence des répétitions, insatisfaisante ou tronquée. Les regrets forment cette fracture entre le processus et la création :

La répétition, autrefois réputée ingrate et fastidieuse, devient la phase la plus gratifiante (...) Et c'est la représentation qui devient en fait la redite chaque

¹¹⁷ Voir note 110

¹¹⁸ SALLENAVE, Danièle « Les épreuves de l'art » in *Théâtralité du romantisme* « L'art du Théâtre » Printemps 1985 Revue des éditions Actes Sud et de Chaillot Théâtre National Juillet 1985 p51

*soir de la même partition. On ne s'investit plus de la même manière, on n'est plus en quête, on ne répète plus, on se répète*¹¹⁹.

Paradoxe des termes, la production finale devient une *répétition* et les répétitions ont toutes les qualités prospectives d'une *œuvre* : elles expérimentent, elles font naître des « instants de grâce » qu'il faudra reproduire ensuite.

Autre aspect de cette mutation des conceptions, en préférant à l'objectif de représentation le processus d'élaboration, la répétition tend à créer un art autoréférentiel qui s'interroge en vase-clos sur la modalité de ses procédés et dont les réflexions développées n'opèrent pas toujours sur la réception: Stanislavski y trouve la possibilité d'expérimenter son système ; « Anatoli Vassiliev met en scène peu de spectacles, mais son travail est de l'ordre de la répétition infinie »¹²⁰ ; elle est « une école du théâtre » pour Vitez, « une école de comédiens » pour Copeau, où metteurs en scène et acteurs réfléchissent à leur pratique, où la direction d'acteur revêt des vertus pédagogiques. La représentation devient parfois quasiment accessoire.

Lorsque Evelyne Didi témoigne sa joie d'être au cœur d'un processus qui s'invente continuellement et qu'elle conclut en disant : « Après, jouer, c'est toujours pareil : on est là, on a peur, il y a des gens qui viennent, ils applaudissent, et après c'est fini »¹²¹, elle révèle, sans le vouloir, la condescendance que peut revêtir cette conception de la création excluant le spectateur des réflexions et des délibérations qui ont fait naître l'objet qu'on lui présente. Celui-ci n'est plus que la synthèse d'un processus fertile que l'on soumet à ses applaudissements, *et après c'est fini*.

IV.2. b. Les f(r)ictions d'un autre protocole scénique

Pour défendre cette idéologie d'un produit fini et contrevenir aux attentes d'un processus partagé, on pourrait utiliser les arguments de Danièle Sallenave :

*L'œuvre achevée n'[est]-elle pourtant pas le but avoué de la répétition ? (...)
Et lui préférer l'ébauche, ou l'œuvre en travail, n'est-ce pas un paradoxe,
voire un contresens ?*¹²².

¹¹⁹ ASLAN, Odette « Répéter. To rehearse. Ensayar. Proben » in *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui Op Cit* p25

¹²⁰ PICON-VALLIN, Béatrice *Op Cit* p64

¹²¹ DIDI, Evelyne. *Op cit* p27

¹²² SALLENAVE, Danièle *Op Cit* p52

L'histoire du théâtre ne montre effectivement pas d'exemple d'une idéologie de représentation proposant sciemment *une œuvre en travail*, encore moins une *ébauche*, même si l'œuvre présentée pouvait se révéler mouvante et évolutive, mais au contraire celle d'un évènement qu'il convenait, à une troupe de professionnels ou à une assemblée de citoyens, de préparer plus ou moins adroitement. Mais la modernité, en inaugurant la notion d'une mise en scène comme art autonome, a créé des représentations où se réceptionne une œuvre d'art dépositaire de l'auctorialité de son metteur en scène, dont on assure la reproduction fidèle, contribuant ainsi à l'établissement d'une frontière entre la scène et la salle et diminuant la possibilité des interactions.

Avant d'expliquer en quoi les modifications modernes des conditions de représentation ont diminué la porosité de ces interactions, il m'apparaît judicieux de revenir à l'article de Sophie Marchand, cité en troisième partie, ainsi qu'à celui d'Olivier Goetz, dont les réflexions menées dans l'ouvrage collectif *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650-1880)*¹²³, sans déprécier la valeur des rénovations du théâtre d'art, ni occulter les dysfonctionnements qu'il a réformés, dévoilent cependant une fabrique du spectacle, dont la mise en scène moderne nous a peut être privé, qui se partage entre la société et le théâtre.

Les anecdotes du théâtre du XVIII^e et du XIX^e confirment bien l'absence d'unité et les aberrations dramaturgiques des réalisations théâtrales lorsqu'elles relatent Baron jouant Rodrigue à 80 ans, ou Beaubourg relevant galamment sa partenaire trébuchant quand la fiction exige qu'il aille la tuer en coulisse. Mais elles montrent également une mise en scène qui « prend moins sens par rapport à la fiction que dans l'espace social »¹²⁴, en s'organisant comme un évènement qui joue autant avec les codes de la société dans lequel il s'effectue qu'avec les incidents et les imprévus générés, et par ses propres défaillances, et par les réactions d'un public que n'entrave aucune éducation au silence ni à un protocole ritualisé de représentation.

Là où la mise en scène envisage le théâtre comme un rituel scénique, les anecdotes le présentent comme un évènement public, cristallisé autour d'une crise, entendue dans un sens positif. Contre l'idée d'une mise en scène

¹²³ Sophie MARCHAND « La mise en scène est-elle nécessaire ? L'éclairage anecdotique (XVIII^e siècle) » GOETZ, Olivier « Victorien Sardou, metteur en scène de son théâtre » in FAZIO, Mara et FRANTZ, Pierre. *Op cit*

¹²⁴ *Ibid* p45

*préméditée et réitérable, les anecdotes insistent sur des représentations marquées du sceau de l'exception et de la curiosité*¹²⁵.

C'est parce que la valeur d'une représentation se mesure à l'efficacité de ses effets sur la réception qu'elle est un évènement au sein de la société : les distributions opèrent sur *l'exception* et *la curiosité* quand elles s'amuse à faire jouer *Iphigénie* à des acteurs comiques ou le rôle de Néron à un acteur adulé ; accessoires ou machineries visent à créer du spectaculaire, en plaçant par exemple des orvets vivants dans le bustier de Sarah Bernhardt pour *Cléopâtre* ; les spectateurs connaissent la brouille des sœurs Sainval et se réjouissent de les voir s'embrasser dans *Sémiramis*. Les accidents dans l'interprétation qui auront suscité un effet comique, les interpellations du parterre auxquels on aura su répondre spirituellement depuis la scène, seront exploités avec plus ou moins de succès lors des représentations suivantes, allant jusqu'à une ritualisation des anecdotes en forme en poupée gigogne : la réplique de l'auditoire qui a créé l'amusement général, en intégrant les représentations futures y sera attendue, jusqu'à ce qu'un acteur ou un spectateur lui oppose un nouveau trait d'esprit.

*L'art de la mise en scène, si art il y a, correspond toujours à une situation donnée. Il consiste à mettre en co-présence, hic et nunc, des individus (auteurs, artistes, spectateurs...) qui sont les « acteurs » d'un évènement qui excède le cadre du théâtre stricto sensu, puisqu'il se déploie et se diffuse largement dans la presse, les salons et les circuits de distribution des objets dont se nourrissent la mode et toute une vie sociale*¹²⁶.

Cette conception d'un évènement social, voire spectaculaire, permettait une rencontre entre le théâtre et la société que les anecdotes montrent vivante et contrastée et une action concrète du public sur le matériau du spectacle. Des procédés de mystification qui placent des spectateurs complices dans la salle aux effets prémédités de « mises en scène extra-fictionnelles »¹²⁷ qui attirent l'attention de l'auditoire sur la salle, le théâtre du XVIII^e et du XIX^e concourt à faire interagir espace fictionnel et espace social au sein de la séance théâtrale et à jouer de son actualité en intégrant celle-ci à la fiction, comme l'actualité se nourrira à son tour des anecdotes de l'évènement théâtral.

¹²⁵ *Ibid* p44

¹²⁶ GOETZ, Olivier. *Op Cit* p190

¹²⁷ Sophie MARCHAND rapporte l'anecdote d'un acteur qui, lassé de subir les remarques acerbes et continuelles d'un bossu, décida de louer la loge de ce bossu à sept autres bossus dont on accueillit les arrivées successives à grands rires, jusqu'à l'arrivée finale du bossu habituel qui fut le « clou du spectacle ». *Ibid* p 46

Cette importance accordée aux effets sur la réception est fortement critiquée par le théâtre d'art qui en souligne la surenchère et la complaisance envers les caprices de la mode. Il se méfie du spectaculaire, tendant au contraire à une ascèse des effets au profit d'une recherche sémiotique dont on ne questionne pas forcément la réception puisqu'il importe avant tout d'expérimenter de nouveaux langages scéniques dans un contexte de production sclérosé par le mercantilisme.

IV.2.c. La tour d'ivoire des représentations

La progressive éducation du spectateur au silence, le noir en salle qu'inaugure Wagner à Bayreuth, l'architecture des théâtres qui évolue vers une répartition égale et démocratique des places assises, suppriment par la même occasion le jeu social qui faisait du théâtre le lieu où l'on voit et où l'on est vu, et créent un espace où le rituel de la scène et de la représentation, prévalant sur celui de la salle et des usages sociaux, impose une frontière entre les deux « acteurs » de la séance théâtrale.

Etonnamment, les notions de quatrième mur, de fable, d'illusion théâtrale, d'identification, de *mimesis*, dont se méfient nos contemporains et, avant eux les symbolistes, parce qu'elles supposent une relation univoque au monde, trouvent avec cette modification des conditions de représentation un phénomène rendant bien plus étanche encore le rapport à ces notions. D'une part, la dénonciation de celles-ci semble oublier que la prétendue illusion théâtrale antérieure n'empêchait apparemment pas le spectateur de sortir de son identification et de sa stupeur pour s'amuser des accidents de la fable, voire pour les créer, d'autre part, le protocole de représentation, en proposant une œuvre dont l'achèvement est minutieusement orchestré et en empêchant les interactions d'un spectateur éduqué, se prémunit des accidents qui contreviendraient à la sémiotique ou au pacte de créance, alors que, paradoxalement, la mise en scène moderne tente de s'émanciper de l'illusion à renfort d'adresse au public et de procédés de distanciation.

Ces mêmes accidents qui ont nourri, et les matériaux de création, et la relation du théâtre à la société, qui furent parfois désirés ou provoqués, deviennent synonymes d'une absence de maîtrise et contraires à l'art :

C'est ainsi, nous l'avons vu, que la pensée de l'acteur est dominée par son émotion, laquelle réussit à détruire ce que la pensée voulait créer ; et l'émotion triomphant, l'accident succède à l'accident. Et nous en venons à ceci que

*l'émotion, créatrice de toutes choses à l'origine, est ensuite destructrice. Or, l'Art n'admet pas l'accident. Si bien que ce que l'acteur nous présente n'est point une œuvre d'art, mais une série d'aveux involontaires*¹²⁸.

Si Craig est extrême dans sa volonté d'ôter toute corporalité et émotionnalité à l'acteur jusqu'à le rêver en sur-marionnette, et si d'autres metteurs en scène cherchent au contraire à renouer avec un certain réalisme qu'avait altéré un jeu stéréotypé, peu d'entre eux entrevoient la possibilité que l'acteur s'extrait du rituel de la représentation pour répondre, par exemple, à une interlocution du spectateur. Le déroulement d'une séance doit souvent se faire sans heurt ni perturbation, ou plus exactement, et nombre de nos productions contemporaines en offrent des exemples, si perturbation il y a, celle-ci est à sens-unique : la représentation peut provoquer le spectateur, voire même viser à cette provocation, mais elle ne laissera pas pour autant sa réaction modifier le matériau ni le cours du spectacle. Il ne reste plus souvent au spectateur perturbé ou heurté qu'à quitter le théâtre avant la fin de la représentation, ou pour les plus courageux, à pester à voix haute parmi les injonctions au silence.

On pourrait rétorquer que l'absence d'interaction entre le public et le plateau et l'apparente passivité du spectateur ne signifient pas qu'il y a là un mal à remédier, ce que tendent à faire croire de nombreuses théories du spectacle :

*Or, disent les accusateurs, c'est un mal que d'être spectateur, pour deux raisons. Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. (...) Etre spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir.*¹²⁹.

Et l'on pourrait rappeler par la même occasion qu'un processus de dramatisation et d'interprétation est à l'œuvre chez le spectateur, puisque nous n'apprenons qu'en spectateurs « qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé »¹³⁰, que la radicalité de la frontière entre le plateau et la salle n'empêchent donc aucunement l'acte herméneutique du spectateur, acte herméneutique que le théâtre d'art a peut être justement favorisé en épurant la séance théâtrale des agitations mondaines pour concentrer le regard sur l'œuvre produite. Mais ce qui m'intéresse ici est moins l'action du spectacle sur le spectateur que l'action simultanée du spectateur et de

¹²⁸ CRAIG, Edward Gordon « L'acteur et la sur-marionnette » 1907 in De l'art du théâtre. Editions Lieutier. 1916

¹²⁹ RANCIERE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Editions La fabrique. Décembre 2009. p8

¹³⁰ *Ibid.* p23

l'acteur sur le spectacle, et au-delà, la question posée sur la spécificité d'une séance théâtrale en comparaison avec d'autres pratiques culturelles.

La scène du théâtre d'art est souvent devenue une tour d'ivoire où des équipes, même convaincues des vertus *hic et nunc* du théâtre, n'en proposent pas moins un protocole scénique préservé des perturbations extérieures et des accidents du présent. On laisse au théâtre-forum, aux ligues d'improvisations, au clown de théâtre, à certaines productions du théâtre privé ou du café-théâtre, la caractéristique de modeler leur œuvre sur la participation du spectateur ; l'institution et le théâtre d'art concèdent qu'elle se modifie plus ou moins sensiblement au gré de la qualité d'écoute du spectateur ou du niveau d'énergie des acteurs, que des remaniements ultérieurs y soient apportés, mais son intégrité est rarement menacée lors de la représentation.

On peut alors se demander ce qui différencie la représentation théâtrale d'une visite au musée ou d'une séance de cinéma. Le spectacle, que les politiques culturelles de la dernière décennie intitulent « vivant » pour le différencier des productions audiovisuelles, tend à ne mériter ce qualificatif que par sa mise en présence d'acteurs « en chair et en os » devant une assemblée, dans une unité de temps partagée, quand le cinéma n'en propose qu'une projection rétrospective, où, pourrais-je faire remarquer en poussant l'ironie, l'essor de la 3D offre maintenant l'alternative de l'illusion.

De nouvelles idéologies de représentation émergent cependant ; les appellations « *work in progress* », « *chantier* », « *étape de travail* », « *laboratoire* », « *répétitions ouvertes* » sont en vogue, certaines témoignant d'une volonté de concevoir le théâtre autrement que comme la représentation contrôlée d'un produit achevé. Le Tg Stan, et avec lui d'autres entreprises théâtrales, me paraissent proposer une alternative intéressante à la dualité du *faire* et du *refaire* et s'acheminer également vers un partage du processus de création entre acteurs et spectateurs.

IV. 3. L'œuvre comme processus

IV.3. a. Formes de processus dévoilé

Les diverses invitations faites aux spectateurs d'assister au processus de création ne reposent cependant pas toutes sur la même idéologie. La plupart s'inscrivent dans la perspective d'un produit achevé, dont on porte une étape de production à la connaissance de personnes extérieures, pendant un temps défini.

C'est le cas des répétitions publiques: le spectateur voit l'équipe en travail, on clôture parfois la séance par un échange de questions, mais la rencontre n'a pas pour objectif principal de confronter la matière en ébauche à la réception ; elle est davantage une médiation culturelle, une sensibilisation des publics, notamment au sein de l'institution théâtrale.

Les *work in progress*, les chantiers ou les étapes de travail reposent davantage sur l'idée de l'expérimentation d'une ébauche de création en public. On s'appuie sur les retours des spectateurs, questionnant leur perception, sollicitant leur retour, on vérifie l'effet sur la réception du travail en cours. Une volonté d'amélioration et de continuité du travail en connection avec une éthique de la réception peut se lire dans ces modalités de création.

Ces formes de processus dévoilé ont certes le double avantage de permettre le regard des spectateurs sur l'élaboration d'une création et de sortir l'équipe de création d'un « entre-soi » qui peut confiner à l'hermétisme. Toutefois, si certaines de ces pratiques souhaitent nourrir la création, à l'amont des représentations, par une confrontation à un public, la perméabilité de l'œuvre aux influences extérieures, ses qualités d'invention dans l'instant cesseront au moment où aura été décidé le point d'achèvement, le plus souvent au soir de la première. Loin de s'émanciper des conceptions de la mise en scène moderne, une majeure partie de ces dispositifs s'inscrit dans une séparation du processus et de la création : « Le temps des répétitions s'achève quand l'œuvre commence, (...) le temps de l'œuvre succède définitivement au temps des répétitions et l'efface »¹³¹.

Le temps des répétitions s'ouvre donc pour montrer une esquisse du travail en cours, comme un souffleur de verre proposerait une visite de son atelier, ou un musée, une exposition des esquisses de Ingres: l'intérêt d'assister aux modalités de création de

¹³¹ SALLENAVE, Danièle. *Op Cit.* p56

16 ans mis en scène par Pascal Rambert, au Théâtre de Gennevilliers, est voisin de l'intérêt de prendre connaissance des diverses ébauches qui ont fait naître *La grande Odalisque*. La valeur du processus y est d'autant plus reconnue que l'œuvre achevée n'en gardera que des traces, et que les enregistrements audiovisuels, les photos, les cahiers de régie ne donneront d'un art vivant qu'une image fragmentaire ou rétrospective. D'un certain point de vue, ces dispositifs d'ouverture au public revêtent donc, en sus de leur fonction de médiation culturelle et/ou d'élaboration interrogeant la réception, une fonction patrimoniale qui assure la mémoire vive de « ce qui sera révolu au moment de l'achèvement » :

Que reste-t-il du travail de l'œuvre ? Rien : c'est pour cela qu'assister aux répétitions d'un spectacle de théâtre prend cette dimension d'urgence presque tragique si elle n'était trop souvent mondaine : pour la raison qu'on y voit ce qu'on ne verra jamais plus et dont la disparition sera la prix qu'il faut payer pour la naissance de l'œuvre¹³².

Il faut signaler encore l'autre forme de dispositif d'invitation aux spectateurs que représentent certains laboratoires qui visent à interroger le processus au sein de la réception, sans lui donner cependant d'objectif de création. Ces laboratoires témoignent d'un besoin d'expérimenter des langages scéniques sans contrainte de production et de partager cette expérience. Ici, c'est le processus qui fait œuvre. Cependant, il est « à usage unique » : en n'envisageant pas de production qui se pérennise, le processus se suffit à lui-même et s'offre presque en *happening* ou performance, le temps d'une résidence par exemple. La valeur éphémère et exceptionnelle de ce type d'évènement ne questionne que relativement les modalités d'un *refaire* : certes, il faudra que l'équipe restitue ses recherches, mais l'absence d'un objectif de construction pérenne lui épargne la difficulté de produire une œuvre, sur du moyen à long terme, en conservant une vitalité.

En concevant l'idée d'un achèvement quasiment programmé par la date butoir des premières représentations, les répétitions ouvertes, les chantiers, les *work in progress* séparent œuvre et processus. Les laboratoires, eux, préfèrent à l'œuvre le processus, à la production l'expérimentation absolue. L'analyse de leurs idéologies me permet de spécifier la démarche du Tg Stan, à laquelle j'ajoute celle de la compagnie D'ores et déjà, qui, en se libérant des notions d'achèvement et de maîtrise, me semblent concilier œuvre et processus, sans toutefois dériver vers la monstration d'une *méta-répétition* que

¹³² *Ibid.* p57

peuvent engendrer les expérimentations des laboratoires : il y a bien construction d'un produit destiné à la réception et à la diffusion, mais cette construction s'effectue dans un mouvement continu, au long de la diffusion, en connection avec la réception.

IV.3.b. Le spectacle à l'épreuve

Nous ne croyons pas à un objet théâtral qu'il faudrait améliorer, dont il faudrait figoler la forme afin de parvenir à une représentation finalisée. Nous ne croyons pas qu'il existe un résultat à atteindre, un objet à aboutir. Car cette façon d'envisager le théâtre, en arrêtant, en figeant le processus de répétition, revient finalement à le faire mourir. Nous, au contraire, nous essayons de le garder vivant, de le prolonger dans un mouvement qui n'a pas de point d'achèvement, un mouvement permanent qui commence sans public et qui continue avec lui tout au long des représentations. Cette façon de créer est, pour nous, une manière de combattre la notion de produit au théâtre¹³³.

Si je ne reviens pas sur les modalités de création du Tg Stan¹³⁴, je synthétise ici celles de la compagnie d'Ores et déjà. Ses deux derniers spectacles, *Le père Tralalère* et *Notre terreur* expérimentent une écriture collective, née d'un long processus d'improvisations et de travail à la table, qui se poursuit au long de sa diffusion, les comédiens et le metteur en scène Sylvain Creuzevault poursuivant le travail de réflexion et de recherche sur le plateau, entre les représentations. Le statut accordé au texte diffère chez les deux collectifs mais ils se rejoignent sur la conception d'une œuvre en évolution qui se modifie pendant et avec les représentations ; leur mode d'interprétation trouve des similitudes, avec des nuances toutefois, dans l'improvisation que provoque une forme non fixée. La représentation est donc comprise par les deux collectifs comme un espace de mise à l'épreuve d'une création qui n'est ni *figolée* ni *finalisée*. Le Tg Stan y laisse apparaître, nous l'avons vu, les désaccords, voire la dysharmonie, le jeu des acteurs s'y éprouve, D'ores et déjà en fait le lieu d'observation et d'expérimentation des improvisations répétées en après-midi.

Première distinction avec l'hégémonie des conceptions de création moderne, les répétitions ne visent pas à chercher une vérité théâtrale qu'il faudra reproduire ensuite. Indirectement, Creuzevault répond à Brook que j'ai déjà cité, (« Toute mise en scène est établie et doit être reproduite - mais du jour où elle est fixée, quelque chose d'invisible

¹³³ CREUZEVAULT, Sylvain. « Le Père Tralalère, pour un théâtre de gestes vivants », entretien avec Manuel Piolat Soleymat. La Terrasse, n°152, 1er novembre 2007, p8.

¹³⁴ Voir Introduction, « Le Tg Stan, spécificités artistiques et structurelles », rubrique « mode d'élaboration des créations » ainsi que la partie II concernant le jeu d'acteur en représentation, et la partie III pour leur conception d'élaboration collective.

commence à mourir. »¹³⁵), par l'affirmation que c'est précisément la reproduction d'une mise en scène fixée qui *revient finalement à faire mourir [le théâtre]*. Les notions d'« établissement », de « reproduction » et d'« aboutissement » *figent le processus*, les deux collectifs lui préfèrent *un mouvement permanent*. Quand la mise en scène moderne tente de préserver les qualités vivantes d'une création au sein d'un dispositif relativement immuable, le Tg Stan et D'ores et déjà se libèrent en partie de ce paradoxe. En regard de la durée de l'exploitation de leurs spectacles, il serait naïf de prétendre que les acteurs ne sont pas sujets à l'usure ou qu'ils n'ont pas à assurer un *refaire*, mais ils n'accroissent pas la difficulté de conserver la vitalité de la création par la nécessité de produire celle-ci à l'identique.

Quand les conceptions modernes de création entendent maîtriser l'imprévu qui altérerait, ou le pacte de créance ou les modalités de création décidées à l'amont, les représentations du Tg Stan et D'ores et déjà, par nature, l'accueillent. Maladresses, problèmes de rythme, débordements d'acteurs qui jouent à se provoquer au sein de la fiction sont visibles, comme est perceptible également l'élaboration dans l'instant du spectacle. Pour avoir assisté à deux représentations espacées de plusieurs mois de *Zomergasten* d'après Gorki, du Tg Stan, et de *Notre terreur* de D'ores et déjà, je peux témoigner y avoir certes retrouvé des constantes, mais découvert aussi des variantes dans l'interprétation et dans les choix dramaturgiques. Ces variantes m'ont permis de jauger le degré de risque que prennent les acteurs en testant une décision de jeu, degré de risque que l'on peut relativiser puisque je n'entends pas ici l'accident tragique que représenterait la blessure d'un comédien ou d'un spectateur, mais qui reste tangible lorsqu'il suppose l'éventualité de se retrouver démuné en manquant son effet, de perdre un instant le public et la lisibilité de la dramaturgie en se déconnectant des nécessités de représentation pour déborder sur le processus, ou encore, d'être suspecté d'incompétence.

Cette fragilité du protocole de représentation concourt à ôter cette frontière invisible qu'ont établie certaines productions du théâtre d'art puisque visiblement, la représentation s'effectue bien *hic et nunc* en intégrant, voire sollicitant, les imprévus du moment, que les acteurs expérimentent « en direct » des jeux scéniques qu'ils n'ont pas préparés, et, puisqu'ils ne craignent pas de s'adresser directement au public dans un système de double-énonciation, qu'ils auront certainement assez d'adresse pour lui

¹³⁵ BROOK, Peter. *Loc Cit*

répondre s'il s'avise de participer (les acteurs du Tg Stan ont tous d'excellentes aptitudes au cabotinage, qu'ils comprennent d'ailleurs dans l'acception noble d'« être capable d'interagir avec le public »). Fragilité et inachèvement mettent les capacités d'adaptation et d'écoute des comédiens comme les qualités de l'œuvre à l'épreuve de la réception et modifient en conséquence des conditions de réception qui se sont modelées sur l'idéologie d'une représentation maîtrisée.

IV.3.c. Susciter l'attraction : le jeu de l'« entre-deux »

Le metteur en scène, Jacques Delcuvelierie, évoquant l'hospitalisation en pleine période de diffusion du comédien jouant Sorine dans *La mouette* et sa décision de le remplacer, brochure à la main, en assumant la monstration de cette fonction de remplacement, tire les conclusions suivantes :

Le public est d'autant plus actif, mentalement actif, à l'affût du moindre signe, à cause de cette distanciation bien involontaire qu'introduit soudain cette absence et, a priori, cette déficience. Et davantage : il soutient ce qui advient. Il y a mise à distance et, en même temps, empathie. Autrement dit, quelque chose se passe dans l'ordre de l'ici et maintenant (...) Il est remarquable qu'une partie de la force que nous tirons pour l'instant des représentations vienne de la solution imparfaite d'une faiblesse, d'un manque. Et je pense que d'une certaine manière, la solution imparfaite d'une faiblesse ou d'un manque pourrait bien constituer la ligne directrice d'un « petit organon » d'une dramaturgie d'aujourd'hui. [En italique dans le texte].¹³⁶

Ici c'est l'exceptionnel de la situation qui rend le spectateur *mentalement actif, à l'affût du moindre signe*, puisqu'il est conscient que *quelque chose d'inhabituel se passe, ici et maintenant*, et que l'intervention du metteur en scène et de la brochure dérogeant au protocole de représentation auquel il est habitué, crée une distance à même de le sortir de ses habitudes de spectateur. On peut rattacher ce phénomène de suspens de l'attention vers ce qui est en train de se produire au concept de « l'attraction », développé par le réalisateur Eisenstein, qui cherchait par un montage d'images fortes à maintenir le spectateur en tension sur l'immédiateté d'une situation (la scène du landau basculant progressivement du haut d'un escalier dans *Le cuirassier Potemkine* en est la meilleure illustration). L'acuité de l'attention est à son comble lorsque l'imprévu et l'accident peuvent se produire, qu'une trajectoire n'est pas pleinement tracée, que les

¹³⁶ DELCUVELLIERIE, Jacques. « Vers une fabrique de spectres » in *Théâtre, fabrique d'Europe*. Sous la direction d'Emmanuel Wallon. Etudes Théâtrales n°46, 2009. pp110/111

tenants et aboutissants sont masqués. Ce concept peut légitimer des formes spectaculaires les plus élémentaires, voire voyeuristes ou propagandistes, comme il peut aussi réfléchir à des modes de représentation qui maintiennent volontairement le spectateur dans une tension, en opérant, par un traitement inhabituel, sur son horizon d'attente, sur son conditionnement, sur les usages, etc.

La qualité d'écoute active dont semblent faire preuve les spectateurs de *La mouette* n'est pas éloignée de celle que j'ai observée lors de *Zomergasten*. Premier élément d'une attraction possible, l'actualisation des œuvres (je parle ici des pièces de répertoire qui font la majeure partie des créations du Tg Stan), l'appropriation des corpus et l'inhabituel des libertés prises dérogent à notre horizon d'attente. Je ne m'attarderai pas longtemps sur cet aspect de leur création, puisqu'il me fait entrer dans la problématique de l'actualisation et de la réécriture et m'éloigne de celle d'un spectacle à l'épreuve, mais je le signale cependant pour sa potentialité à susciter la surprise ou la curiosité, et surtout, à brouiller les repères entre texte écrit et texte inventé ; en font preuve les interrogations des spectateurs, à l'issue des représentations, sur d'éventuels ajouts de texte improvisés par les comédiens à l'*Antigone* d'Anouilh ou à *Platonov*. Cette perception erronée, puisque les comédiens n'inventent jamais le texte, ni en improvisation ni lors de leur travail de traduction, peut s'expliquer par la suppression des repères sociologiques ou temporels, par le déplacement de scènes ou encore par la traduction à partir de plusieurs versions. Ces modifications peuvent désorienter un spectateur habitué au vocabulaire russe du XIX^e dans les pièces de Tchekhov ou au déroulement de l'intrigue d'Anouilh.

Second élément, déjà évoqué, la fragilité du protocole scénique et la fluctuation des modalités de représentation semblent inventer la pièce dans l'instant, ce qui concourt encore à créer une tension du spectateur vers ce qui est en train d'advenir.

Troisième élément, enfin, l'interprétation des comédiens qui, se partageant entre dénonciation de la fiction et identification assumée, brouille les frontières des codes de représentation et rend indéfinies les limites entre jeu et hors-jeu. Cette spécificité du Tg Stan « piège » parfois des spectateurs, que nous pouvons imaginer non-initiés au protocole de représentation ou provisoirement mystifiés : plusieurs anecdotes relatées par Frank Verduyssen corroborent en effet que l'ambiguïté des adresses au public et des codes de jeu a pu mener à des interventions orales des spectateurs. Si ces phénomènes restent singuliers, ils me permettent cependant une analyse des causes qui peuvent conduire un individu à sortir de sa position spectatrice et du pacte fictionnel.

Lors des représentations d'*Enquête*, par exemple, une liste de questions écrites par Max Frisch, soumise au public, a provoqué plusieurs fois des réponses de la salle :

*12. Si vous aviez le pouvoir d'ordonner ce qui aujourd'hui vous paraît juste, l'ordonneriez-vous contre l'opposition de la majorité ? Oui ou non*¹³⁷.

Les mêmes questions posées à la salle par une autre équipe n'auraient peut être jamais soulevé le moindre murmure. Le code de jeu aurait été clair : l'acteur parle à la salle au sein d'une fiction ou d'une forme. Il regarde en direction du public, il ne regarde pas le public. L'acteur lui-même est souvent formé à cette convention : sa voix, son intonation se modulent à cette fausse adresse. La question ici n'est pas tant celle de la notion d'un « parler-vrai », à laquelle d'aucuns reprocheront des velléités naturalistes, préférant au contraire un phrasé esthétisé qui légitime la poésie du texte, que celle d'un formatage du jeu sur un principe de séparation scène/salle, fiction/réalité dont les acteurs, souvent, ne savent plus s'extraire et qui ne réserve plus aucune surprise au spectateur.

Si un acteur du Tg Stan peut formaliser un morceau de son texte, par le souffle, le rythme ou la percussion des syllabes, il sera capable d'une rupture complète de son code de jeu pour adresser la réplique suivante au spectateur du premier rang.

*Lors d'un colloque (...), j'avais consacré une communication à Mikhaïl Chekhov (...) Présence et rayonnement étaient ses mots d'ordre. A l'inverse, je formulais le rêve d'un acteur qui mettrait en route le processus d'identification pour mieux s'en détacher à l'envi, qui prendrait un malin plaisir à s'absenter parfois de son rôle, pour revenir à lui, et ainsi revenir à nous, un acteur dont la présence agirait sur le mode alternatif d'apparitions et de disparitions, apte à susciter un désir perpétuellement reconduit par le manque. A cette époque, je ne connaissais pas Tg Stan*¹³⁸.

Bien qu'ils multiplient les effets de distanciation, par leur présence sur scène lorsque la fiction ne les y convoque pas, par des changements à vue et par l'équivoque des énonciations accomplie dans la mutation de dialogues en commentaires sur la fiction, procédés courants dans les productions théâtrales contemporaines, les acteurs du Tg Stan s'engouffrent néanmoins de façon subite et pleinement assumée dans l'identification. La mise en distance créée par un relaté ou un commenté disparaît brutalement, laissant place à un engagement physique et émotionnel des acteurs qui entrent en immersion ensemble dans leur rôle et la situation, pour s'en extraire à nouveau le temps d'une réplique adressée aux spectateurs.

¹³⁷ FRISCHT, Max Extrait de Journal, 1966/1971

¹³⁸ LESCOT, David. Op Cit. p55

En revanche, et le stage « L'acteur factotum » en a fait la preuve, de telles ruptures et la capacité de franchir la frontière entre les conventions du plateau et la réalité de la salle ne sont pas si évidentes pour nombre d'acteurs habitués à jouer au sein d'un dispositif où l'extérieur n'interagit que très faiblement, où les risques d'accident et d'imprévu sont minimisés. Les modalités d'interprétation comme les modalités de réception se sont modelées sur l'idéologie d'un produit maîtrisé, au protocole défini. En proposant ce type de jeu, que je qualifierais de « jeu de l'entre-deux », les acteurs du Tg Stan agissent donc *sur le mode alternatif d'apparitions et de disparitions* qui leur permet de maintenir beaucoup plus facilement l'attraction de la salle vers eux, puisque il est changeant, qu'un mode de jeu qui établit, sur la durée du spectacle, l'*apparition* d'un acteur distancié, ou, au contraire, sa *disparition* dans un rôle.

Quand quelqu'un du public découvre ton système, il ne t'écoute plus. Il faut rester un pas en avant du public. Le public veut toujours classer et connaître le système du comédien. Le but est de le surprendre. Ça se cherche avec le partenaire : on écrit ensemble le match. On compose ensemble, c'est une histoire d'amour entre comédiens¹³⁹.

Ce jeu de « l'entre-deux », doublé de la relative fragilité des acteurs en posture d'expérimentation, maintiennent donc l'attention du spectateur en empêchant au maximum qu'un système ne s'établisse, dans lequel déroulement des actions, codes de jeu et effets dramatiques seront connus à l'avance.

Ces deux données d'un jeu de l'« entre-deux » et d'une fragilité me semblent également favoriser un espace de rencontre entre la scène et la salle, que Delcuvellerie définit, dans son expérience, comme une forme d'empathie du public en regard des bouleversements vécus sur le plateau, et que j'analyserais comme une réduction de l'espace de médiation entre le plateau et la salle.

IV.3.d. Un ancrage dans un espace proche

En observant son expérience spectatrice lors de représentations théâtrales amateurs, Marie-Madeleine Mervant-Roux constate :

Ma relation à la scène est indissociable du sentiment prégnant d'observer à chaque instant une « pratique » artistique, au sens le plus concret du mot. Si ce à quoi j'assiste me semble finalement relever du domaine de l'art, ce n'est pas

¹³⁹ VERCRUYSSSEN, Frank. « Le spectateur, troisième partenaire », entretien cité en annexe A p107

parce qu'une étiquette a été collée d'avance sur l'événement, mais du fait de toute une démarche dont j'aurais suivi, instant après instant, les pannes, les difficultés, les insuccès et les victoires¹⁴⁰.

Les éléments qu'elle relève dans les représentations du théâtre amateur sont proches de ceux qui spécifient la démarche du Tg Stan ou de D'ores et déjà. Elle assiste à une « pratique » artistique au sens concret : pannes, difficultés, insuccès, victoires apparaissent. Il est bien question d'assister à un processus, le cheminement n'en est pas caché, ici par maladresse, inexpérience ou fragilité, mais ce processus n'est pas seulement entendu comme le cheminement qui conduit un matériau à devenir une forme d'art, il est aussi celui des comédiens dans l'exercice, de leur loisir ou de leur métier. Le spectateur n'assiste pas seulement à la monstration d'une œuvre en fabrication, il voit également les comédiens chercher, hésiter, se perdre, réussir, se provoquer, tester, etc. En dehors des *matches* d'improvisation (avec la nuance cependant que les comédiens y ont souvent recours à des recettes préparées), de certaines formes du *stand-up*, aucun autre type de production théâtrale ne montre ses « secrets de fabrication », si ce n'est pour les formaliser dans une méta-théâtralité ; les acteurs professionnels peuvent se mettre en danger, au sens physique ou émotionnel, (je pense notamment aux productions de Thomas Ostermeier où les comédiens jouent dans une violence et une intensité extrêmes, où Lars Eidinger, dans le rôle de Hamlet, avale de la terre et se défigure sous l'effet de la folie), mais cette mise en danger prend davantage valeur de performance que celle d'un partage de la pratique.

Notre terreur m'offre d'ailleurs un exemple de cette distinction entre valeur de performance et partage de la pratique : une rupture s'effectue au cours du spectacle (plus nette lors de la première représentation à laquelle j'ai assistée qu'à la seconde) qui repose autant sur la dramaturgie que sur le jeu des acteurs. On peut y voir le basculement des personnages dans une certaine folie, sous la pression des enjeux du pouvoir ou encore, la perte d'une vision unie du monde et de la Révolution. Le jeu s'y modifie radicalement, passant d'une forme impromptue à un enchaînement de scènes très structurées, voire formalisées, et de numéros de chant, marionnette et violoncelle. Les comédiens excellent, chacun dans son medium, et l'on peut être saisi par la succession des tableaux, dont le sens nous parvient de façon fragmentaire. La question

¹⁴⁰ MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. «Un espace accidenté » in L'accident, Dossiers, L'accident, au plus près : l'enquête. Revue de l'ENS-Lyon « Agôn » on-line, n°2, 12/11/2010. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1076>.

n'est pas de juger de la valeur de cette rupture, mais de spécifier qu'à son endroit, les acteurs ne cherchent plus en public les modalités *hic et nunc* de leur interprétation, leur interprétation devient la démonstration quasiment magistrale d'une « extra-territorialité symbolique (ils peuvent (...) *tout* jouer)¹⁴¹ ».

Si je préfère parler ici d'un cheminement dévoilé, volontairement ou non, maladroitement ou pas, plutôt que de m'intéresser à la virtuosité de Lars Eidinger, par exemple, c'est parce qu'il me semble que la visibilité de la pratique (et de sa fragilité), lorsqu'elle ne devient pas une méta-répétition s'intéressant au seul cercle des comédiens et qu'elle repose sur une volonté de partager un territoire avec le public, renoue en partie avec la porosité des rapports scène-salle qui semblait exister avant que la conception de la représentation d'une œuvre d'art ne remplace celle d'un événement social. Il n'est pas question d'une idéalisation d'un théâtre où le spectateur, à l'image du spectateur du XVIII^e, participerait bruyamment à la représentation, la perturbant et la nourrissant par les échos de la cité, puisque l'évolution de notre société a indéniablement transformé le théâtre en un art minoritaire, mais d'une réduction de l'espace de médiation entre l'espace du plateau et de la fiction et l'espace du public et du réel qu'il représente.

A la différence de ce qui se passe dans un spectacle professionnel où le caractère a priori performant des artistes participe de leur statut d'exception, de leur extra-territorialité symbolique (ils peuvent en effet tout jouer), la fragilité des amateurs interdit d'oublier leur proximité, donc leur ancrage dans l'espace proche. Le jeu amateur n'aurait-il alors par nature qu'une valeur locale, le théâtre professionnel étant pour sa part tout aussi naturellement crédité d'une valeur universelle ? Il semble que les choses sont assez différentes, que le théâtre d'amateurs développe une mimétique propre, caractérisée par le fait que l'accès à l'universel y passe toujours, plus ou moins, par les chicanes du singulier. D'où la vivacité originale de l'expérience spectatrice et du spectacle tout entier.¹⁴²

La virtuosité et la maîtrise, supposée ou non, des acteurs et des dispositifs scéniques de nos productions contemporaines, en leur conférant un *statut d'exception*, les éloignent dans un même mouvement de la salle. Le public d'un spectacle amateur aura davantage conscience des accidents qui menacent l'acteur, puisque celui-ci n'est pas aguerri ou, s'il développe cette pratique depuis des années, qu'elle s'effectue dans un cadre non-professionnel, aux heures de loisirs, et que tout ce qui constitue la pratique lui

¹⁴¹ *Ibid*

¹⁴² *Ibid*

apparaîtra dans la maladresse, les fautes de raccords ou l'inexpérience plus ou moins visibles. Le même spectateur pourra éventuellement jauger le spectacle d'une scène institutionnelle, la qualité du jeu des acteurs, du choix des costumes ou des musiques, comme il le fera aussi dans l'autre expérience, mais son regard critique se doublera moins d'une propension à mesurer les implications entre les acteurs et leur pratique (je parle ici du public et non du pibloc, pour reprendre l'invention d'André Steiger qui spécifie ainsi le spectateur « professionnel » que représentent les gens de théâtre¹⁴³). L'empathie que témoigne avoir ressentie Delcuvellerie lors des représentations exceptionnellement perturbées de *La mouette* est décrite par Mervant-Roux comme une identification du spectateur pour le comédien amateur, puisque « celui qui joue, ce pourrait être [lui] »¹⁴⁴. On peut moins oublier la proximité de l'acteur qui essaie, devant nous, qui se risque à échouer, que celle d'un acteur dont le protocole de représentation montre la maîtrise et l'achèvement du jeu.

Il y a donc un *ancrage* du comédien *dans un espace proche*, celui-ci n'étant pas *crédité d'une valeur universelle* comme le laisserait supposer la sacralisation des processus de création :

*Quand j'étais étudiant, il fallait prouver que le plateau était le même sol que celui sur lequel se tenait le public. Parce qu'on voyait des acteurs qui se gonflaient et qui montaient sur le plateau en jouant quelque chose qu'ils n'étaient pas. Brusquement, l'acteur devenait un être différent à qui on ne parle pas*¹⁴⁵.

Singulier au sens où il autorise et sollicite la production de faits uniques et immédiats, que *l'hic et nunc* constitue réellement la base de sa pratique et non une idéologie lointaine, le jeu des acteurs du Tg Stan, de D'Ores et déjà me semble donc partager un commun avec le spectateur où « il va pouvoir projeter (...) que le *Toi* est bien *Moi* »¹⁴⁶. Ces acteurs sont indéniablement virtuoses, ne serait-ce que dans leur facilité d'adaptation et d'inventivité, mais, au-delà de cette virtuosité, c'est sa mise en jeu à chaque représentation qui intéresse nombre de spectateurs et dont on peut saluer la générosité, en ce qu'elle se risque hors des sentiers battus des idéologies de plateau dominantes.

¹⁴³ STEIGER, André. « Public et pibloc - l'accès de fixation ou le clou du spectacle ». Texte de présentation de la « conférence iconoclaste » à Genève, Théâtre St-Gervais, 14 mars 2005.

¹⁴⁴ MERVANT-ROUX, Marie Madeleine. *Op cit*

¹⁴⁵ VERCRUYSSSEN, Frank. « Le spectateur troisième partenaire ». *Op Cit* pp105/106

¹⁴⁶ *Ibid*, p107

En envisageant la représentation comme aboutissement d'une investigation préalable et en séparant le processus de la production, l'idéologie d'une grande partie du théâtre moderne et contemporain entretient une opposition entre les deux données du théâtre, l'itération et l'invention, et construit les répétitions et la représentation sur le mode binaire d'un *faire* et d'un *refaire*. La sacralisation de l'auctorialité du metteur en scène a généré une représentation comme réception d'une œuvre d'art, dont l'intégrité est assurée par une maîtrise esthétique et technique, confinant parfois à une hantise de la perfection, et rendant hermétique l'œuvre aux influences extérieures. La pratique du Tg Stan et de quelques entreprises théâtrales, me paraît susceptible de renouveler ces idéologies de plateau en conciliant œuvre et processus dans une forme ouverte, qui s'élabore en représentation, dans un mouvement continu, sans point d'achèvement, si ce n'est celui d'une fin de diffusion. En expérimentant devant le public, les acteurs du Tg Stan entretiennent une attraction de la salle vers ce qui est train de se produire, attraction accrue par un brouillage volontaire des codes de représentation et du pacte fictionnel et par la volonté de surprendre le spectateur en dérogeant à son horizon d'attente. La relative mise en danger du déroulement de la séance, consécutive à cette expérimentation, en questionnant et en montrant la pratique du jeu, en la partageant avec le public, me semble réduire l'espace de médiation entre le plateau et la scène quand des dispositifs maîtrisés le verrouillent en conférant aux médiateurs de l'œuvre, acteurs, scénographie, lumières, un statut d'exception. Si le spectateur du Tg Stan peut jubiler de la virtuosité des acteurs, la mise à l'épreuve de cette virtuosité dans *l'ici et maintenant* fait partager, le temps d'une attraction, une réalité commune à la scène et au plateau, par un processus d'identification ou de projection.

CONCLUSION

VERS UN ART PLEINEMENT VIVANT...

A observer les spécificités du travail du Tg Stan et à les décliner sur plusieurs axes, qui m'ont mené des particularités de leur conception du collectif à celle d'un jeu d'acteur émancipé d'une direction, en passant par l'obtention d'un commun pluriel qui laisse apparaître diversité et possible dysharmonie, quand la « splendeur (...) 'opératique' et impériale, de beaucoup de grandes mises en scène »¹⁴⁷ et l'auctorialité du metteur en scène concourent à réduire les hétérogénéités, en m'intéressant enfin aux modalités de leur représentation qui continuent le processus de création au sein même de la séance théâtrale, m'apparaît clairement la fragilité d'une telle entreprise. Choisir de débattre, si nécessaire sur plusieurs jours, quand un metteur en scène a légitimité de trancher, montrer les désaccords et risquer des représentations chaotiques, expérimenter une décision de jeu sans la vérifier au préalable en répétant, encore moins en s'aidant d'un regard extérieur, c'est mettre à l'épreuve de la scène, non seulement une œuvre et une pratique, mais aussi la structuration du collectif, puisque pratique et éthique de production y sont intrinsèquement liées.

Cette fragilité là me semble faire défaut aux productions des mises en scène contemporaines. Dans une société où les Technologies de l'Information et de la Communication le rendent archaïque, n'est-ce pas justement cette fragilité, cette mise en présence d'individus cherchant (et non reproduisant), devant d'autres individus, un langage qui trouve un champ de médiation commune, et prenant en compte la singularité de la séance, qui peut réellement spécifier la place du théâtre dans la société ?

Le théâtre n'est fort que par sa faiblesse et par la maîtrise incertaine. La fragilité de l'ici et maintenant. Et c'est ce que le théâtre revendique toujours quand son statut et ses subsides sont menacés (« nous sommes un acte vivant »), mais qu'il ne pose jamais ou très rarement, concrètement, à la source même de sa pratique et du rapport aux spectateurs, ou du rapport à ce qui advient en scène¹⁴⁸.

¹⁴⁷ DELCUVELLERIE, Jacques. « Vers une fabrique de spectres » in *Théâtre, fabrique d'Europe*. Partie3 « Genre spectaculaire. Le théâtre conserve-t-il une spécificité dans l'univers du spectacle ? ». Sous la direction d'Emmanuel Wallon. Etudes Théâtrales n°46, 2009, p111

¹⁴⁸ *Ibid*, p111

L'œuvre artisanale du Tg Stan, dans l'élaboration commune, dans l'esthétique, dans une pratique qui montre son cheminement, et la redéfinition réelle de cette œuvre lors des représentations, ne cherchent pas à masquer ou à contrôler les vertus propres au théâtre d'être un art du présent et éphémère. Elles en font au contraire une force qui distingue l'art vivant des autres pratiques culturelles.

La deuxième interrogation qui m'apparaît est celle de la pertinence d'une œuvre achevée, maîtrisée et reproductible dans une société qui propose chaque jour de nombreux chefs-d'œuvre technologiques, et où les mutations sociales semblent s'accélérer.

Les événements s'allient pour réécrire constamment l'histoire et changer la vérité quotidienne. Dans les maisons de mode, quelqu'un peut donner un coup de poing sur la table et dire : « A partir d'aujourd'hui, les bottines seront à la mode » ; voilà un fait existentiel. Un théâtre qui voudrait se tenir à l'écart de choses aussi frivoles que la mode dépérit. Au théâtre, toute forme, sitôt créée, est déjà moribonde. Toute forme doit être pensée à nouveau, et sa nouvelle conception doit porter les marques de toutes les influences qui l'entourent¹⁴⁹.

Les arguments que Peter Brook utilise pour mettre en évidence, en opposition à certaines conceptions du théâtre bourgeois qui exploitent longuement leurs succès, la péremption des œuvres théâtrales dont la durée de diffusion, selon lui, ne devrait pas excéder cinq ans, datent de 1968. Que dire de cette date de péremption aujourd'hui quand les TIC multiplient les sources d'information et la rapidité de celles-ci ? Qu'est-ce que le théâtre peut proposer à l'heure du « tout jetable », face à l'accélération de la technologie, au flot de sensation, à la virtualité, à la spectacularisation du réel ? Les merveilleuses réalisations scénographiées et orchestrées d'une main de maître, l'excellence de l'interprétation de certains acteurs, la nouvelle lecture originale d'une œuvre de répertoire, ne suffisent pas à proposer un espace spécifique du théâtre dans le monde : « Que bon an, mal an, le 'théâtre' continue dans nos grandes institutions subventionnées semble suffire à en démontrer la vitalité et la nécessité »¹⁵⁰.

A cette question d'assumer la profonde singularité du théâtre, (son archaïsme pourrait-on dire en regard des inventions incessantes de la technologie), le théâtre du Tg Stan répond par la proposition d'une *expérience* dans l'instant qui montre des êtres humains

¹⁴⁹ BROOK, Peter. *Op Cit*, p 33

¹⁵⁰ Delcuvelierie, Jacques. « Vers une fabrique de spectres ». *Op Cit*, p107

dans l'exercice d'une pratique, pouvant se tromper comme réussir, qui ne savent pas toujours où mène l'expérimentation du moment, mais qui proposent un acte unique à partager. Le théâtre ne devrait-il pas être le lieu où l'incertain, l'imprévu, la non-maîtrise ont droit de cité, et même sont à espérer, puisqu'ils montrent la fragilité de notre condition humaine que l'évolution de la science et des techniques tend à faire oublier ?

La question du spectateur est bien sûr au centre de ces questionnements, puisque la sortie au théâtre est devenue une pratique mineure. Les modifications engendrées par la mise en scène moderne ont créé un espace de représentation où l'extérieur n'agit que très sporadiquement, par accident la plupart du temps, où le théâtre et la cité sont séparés. Cette séparation, que d'aucuns jugent positive, me semble être souvent la conséquence d'une relation malaisée aux interactions qui perturberaient le déroulement de la séance et la monstration d'une œuvre d'art, davantage que la conséquence d'un protocole de représentation et d'un pacte fictionnel.

Quand le spectateur du théâtre du XVIII^e et du XIX^e emmène au cœur de la séance théâtrale les rumeurs, les chansons, les jeux de mots, les événements quotidiens de la société à laquelle il appartient, qu'ils s'intègrent accidentellement ou volontairement à l'œuvre présentée, le spectateur contemporain semble laisser « au vestiaire » son univers social. Tout au plus reconnaîtra-t-il une collègue, se vêtira-t-il pour l'occasion ou prévoira-t-il de rester au buffet de la première, mais une fois l'obscurité faite en salle, il lui reste à goûter une rencontre individuelle et privilégiée avec une œuvre, qu'il peut commenter à voix basse, dont il peut rire ou s'émouvoir, mais qui sera à peine variable selon ses réactions et quasiment inchangée quelque soit l'évènement du jour.

Madeleine Mervant-Roux, utilisant une image de B.#03, épisode 3 de la *Tragedia Endogonidia* de Romeo Castellucci, qui montre, à la place des spectateurs des peluches de lapins noirs à taille humaine, développe une réflexion sur les visions contemporaines d'« un épuisement de l'assistance » et offre une interprétation hautement intéressante de l'installation plastique de Castellucci :

Si de telles images nous touchent, c'est qu'elles traduisent quelque chose qui affecte aujourd'hui la position de spectateur (...) Ce qui pose problème en effet n'est pas le mode d'installation du spectateur (...) Le problème n'est pas non plus dans l'autorité excessive de la scène sur la salle (...) Le problème est l'absence de spectateurs réels. C'est ce que disent ces images : la facticité des présences, leur apparence anthropoïde et leur absence d'humanité. Des corps,

il y en a, dispos et naturels (...) Pas de problème de remplissage (...) Mais les occupants de ces fauteuils ne représentent plus aucune société –autour le monde est vide¹⁵¹.

Si le spectateur et l'immédiateté de la société n'interviennent que sporadiquement et discrètement dans la représentation, la question de l'impact de la représentation dans la société se pose aussi en retour. C'est ce sur quoi interrogent les lapins géants de Castellucci : « Il ne restera rien dès après le spectacle de ce que ces yeux auront vu, le réel n'en sera aucunement modifié. »¹⁵²

Le théâtre futur, en acceptant pleinement l'immédiateté de la séance, en assumant la fragilité de son dispositif, ne pourrait-il pas concilier la ritualisation nécessaire de la représentation et la perturbation non moins nécessaire de la cité, entrant dans l'espace clos du théâtre et partageant avec lui le pacte fictionnel ?

Sur ce point, le Tg Stan, et avec lui d'autres entreprises telles que celle de la compagnie D'ores et déjà ou du Théâtre permanent de Gwénaél Morin, me semblent s'acheminer vers une plus grande proximité des deux actants d'une séance théâtre ; la possibilité d'une interaction entre spectateurs et acteurs dans l'élaboration de la séance s'y dessine par instants. En la rêvant un peu, en imaginant que les politiques culturelles et les idéologies de plateau dominantes lui accordent davantage d'espace pour se réaliser, cette expérience d'un théâtre pleinement vivant, c'est à dire fragile, immédiat, inventif et incertain, me semble pouvoir donner au théâtre une place dans la société autrement plus singulière qu'elle ne l'est aujourd'hui.

¹⁵¹ MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie*. Chapitre « Un épuisement de l'assistance. Les visions les plus fortes : des cauchemars post-humains ». Editions L'Harmattan, Collection « Univers théâtral », Juillet 2010, p41

¹⁵² *Ibid*, p42

ANNEXE A

Entretien avec Frank VERCRUYSEN

« Le spectateur, troisième partenaire »

6 décembre 2010

Angélique Andréaz : Au stage que vous avez animé en juillet, vous avez beaucoup parlé, Jolente et toi, du public comme troisième partenaire, comme troisième joueur même. J'aimerais que tu me donnes plus d'éléments de compréhension de cette notion. Brecht et Artaud, par exemple, partaient du postulat que le spectateur est passif, et que cette passivité, forcément négative, doit être transformée –en réflexion active pour Brecht, en abdication de la volonté pour Artaud. Dans son livre *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière renverse ce présupposé : pour lui, la passivité du spectateur n'est pas significative d'une absence d'agissement ou d'une quelconque infériorité de l'entendement. C'est la même intelligence qui est à l'œuvre chez le spectateur qui reçoit une œuvre que chez le comédien qui joue cette œuvre devant lui. Ce sont uniquement les manifestations de cette intelligence qui diffèrent. Aborder un public comme troisième joueur, est-ce que cela signifie, pour vous, jouer avec ce chemin de compréhension, cette analyse qu'effectue le spectateur de façon autonome?

Frank Vercruyssen : Le public comme 3^{ème} partenaire, c'est avant tout une réalité du jeu du comédien. C'est très concret. Un ensemble de spectateurs a un souffle commun. Tu l'entends, tu le sens. Il faut le respecter: qu'est ce que l'audience fait de ta phrase ? On ne peut pas continuer la réplique suivante avant de vérifier cela. Quand l'acteur dit quelque chose, les spectateurs font quelque chose avec sa phrase. Il peut le sentir :peut être pas exactement ce qu'ils font avec sa phrase, mais sentir en tout cas qu'ils font quelque chose avec sa phrase. C'est un principe de base. Si toi, tu me dis « Hier j'ai vu un homme se promener nu, en plein hiver » et que moi, je réponds : « Oui, c'est normal », tu vas réagir différemment que si je réponds, très intéressé : « Ah bon ? ». C'est aussi simple que ça. Pourquoi cela serait-il différent au théâtre ? Le texte écrit fonctionne de même. Quand l'acteur ignore la réaction du public, il ne l'utilise pas dans la phrase d'après.

Et si tu ne sens rien du tout ?... Qu'est ce que tu fais avec ça ? Tu ne peux pas le nier non plus. *Le Tangible*, c'est un bon exemple. Je suis en train de jouer un texte qui me touche au cœur et je vois le spectateur du premier rang qui ronfle, la bouche grande ouverte, au bout de cinq minutes... Qu'est-ce que je fais avec ça ? C'est une réalité de mon spectacle. Je peux faire semblant que ce n'est pas là, mais dans ce cas, je joue dans le mensonge.

Dans la subtilité du jeu du comédien, je dis toujours quelque chose à mon partenaire via le public. Je dis toujours quelque chose au public via mon partenaire.

C'est toujours le public qui répond. Avec la comédie, c'est très facile à entendre. Il y a des comédies où, après dix phrases, le public est déjà mort de rire. Et il reste encore une heure et demie de spectacle. Donc ce n'est pas normal, il faut baisser. Dans *Sauve qui peut*, si Jolente et Damian abordent leurs scènes en tirant un peu trop vers la comédie - parce qu'il y a le gros et la petite- le public n'entend plus rien du contenu amer. Il leur faut diminuer. Et l'inverse est aussi possible.

Mais ce sont là des exemples trop simples. Ce principe est beaucoup plus excitant quand il agit dans la subtilité d'entendre que le public t'écoute ou ne t'écoute pas. « Qu'est ce qui se passe ? Pourquoi vous m'échappez ? ». C'est concret, tangible : ce n'est pas romantique ou spiritiste. Par exemple, à une des représentations d'*Enquête*, je jouais un gag, qui n'est pas dans le texte. Au premier gag, le public rit. Au deuxième, aussi. La troisième fois, rien du tout. Pendant 20 minutes, j'ai dû travailler pour faire en sorte que le public arrête de me punir. Collectivement.

A.A : Qu'est ce qui s'est passé ?

F.V : Juste un gag de trop.

A.A : Et après, il boude ?

F.V : Oui. Pendant 20 minutes, jusqu'à ce qu'il me dise: « Allez, c'est bon, on est de nouveau chez toi, tu es pardonné ». C'est pourquoi nous disons que le public est troisième partenaire. Parce qu'il communique des choses à l'acteur—qui peut y être sourd- mais il lui communique des choses. Continuellement. Et quand l'acteur prend ça en compte, les spectateurs vont lui dire « Vous étiez vraiment avec nous ». Pourquoi ? Parce qu'ils ont eu leur place. Parce que l'acteur a fait ce qu'ils voulaient.

Ils t'ont mis en scène presque. C'est génial : « Je veux que tu fasses ça comme ça ! » ou « Ah non, tu ne fais pas ça comme ça, ah non, tu me déçois ! Ah tiens, finalement tu avais quand même raison ».

A.A : Est-ce qu'on peut dire que le spectateur fait votre spectacle ?

F.V : Oui, mais l'acteur aussi. Il ne faut pas oublier l'égoïsme du comédien. L'acteur souhaite que le public dise que Tchekhov est fantastique, mais il souhaite aussi que le public dise que l'acteur joue bien Tchekhov. C'est un équilibre important. Nous nous positionnons en tant que comédiens. Il y a des personnes qui reprochent à Tgstan de rendre le comédien trop important, plus important que le personnage ou que l'œuvre, parce que nous nous manifestons comme comédiens. Ce n'est pas par prétention ou immodestie. C'est pour servir l'auteur que nous nous manifestons comme individus. Parce que nous sommes convaincus que lorsque l'acteur joue et qu'il le fait en disant « Voilà, ça c'est moi », le spectateur reçoit les deux - l'œuvre et le personnage.

Quand l'acteur ne nie pas ce qu'il est, il est un outil plus efficace pour donner un meilleur accès à l'œuvre. Quand il prétend qu'il peut jouer le Tout d'un personnage, il ne peut pas arriver à se faire entendre du public. Quand l'acteur n'essaie pas de jouer l'universel, mais le particulier, le public peut trouver l'universel dans la particularité. Parce qu'il va pouvoir projeter et partager que le « Toi » est bien « Moi ». Et donc tout le monde. Quand tu essaies de prendre la Terre en main, tu ne peux pas y arriver. En te prenant toi-même en main, la Terre est représentée. C'est tellement beau chez les auteurs qui ont compris ça. Quand John Berger écrit « Tu as trouvé les radis que je t'ai envoyés ? », dans la lettre qu'adresse la jeune femme à son amoureux en prison, l'universel est présent. La politique est présente. C'est la capacité de l'auteur, en parlant du petit, de parler des grands traits de l'humanité. C'est pareil pour le comédien.

Si l'acteur ne nie pas que « lui » est là, il autorise les spectateurs à projeter des choses qui sont « eux ». Lorsque l'acteur est rempli de données, de directions, d'interprétations, de signes et de sens, le public ne peut pas avoir de réflexion du tout. Si l'acteur joue une phrase en déterminant que c'est une phrase de colère et que c'est ainsi, moi, en tant que spectateur, je vais immédiatement penser « Est-ce que je peux avoir mon opinion ? ». Mais si l'acteur joue en disant « Je pense que c'est une phrase de colère, honnêtement ; qu'en pensez-vous ? », alors il invite un public à penser.

A.A : Dans *Zomergasten*, tu te fâches, pourtant. Rioumine est très en colère. Comment tu expliques cette différence d'interprétation, cette distance dont tu parles, concrètement, dans le jeu ?

F.V : Je ne peux pas jouer autrement qu'avec cette distance présente. Je ne sais pas l'expliquer. C'est moi qui joue, je ne prétends à aucune seconde que c'est Rioumine qui est en colère. Donc je dis au public « Voici la scène. Et moi, pour l'instant, je la fais comme ça. Qu'est ce que vous en pensez ? » Est-ce que ça signifie que la scène est comme ça, et pas autrement ? Non.

Comment dire un texte sans complaisance ou paternalisme pour le spectateur ? Nous avons refusé une façon de jouer, disons forcée ou soulignée, qui empêche le spectateur de penser par lui-même – et cherché une façon de jouer qui laisse de l'oxygène, de l'espace entre l'acteur, le texte et le spectateur. Et c'est dans cet espace que la tragédie, ou la comédie, jouent et non dans les mots de l'acteur ou dans l'oreille du spectateur. C'est entre les deux. Le public demande à avoir sa vie, sa propre opinion. Tu vois, le style de jeu allemand des années 80 ? La pièce *Outrage au public* de Peter Handke, une pièce formidable, est un bon exemple. Si l'acteur joue ça d'une façon extrêmement soulignée, moi public, je vais penser « Excuse moi, mais je suis innocent ! Je t'ai même acheté un ticket ». Mais quand l'acteur ne souligne pas, je peux adhérer au propos de la pièce. Sinon, on est dans une conversation fermée, fermée au public.

A.A : Parce qu'elle est imposée?

F.V : Oui. Face à un livre, le lecteur n'a apparemment pas besoin d'un grand sac avec tous les objets qui sont mentionnés dedans. Son esprit peut créer des choses : une table, une chaise, l'hiver. C'est assez stupéfiant. Et brusquement, au théâtre, on a besoin d'un grand sac pour prouver que l'on est un roi, par exemple. Quand l'acteur ne prétend pas être un roi, je peux croire qu'il est un roi parce que mon esprit va faire ce travail. Si je suis romantique. Mais si je suis brechtien, je vais voir un comédien qui agit sur le plateau, parce que c'est mon tempérament. Pouvoir dire à un spectateur qui t'explique que ton spectacle est tragique : « Tu es tragique, alors ? » ou à quelqu'un qui te dit : « C'est drôle » qu'il est drôle, c'est possible. Créer de l'oxygène à l'intérieur du spectacle pour le spectateur, c'est lui permettre d'être ce qu'il veut être et peut être vis-à-vis de ton spectacle. Et c'est beau, d'être le médium entre le texte et le spectateur. Ce qui n'empêche pas, bien sûr, le comédien d'avoir sa position et sa propre vie. Mais on

ne peut pas dire : « Moi acteur, je suis très touché par cette phrase, donc toi aussi, spectateur. ». Tu vois, *Nusch*, par exemple, qui est déchirant –moi j’ai pleuré comme un enfant quand je l’ai lu- je ne peux pas prétendre pleurer après trente représentations. Il y a aussi le sang froid. Je suis aussi en train de penser : « Qu’est ce qu’il a le spectateur du premier rang ? » alors que je prononce ces mots complètement déchirants. L’acteur ne doit pas être forcément touché pour atteindre le public. Il y a l’acteur, le texte, le public. Et l’acteur empêche le public d’accéder à l’oeuvre s’il prétend être plein du contenu émotionnel de l’oeuvre.

A.A : Oui, c’est une mauvaise interprétation de Stanislavski. Le public peut se retrouver face à un comédien qui se complaît dans sa propre émotion.

F.V : Exactement. C’est là qu’il n’y a plus d’oxygène entre lui et le public, entre le public et son accès à l’oeuvre.

A.A : Est-ce que l’on peut rapprocher ce que tu dis du paradoxe sur le comédien dont a parlé Diderot?

F.V : C’est moins radical que Diderot. Quand on joue une oeuvre comme *Platonov*, par exemple, l’équilibre entre illusion et non-illusion est beaucoup plus fin, c’est-à-dire que je souligne moins que je suis un comédien. Je joue sur le fil du rasoir entre personnage et comédien. Si je ne joue pas un personnage, je ne vais pas interdire pour autant aux spectateurs de voir un personnage dans Tchekhov. Avec Diderot, c’est hors de question, parce qu’il s’agit de théâtre, quoi qu’il en soit. Dans Tchekhov ou Gorki, par exemple, je joue avec ce que le personnage, selon moi, fait, mais « comment je le fais », cela dépend du moment. Il se fâche, je me fâche aussi ou il se fâche, je ne me fâche pas... Tout est possible. Et cette possibilité est transparente dans la façon de jouer. Si je joue la possibilité d’ « être fâché », la possibilité de « ne pas être fâché » est présente aussi. C’est seulement quand « il faut se fâcher, et je me fâche, et c’est comme ça que le public doit le voir » que le public est privé d’espace.

A.A : Quels seraient, selon toi, les écueils de cette forme de jeu où l’acteur refuse l’illusion du personnage ?

F.V : Quand j’étais étudiant, il fallait prouver que le plateau était le même sol que celui sur lequel se tenait le public. Parce qu’on voyait des acteurs qui se gonflaient et qui

montaient sur le plateau en jouant quelque chose qu'ils n'étaient pas. Brusquement, l'acteur devenait un être différent à qui on ne parle pas. Nous nous sommes battus contre ça et on a quand même assez bien réussi. Quand je dis « on » je parle des acteurs de ma génération, les années 80/90. Mais maintenant je vois à l'école de théâtre des jeunes acteurs à qui j'ai souvent envie de dire « Ecoute, tu montes quand même sur un plateau ! ». Parce qu'ils sont là, avachis, sans dire un mot clairement audible, et la scène est finie. Donc un jeu tendu, dynamisé est quand même indispensable. C'est un exemple d'une mauvaise interprétation de « ne pas prétendre être touché ou de composer un personnage pour pouvoir générer chez le public des émotions ». Là c'est vraiment mal compris.

A.A : Le spectateur vient avec un horizon d'attente, c'est-à-dire que s'il vient voir *Phèdre*, par exemple, il a déjà un petit bagage d'idées préconçues sur la pièce, un bagage d'idées préconçues sur « comment on joue Racine ». Et s'il n'est jamais allé au théâtre, il s'est quand même créé un petit fantasme sur ce qu'est le théâtre. Est-ce que vous jouez avec les clichés communs à tous, avec cet horizon d'attente ?

F.V : On a donné à Antigone une apparence très sexy, par exemple.

A.A : Alors qu'on a souvent l'image de la petite grincheuse sombre...

F.V : Oui. C'est un choix qu'on a pris consciemment et qui a été beaucoup apprécié. Par beaucoup de femmes, notamment. On entendait sa tragédie beaucoup plus.

A.A : Parce qu'elle est belle, pleine de vie et qu'elle choisit la mort ?

F.V : Exactement. Elle est pleine de vie. Elle le dit : « Qui se levait en premier le matin pour voir si le jour était déjà jour ? » C'est ce qu'elle répond à Ismène quand celle-ci lui demande si elle n'a pas envie de vivre.

A.A : Au stage de Montpellier, tu disais : « Il faut toujours dépasser le spectateur, c'est ce qu'on appelle la rapidité de la pensée. Le spectateur sait déjà où tu vas. Il faut le tacler en l'emmenant ailleurs ». Est-ce que l'on peut dire que, là, vous jouez sur l'horizon d'attente du spectateur ?

F.V : Oui, mais aussi sur les systématismes que l'on trouve sur le plateau même. L'acteur va d'un endroit à l'autre, et de cet endroit à celui là, donc forcément le spectateur pense qu'il va aller de cet endroit à celui-ci à nouveau. Mais non, l'acteur va aller à un autre endroit. Il y avait un acteur allemand, qui faisait des spectacles très lents. Par exemple, il posait une plume à chaque pas tout au long d'une trajectoire sur scène. Arrivé au bout de sa trajectoire, il se retournait et se préparait à une nouvelle trajectoire. J'étais dans la salle et à ce moment-là, j'ai pensé : « Oh non ! Tu ne vas pas encore traverser le plateau encore une fois, avec ce tempo ! ». Et en effet, il l'a fait. Donc là, en tant que public, je meurs. Tandis que s'il avait changé complètement de tempo, j'aurais pu m'étonner et me réjouir de m'être fait surprendre. Et ça se retrouve dans la subtilité de l'échange des phrases. Quand quelqu'un du public découvre ton système, il ne t'écoute plus. Il faut rester un pas en avant du public. Le public veut toujours classer et connaître le système du comédien. Le but est de le surprendre. Ça se cherche avec le partenaire : on écrit ensemble le match. On compose ensemble, c'est une histoire d'amour entre comédiens.

Entretien avec Frank VERCRUYSEN

« Le Tg Stan, une unité pluraliste »

6 décembre 2010

Angélique Andréaz : Vous travaillez en collectif depuis vingt ans maintenant. En France, nous avons peu de modèles de collectifs théâtraux qui perdurent ainsi, sans un renouvellement d'une partie de leurs membres. J'imagine qu'il y a eu des tempêtes, des risques de fracture. Qu'est-ce qui, au-delà de vos difficultés et de vos évolutions personnelles, vous réunit ? Quel est le commun partagé par les membres du *Tg Stan* ?

Frank Vercruyssen : Chaque individu du collectif veut décider et discuter de tous les aspects d'une création : c'est cette volonté-là qui nous rend « commun ». C'est pour ça que nous nous sommes trouvés. Dès l'école de théâtre, nous nous sommes rendu compte que nous étions malheureux si nous ne pouvions pas *faire tout nous-mêmes* : chercher qui est ce monsieur Racine, découvrir ce qu'est le jansénisme, traduire, chercher comment fonctionne la lumière, etc. Nous aimons avoir la responsabilité de ce que nous faisons sur le plateau, plutôt que de vendre un spectacle créé par quelqu'un d'autre. Mais ce « faire-en-commun » n'empêche pas que de nombreuses différences d'opinion existent sur le plateau et à côté du plateau... Je trouve que le *Tg Stan* est un bon exemple de création collective qui laisse de la liberté aux individus et à leur vie. Nous avons différents styles, différentes approches, différentes façons de voir les choses, mais nous présentons quelque chose de commun.

A.A : Tu peux m'en dire plus sur cette différence de points de vue au sein d'un commun ?

F.V : Nous avons toujours été très sensibles à rester multiples et à ne pas devenir une sorte de « soupe », comme si nous pouvions être d'accord sur tout. Ce n'est pas indispensable – et c'est même illusoire – de monter sur un plateau en étant d'accord sur tout. C'est une sorte de faux collectif. Il y a des collectifs qui vivent dans le mensonge : pour la paix du groupe, personne n'exprime ce qu'il souhaite vraiment. Or, il ne faut

pas perdre l'individualité, qui est exigeante, au profit du plus grand nombre, qui impose une sorte de consensus mou. À l'école, nous n'avons jamais prétendu être amis. Sur le plateau, nous parlons, nous discutons, nous échangeons des choses, mais chacun a sa vie. Et tant mieux. Et j'ai une relation très différente avec chacun des membres du collectif. Dans l'illusion d'un collectif, tout le monde s'aime ou du moins, s'accorde. C'est débile, ça n'existe pas. Nous ne pouvons pas nier les côtés mesquins ou contre-productifs de l'être humain. Les expérimentations collectives des années 70 qui niaient cette part négative de l'être humain ne pouvaient pas survivre : leurs expérimentations sexuelles, par exemple, ne pouvaient pas fonctionner si elles ne reconnaissaient pas que la jalousie ou la possessivité existent.

A.A : En me parlant de votre travail, Luk Van Den Dries m'expliquait que votre façon d'envisager le collectif est politique, en ce sens qu'elle révèle un attachement profond à l'idée de démocratie.

F.V : Oui. Parce qu'il n'y a pas un chef ou une autorité. Nos mises en scène sont la création commune de chaque individu du collectif. C'est ça, la dimension politique de ce que nous faisons : ça marche, sans chef. Donc c'est possible de fonctionner sans chef. Il y a une question qui nous revient très souvent en parlant à des spectateurs : « Entre nous, il y a bien quelqu'un qui décide, chez vous ? Il y a bien une autorité derrière tout ça ? » Et non ! C'est dangereux, n'est-ce pas Monsieur, la démocratie ! C'est dangereux parce que ça marche. Ça marche de prendre ses propres décisions dans un commun partagé.

A.A : Dangereux parce que cela demande à chacun d'être autonome ?

F.V : Bien sûr. Quand les États-Unis voient quelque part un modèle qui n'est pas capitaliste et qui marche, il est aussitôt détruit. Parce que cela risque de montrer aux gens que c'est possible. Et parallèlement à cela, il y a des dizaines d'exemples dans le domaine culturel, territorial, administratif où il faut montrer que ça ne marche pas, sans autorité. Donc, l'idée reçue très répandue est celle qu'un collectif est amorphe, parce qu'il n'y a pas de décisions prises. Et qu'au contraire, l'autorité d'un individu rendra les choses plus dynamiques, parce qu'elle va trancher. C'est faux. « Collectif » et « opinion forte » ne sont pas deux notions contradictoires. Au *Tg Stan*, nous sommes des personnes très exigeantes. Nous nous disputons autour de la table, nous avons de

longues réunions, c'est très fatiguant et difficile sur le plan émotionnel et pour l'organisation. Les différences d'opinion permettent des décisions exigeantes. C'est lorsqu'on aplanit les différences d'opinions, pour obtenir un dénominateur commun, qu'on perd la vivacité du collectif. Il faut que les individus existent dans le collectif pour que le collectif soit efficace.

A.A : On peut penser que la fonction du metteur en scène est de coordonner les différentes parties d'une création – lumières, scénographie, jeu des comédiens, propos. Est-ce que votre travail cherche une unité ou au contraire, revendique l'hétérogénéité des points de vue ?

F.V : Nous cherchons une unité, mais elle est pluraliste. Nous pourrions assumer l'absence d'unité et la revendiquer, mais ce n'est pas notre propos. Nous ne sommes pas perdus sur le plateau, nous ne partons pas dans des directions opposées et les individus forment un tout. Bien sûr, nous pouvons nous tromper. Je me rappelle très bien la première de *Platonov*. Cristina a commencé à jouer quelqu'un d'autre. Nous avons dû affiner, au fil des représentations et des discussions entre comédiens, ce que signifiait pour le *Tg Stan* : « Vrai, réaliste, mentir vrai, distanciation, conversation de l'acteur, etc. ». Cela s'est bien passé mais nous ne retravaillerons pas avec elle. Parce que nous ne parlons pas le même langage théâtral. Elle est là, l'unité sur le plateau, pour nous. Nos langages étaient trop différents.

A.A : Qu'est-ce que tu entends par « langage théâtral commun » ?

F.V : Partager une certaine philosophie et la même approche du jeu du comédien. Je ne peux pas travailler avec tout le monde sur un plateau. C'est une question de paramètres de goût, de vision artistique, de points de vue. Quand nous sommes d'accord sur cette base-là, nous pouvons être en désaccord sur d'autres points. Mais cette base-là prime, bien entendu.

A.A : Tu peux me donner un exemple concret d'une différence de langage ou d'une perte d'unité sur le plateau ?

F.V : Damiaan et moi rencontrons des risques de perte d'unité lorsque nous jouons Ayckbourn. Le style de Damiaan est plus exubérant et baroque que le mien, qui est plus sobre, moins souligné. Si je déborde, je deviens trop sérieux et je ne joue plus la

comédie. S'il déborde, il joue une autre comédie, une farce, alors que c'est une comédie de situation. Tout joue entre ces deux extrêmes. Sinon nous nous perdons. Mais c'est vraiment un exemple unique dans nos créations. En règle générale, nous pouvons reconnaître que l'un de nous a été exceptionnel ou moins bon sur telle ou telle représentation, mais ça ne change pas l'unité : nous partageons une façon commune d'envisager le jeu de l'acteur. Nous sommes dans la même « maison théâtrale ». C'est rare qu'un comédien quitte cette « maison » sur le plateau. Si cela se reproduit trop, nous ne travaillerons plus ensemble.

A.A : Est-ce que créer quelque chose de « commun » demande des compromis ?

F.V : Je préfère dire « consensus ». Le compromis signifie que l'on perd son intégrité pour ne pas avoir la guerre. Tandis que le consensus relativise les points de désaccord : « Je préfère cette chaise à celle-ci mais vous préférez celle-ci »... Je ne me sens pas compromis.

A.A : Mais là, tu parles d'une chaise. Que se passe-t-il si le désaccord touche à des choix dramaturgiques plus forts, comme le sens de la pièce ou le parti pris ?

F.V : Nous discutons plus longuement. Mais, puisqu'il faut jouer, il nous faut prendre des décisions. Et nous pouvons aussi être d'accord de ne pas être d'accord. C'est une façon de jouer. Il y a eu des discussions et des oppositions très fortes entre Tiago et Jolente au moment des *Antigones* qui se sont poursuivies durant les représentations. Chaque soir. Quand c'est visible sur un plateau qu'il y a un désaccord mais que celui-ci est accepté au sein de l'équipe, il n'y a aucune disharmonie. Et même si nous avons des désaccords, nous allons, au moment des représentations, défendre le spectacle. Parce que nous sommes convaincus que montrer un désaccord est beaucoup plus sain que de montrer que nous sommes tous d'accord – alors que c'est faux. Présenter un spectacle qui n'est pas fini, qui a ses défauts, où les acteurs ne sont pas d'accord sur des éléments, est beaucoup plus intéressant que de montrer quelque chose qui est fini et mort. C'est notre philosophie en tout cas.

A.A : Vous avez des points de vue sur tout : la scénographie, les costumes, les visuels ?

F.V : Oui, mais tout le monde a ses « dada ». Moi c'est la musique, ce qui signifie qu'une grosse part des musiques de nos spectacles vient de moi, mais pas toutes pour autant. Pour Jolente, ce sont les costumes qui sont très importants. Damiaan aime beaucoup les décors. Il adore les brocantes. Mais hors de question que quelqu'un dise : « Le décor est de Damiaan » ! Parce que chacun a amené des idées, a fait des retours. Souvent, après deux mois, on ne sait plus qui a proposé quoi. Pour la scénographie des *Antigones*, Thomas nous a dit : « J'ai toujours eu envie de créer un plancher avec la lumière qui sort en dessous ». Ensemble, nous avons développé cette idée d'une sorte de véranda, type années 50, du sud des États-Unis. J'ai ajouté l'idée d'un rideau de grandes planches. Jolente a acheté les meubles. Thomas a organisé la construction. Qui est le créateur de la scénographie? On ne peut pas donner cette étiquette à un seul individu. Impossible.

A.A : Chacun de vous quatre avez des projets indépendants des trois autres, qui sont cependant coproduits par le *Tg Stan*. Est-ce que vous « vérifiez » ce que font les uns et les autres dans ces coproductions ? Il n'y a pas de danger qu'une création disons individuelle nuise à votre travail collectif, à l'image que se font le public et les programmeurs du *Tg Stan* ?

F.V : D'une part, ces créations racontent aux gens : « Ce n'est pas parce que c'est *Tg Stan* que vous allez savoir ce que nous allons faire ». Nous pouvons donc toujours donner des surprises, bonnes ou mauvaises. En ce moment, je fais un spectacle avec trois danseurs ; je me 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. Mais c'est aussi la faute des organisateurs de cloisonner comme cela. Nous avons créé des spectacles très différents ; 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.

Ensuite, sur ces créations, en vingt ans, personne n'a débordé, personne ne s'est éloigné de notre philosophie. C'est toujours cette question du langage commun. Des spectacles dont je ne suis pas grand fan, il y en a eu bien entendu. « Écoute, ce n'est pas mon spectacle préféré », c'est ce que nous allons dire. C'est tout. C'est aussi une sorte de générosité de faire confiance à l'autre. C'est évident que si Sara, demain, arrive avec

l'idée de monter un spectacle pour Coca Cola, avec des textes de propagande en faveur de Georges Bush, nous allons avoir des grandes bagarres ! Et même si elle veut monter quelque chose en faveur d'Obama, nous allons discuter. Mais là, nous parlons de politique, donc c'est un peu dangereux. Plus simplement, si elle veut faire un duo avec un acteur qui ne partage pas nos convictions, nous allons nous questionner... Où est-ce que nous débordons ? C'est la grande question...

A.A : Est-ce important de partager les mêmes visions politiques pour créer un collectif ?

F.V : Partager une vision commune de la politique de la compagnie, oui : c'est-à-dire la façon de gérer notre organisation. Avoir la même position politique sur tout, non. Certes, si l'un de nous votait Vlaam Blok, ça serait compliqué. Nous avons eu des violentes discussions avec l'un des membres du collectif qui pensait voter NVA pour le convaincre qu'il n'y avait pas une grande différence avec le Vlaam Blok justement. Nous hurlions, poings sur la table. Après cette dispute, je regardais cette personne comme une ennemie : est-ce que je peux encore travailler avec elle ? C'était vraiment une question. Elle pouvait me dire : « Je ne peux pas travailler avec quelqu'un si je n'ai pas le droit d'avoir mon opinion » – et je pouvais lui répondre : « Je ne veux pas travailler avec quelqu'un qui a cette opinion ». Ensuite, nous avons évolué ensemble, discuté. Tout ceci ne touche pas à la politique de la compagnie, c'est entre les individus. Quand est-ce qu'un amant perd des points jusqu'au moment où il a perdu trop de points ? Si ton amoureux te révèle qu'il a voté Sarkozy, tu vas l'aimer beaucoup moins. Est-ce que vous allez vous séparer ? La question est difficile. À partir de quand quelque chose est tellement cassé qu'il est impossible de travailler encore ensemble ? À partir de quand avons-nous le sentiment de perdre notre intégrité en travaillant avec quelqu'un ?... C'est une vraie question et je n'ai pas de réponse.

A.A : Nous venons surtout de parler de la création collective au sein du *Tg Stan*. Qu'en est-il de cette dimension collective au niveau structurel et organisationnel de la troupe ?

F.V : L'organisation de la compagnie est moins « collective » que notre travail sur le plateau : il faut organiser le bureau. Tout le monde ne peut pas faire tout, donc la responsabilité est divisée, et le travail, plus clairement distribué. Cependant, nous avons une structure horizontale et non pyramidale : des aspects du plateau vont être

influencés par quelqu'un du bureau parce que cette personne aura dit : « Je n'aime pas cette chaise ». Et là, je serai très heureux de dire : « Ah elle non plus ! » Et nous en achèterons une autre ! C'est vraiment poreux. Bien sûr, au final, nous quatre décidons, acceptons ou non les propositions du bureau. Mais le « nous » ici est beaucoup moins défini que dans un rapport hiérarchique parce qu'influencé par les apports de tous. Je peux te donner des centaines d'exemples où un membre du bureau a influencé nos décisions. Nous discutons de tout, autour de la table, avec les membres du bureau : « Est-ce que cela vaut le coup d'avoir une affiche ? Est-ce que le numéro de téléphone du *Tg Stan* doit figurer sur la carte postale ? ». Quelqu'un qui travaille pour nous n'est pas en dessous de nous : c'est juste une distribution du travail. J'ai passé beaucoup de temps à discuter avec des membres du bureau pour expliquer cette philosophie de base : qu'ils ne sont pas sous la tutelle de patrons. Est-ce que Kathleen et Ann travaillent pour nous ? Oui. Est-ce que nous travaillons pour elles ? Oui aussi. Elles font la vente de nos spectacles. Nous faisons les spectacles qu'elles vendent. On peut me rétorquer que ce sont de belles paroles et qu'au final, Kathleen et Ann travaillent pour nous. Peut être que c'est vrai. Mais cela ne change pas le fait que nous sommes un collectif. Si elles ne faisaient pas leur travail parce qu'elles aiment le faire, mais pour obéir à ce que nous souhaitons, elles ne seraient pas à leur place chez nous. Elles aiment leur travail, elles aiment nos spectacles, elles aiment donc vendre nos spectacles.

Nous avons découvert au fur et à mesure que Raf, par exemple, devenait très malheureux et stressé lorsqu'il devait faire une création lumière. Par contre, il était complètement efficace et heureux lorsqu'il suivait nos spectacles dans les tournées et gérait l'installation technique dans les lieux de représentation. Dans le schéma classique de la hiérarchie, son poste est en dessous d'un créateur lumière. Mais en réalité, Raf n'est pas en dessous de Thomas puisqu'il ne veut pas faire de création lumière. Être en dessous, c'est une notion d'organisation, de hiérarchie. Mais dans l'âme et l'esprit des gens, c'est être et se sentir à la bonne place qui importe. Raf se sent dans un travail collectif alors qu'il travaille sous la responsabilité de Thomas. Quand je sens que les gens travaillent malgré eux, ou sans plaisir, cela me rend très malheureux, parce que cela fait écrouler ma conception philosophique du collectif.

Rencontre au Théâtre de la Bastille

6 novembre 2010

Frank VERCRUYSEN. Jeunes comédiens amateurs de 14/16 ans et leur enseignante

Un élève : Nous essayons d'élaborer un spectacle ensemble, en nous répartissant dans les missions. Ce sont les débuts. Comment arrivez-vous à travailler sans mettre en scène, en collectif ?

Frank Vercruyssen : C'est un processus très délicat, je pense que le mot-clef est la confiance. On ne travaille pas dans le sens classique de « répéter », il y a donc beaucoup d'inventions et de recherche sur le plateau même, en présence du public. C'est quelque chose qui demande beaucoup de confiance. Permettre que la démocratie soit l'outil principal dans le travail exige beaucoup de générosité vis-à-vis de l'autre, car il s'agit de laisser la place à ses opinions, mêmes si celles-ci sont très différentes. C'est indispensable de bien se connaître, et donc de prendre le temps pour ça. Si vous travaillez ensemble, examinez d'abord si vous voulez travailler ensemble : est-ce que vous vous connaissez ? Est-ce que vous vous comprenez ? Est-ce que vous êtes d'accord sur certaines choses ? Il faut pouvoir dire les choses à l'autre et trouver dans les autres une confiance, une ouverture. Affronter les problèmes pour les résoudre. Et non pas prendre une déviation. Sinon vous allez vous détester et vous ne pourrez pas jouer ensemble. Il faut dire ce que l'on pense. Toujours. A Stan, nous n'avons jamais prétendu être amis. En fait, je suis ami avec tous, mais ce n'était pas le point de départ. Le point de départ, c'était le plateau. La classe qui était derrière nous s'entendait vraiment très bien, c'était la fête permanente. Mais sur le plateau, rien ne se passait. Donc, bien sûr, il y avait un tas de mensonges, dans cet environnement, dans cette façon de se comporter ensemble. Chez nous, l'honnêteté a toujours été très présente. Bien sûr, je me rends bien compte qu'avec ma compagnie, je suis dans une position très luxueuse : je n'ai jamais fait quelque chose que je ne voulais pas faire. Jamais de compromis. En tout cas, nous n'avons jamais pris de décisions pour des raisons autres qu'artistiques.

Je vous entends parler de fonctions différentes et réparties entre chacun... Chez nous, ce n'est pas désigné. Naturellement quelqu'un va s'intéresser davantage à la musique, un autre au décor. Si Damiaan nous dit : « J'ai trouvé une chaise dans telle rue », c'est clair que je vais l'écouter. Parce que moi, je ne regarde pas les chaises dans la rue. Lui, il est tout le temps en train de le faire. Il va chez les antiquaires, dans les brocantes. C'est une sorte de position naturelle. Mais cela ne signifie pas que Damiaan choisit tous les décors. C'est un va et vient. Il est important d'examiner nos envies : « qu'est ce qui m'intéresse le plus ? » Et donc, quand on laisse exister ces envies, quand on laisse la place à celle des autres, on peut travailler en collectif. La distribution des rôles, idem. Toi, tu veux jouer Antigone. Elle aussi. Débrouillez-vous alors. C'est ça la démocratie et ça demande du travail. C'est beaucoup plus facile de ne pas prendre la responsabilité de la liberté et de laisser un metteur en scène décider. Chez nous, tout est de notre responsabilité, et donc, de notre faute. Si vous détestez mon spectacle, c'est mon travail que vous détestez. Pas celui d'un autre.

Qu'est ce que vous vous voulez ? C'est ça la question la plus importante. Qu'est ce que vous voulez avec ce truc qui est « le théâtre » : apprendre un texte par cœur et faire croire que ce n'est pas par cœur, faire croire qu'on invente un texte alors que tout le monde sait qu'on ne l'a pas inventé, c'est ça le théâtre. C'est débile quand même. Ou montrer que ce n'est pas mon texte. Alors ça c'est l'avant-garde ! C'est moderne !

Bref, la petite raison de chacun est importante. Et confronter cette petite part, cette modeste opinion avec celle des autres, c'est ça un collectif.

Voilà, ce sont quelques pensées. Je ne sais pas si elles vous sont utiles.

Un élève : Que faites-vous pendant le travail à la table ?

F.V : Normalement notre processus est très simple. Nous avons décidé de jouer un texte, nous le traduisons de la langue originelle à celle que nous allons choisir. Si nous connaissons la langue, nous allons le traduire directement, si c'est une langue que nous ignorons, nous allons réunir toutes les traductions que nous trouvons et que nous pouvons comprendre, c'est-à-dire anglais, français, allemand et flamand et nous travaillons six semaines là-dessus. Pendant ce temps de traduction autour de la table, tous les sujets passent. Parce que moi je dois défendre pourquoi je veux traduire cette phrase comme ceci alors qu'un autre va souhaiter la traduire différemment. Nous allons donc chercher des arguments. Ces arguments, forcément, reposent sur le contenu. Après

six semaines, le texte est traduit, nous avons notre version, nous faisons des répétitions de la mémoire du texte. Et quand nous sommes dans la salle, cinq jours avant la première, nous allons créer une sorte de mise en scène. C'est un peu simpliste, ce que je raconte là, parce qu'il y a beaucoup de travail. Il y a de nombreuses décisions à prendre ensemble. Lorsque l'un de nous ne joue pas, il se met dans la salle et il donne son avis, ses impressions. Mais ce que nous ne décidons pas, c'est comment l'autre doit jouer son texte. Nous allons en parler, après la première. Et nous en parlerons après chaque représentation. Le jeu de chacun va évoluer, s'affiner, nous allons nous ennuyer, nous tromper. Mais personne ne décidera à ta place. Donc, « être d'accord de ne pas être d'accord » est très présent. Il y a des tas de moments dans chaque spectacle où je ne suis pas d'accord avec ce qui se passe. Je ne suis pas d'accord avec la façon dont Damiaan interprète cette phrase. Mais c'est son droit parce que lui est convaincu. Après plusieurs représentations, je lui dirai : « Je ne suis toujours pas d'accord ». Et la représentation d'après, il le fera encore. Et ça, ça se voit sur le plateau. On ne voit pas quelque chose de complètement rond et complètement fini. Il n'y a pas d'harmonie en ce sens. Nous parlons la même langue mais nous avons des dialectes, des approches et des opinions assez différentes. Notre contrat avec le public, c'est qu'il nous permette de faire ça. Il y a plein de gens qui viennent à la première en voulant un produit qui est net, fini, clair. Dans ce cas-là, il ne faut pas venir chez nous. Nos premières, ce sont des explosions d'hystérie ! Parfois ça marche, parfois ça ne marche pas. Il y a des gens qui aiment ça. Donc ils nous permettent le moche, le « pas-fini », le « dans-tous-les sens ».

Notre façon de travailler n'est pas une décision négative. Nous ne sommes pas contre le metteur en scène. Nous voulons, nous avons envie de faire tout : mise en scène, décors, costumes, vente, production. J'ai un très bon ami, ce qu'il veut faire, lui, c'est réaliser ce que son metteur en scène lui demande et à chaque représentation, de reproduire ça. C'est son rêve. Et bien, vas-y. Mais moi je meurs d'envie.

Un élève : Mais comment faites-vous pour prendre des décisions de jeu sans metteur en scène?

F.V : Si nous faisons un dialogue ensemble, qu'allons-nous faire ? Est-ce que le spectateur peut venir maintenant ? Si l'un de nous répond « non », que pouvons-nous faire pour être prêt ? A chaque fois que je dois jouer, je me mets immédiatement à penser : « J'ai mon petit sac, là. Qu'est-ce que je dois mettre dedans pour être capable

de faire cette scène ? » C'est ça qu'il faut examiner ensemble. Qu'est ce qu'il faut faire pour pouvoir monter sur le plateau ensemble ? Est-ce qu'il faut répéter beaucoup ? Prendre une seule décision avant ?

Quand j'étais étudiant, je n'arrivais jamais à faire ce qu'on voulait de moi. Je me demandais : « Mais pourquoi est-ce que je n'arrive pas à faire ce que cette dame me demande, les pleurs, la rage, tout ça ? » Et puis, à un moment donné, quand dans ma formation, on a exigé de moi que je fasse ce que je veux, brusquement ça allait. Pour le Tg Stan, une des clefs, c'est le choix des textes. Je vois beaucoup de comédiens sur le plateau qui tentent de prouver qu'ils aiment ce qu'ils font. Qui tentent de prouver au metteur en scène et au public qu'ils aiment leur Othello, qu'ils aiment leur Iago ou leur Antigone. Nous n'avons pas besoin de faire ça parce que nous avons choisi ce texte et que nous n'avons pas à légitimer ce choix sur le plateau. Ce sont des choses, dans notre fonctionnement de compagnie, tellement logiques, tellement indispensables, que je vous invite à vous demander : « Quel texte est-ce que je veux faire ? ». Eventuellement, pourquoi. Mais « pourquoi ? » c'est trop vague. Parfois nous n'avons pas de réponse rationnelle pour expliquer notre goût pour un texte. Si on analyse tout, on risque de créer quelque chose de mental qui manque de viscères. Chez nous, le répertoire se construit comme ça. Une personne arrive avec un texte et demande aux autres ce qu'ils en pensent. « Moi j'ai lu Platonov. Qu'en penses-tu ?- Moi j'adore aussi. -Alors essayons de convaincre les autres que c'est fantastique. ». Quand il y a peu de gens, dans l'équipe, qui trouvent le texte fantastique, nous ne le jouons pas. Si je veux le faire quand même, je dois chercher d'autres personnes. C'est comme ça que notre répertoire se construit : avec un texte qui nous touche, nous excite, nous met en rage. Mais cela peut être aussi une situation. Un évènement. Un morceau de musique. En tout cas, ce que chacun veut faire, c'est le moteur de notre répertoire, de notre compagnie. Et je me rends compte que c'est une position assez luxueuse, de pouvoir choisir et d'avoir des amis comédiens et des amis organisateurs qui veulent bien soutenir cette démarche et la présenter. Et enfin, un public qui veut bien nous écouter.

L'enseignante : Le projet que nous leur avons proposé, c'est exactement dans cette idée. Je leur amène un corpus, une proposition sur la thématique de la transgression, avec des textes, quatre personnages, Antigone, Richard III, Chimène, Figaro. Et la question posée : que voulez-vous faire avec ça ? Peut être rien. Peut être d'autres propositions. Et ils ont tout à fait le droit de le refuser.

Un élève : Ah bon ?

Rires

L'enseignante : Mais oui ! On a encore du mal à les faire sortir de ce rapport : « On m'a donné un texte et il faut que je fasse ça ».

F.V : Un petit outil que je peux vous donner, c'est d'arrêter de penser en étudiant et de répondre aux questions du prof en vous demandant ce qu'elle veut entendre. Mais au contraire, de dire ce que vous voulez. C'est un jeu très intéressant. Et en plus, vous avez un professeur qui vous invite à le faire. C'est l'honnêteté, on y revient toujours, même en situation scolaire où cela peut sembler le plus difficile. Le prof pourrait vous dire : tu vas jouer Créon, tu vas jouer Antigone et vos parents vont adorer ça. Est-ce que c'est intéressant ? J'en doute. Ici, vous avez l'occasion de pouvoir donner votre opinion au lieu de subir un enseignement. Si les textes que vous a donnés votre professeur la passionnent, vous pouvez profiter de cette passion. Au lieu de dire « C'est du matériel, je le prends », ce qui serait le comportement de l'étudiant classique et auquel nous sommes entraînés, vous pouvez reconnaître cette passion et la questionner : « pourquoi aime t'elle Antigone ? » Elle est insupportable, cette Antigone, elle veut enterrer son frère. Je m'en fiche de son frère. On a le droit de trouver Shakespeare ou Molière ennuyeux ! Vous n'aurez pas raison. Mais vous avez le droit de le penser. Donc vous avez le droit de trouver un texte pénible et le prof a le droit de vous convaincre qu'il ne l'est pas. Pas en position de prof à élève, mais entre êtres humains passionnés.

Entretien avec LUK VAN DEN DRIES

Directeur du département d'études théâtrales. Université d'Anvers. Belgique

Angélique Andréaz : La partie flamande de la Belgique compte de nombreux collectifs d'acteurs autonomes. Peux-tu m'éclairer sur l'histoire théâtrale qui a vu naître ces collectifs ?

Luk Van Den Dries : Il y a deux mouvements. A la fin des années 70, une tempête a lieu dans le théâtre flamand : une nouvelle génération souhaite travailler en dehors de toute institution et fonde des compagnies qui ne sont pas vraiment subventionnées. Au début, en tout cas. Ce premier mouvement est encore très politique, soixante-huitard. Il cherche à mettre le théâtre au cœur de la société, dans la volonté d'une émancipation du public ouvrier. Utiliser le théâtre au sens social et politique réclame de nouveaux modes de création : c'est un motif important qui va favoriser la conception d'un acteur émancipé. Tous les aspects du théâtre sont décidés par les acteurs en collectif : « Quand jouer ? Quoi jouer ? Où jouer ? ». Il y a donc toute une génération d'acteurs qui s'est faite dans ces années là, qui s'est développée dans le sens : « Nous sommes responsables de notre langue et de notre création théâtrales ».

Les nombreuses coopératives des années 70, qui ont toutes disparues aujourd'hui, ont fait naître ce climat théâtral du début des années 80 que nous avons appelé « la vague flamande », auquel Jan Lauwers et Jan Fabre par exemple appartiennent. C'est un deuxième mouvement qui cherche à re-nourrir la théâtralité, mais d'une façon artistique et formelle cette fois, et non politique ou sociale. Cette vague flamande du début des années 80, ce sont encore des metteurs en scène, mais déjà quelques collectifs d'acteurs autonomes se forment à la fin des années 80, le Tg Stan le plus important, mais aussi De Koe et Dito'Dito qui a fusionné aujourd'hui avec le KVS (Théâtre National Flamand). Les années 90 vont vraiment voir fleurir une vague de collectifs qui existent toujours.

AA : Ce mouvement n'a pas suivi dans la partie wallonne, ni en France. Comment peux-tu expliquer cette singularité de la Flandre ?

L.V.D.D : Dans l'histoire du théâtre flamand, Hermann Teirlinck a eu beaucoup d'importance. C'était un philosophe de théâtre, mais aussi un praticien, qui souhaitait

développer le niveau de jeu des acteurs en Flandres. Il a créé une école à Anvers qui s'appelle aujourd'hui le *Studio National Hermann Teirlinck*. Il souhaitait que l'acteur soit émancipé puisqu'il est le facteur le plus important du théâtre : il porte la parole et est en relation directe avec le public. Il est donc souverain. Cette idée d'une émancipation de l'acteur, chère à Hermann Teirlinck, est vraiment à la source de la formation théâtrale flamande. Je crois que les écoles d'acteurs en France sont encore assez classiques : l'idée d'un training, du corps, de la voix, du jeu, mais elles ne parlent jamais de l'idée de responsabilité de l'acteur... En Flandre, c'est vraiment la base de toutes les écoles de théâtre. De cette responsabilité vient très vite l'idée de fonder quelque chose ensemble. C'est pour ça que de nombreux groupes se sont créés après l'école de théâtre : le Tg Stan, de Roovers, Sgagen, Olympic Dramatic.

A.A : La fonction du metteur en scène, parce qu'il aurait une vision globale, est communément pensée comme coordinatrice des différentes parties de la création. Quelle unité de sens peut créer un collectif où aucune figure ne rassemble les disparités ?

L.V.D.D : Tu connais la pratique du Tg Stan : les techniciens, créateurs lumières, décor, ou costumes, sont enveloppés dans la création, depuis le début, puisque tous ont décidé de faire le spectacle ensemble. Ils ont donc la responsabilité de créer le spectacle en même temps que les acteurs et développent leurs idées dans tous les débats et les discussions qui se font autour de la table. Dans ce sens, il n'y a pas de différence avec un metteur en scène. Je pense même que c'est meilleur parce tout ce qui participe au spectacle est développé avec les autres et non avant que ne commencent les répétitions, ce qui arrive normalement dans le théâtre classique : les décors, les lumières sont décidés avant les répétitions ou par le metteur en scène. C'est quand même étrange, cette idée de répéter avec les acteurs pendant que les autres travaillent à part. Dans ce sens, il n'y a aucune raison que les spectacles d'un collectif soient plus hétérogènes que les spectacles signés par un metteur en scène. Pas du tout.

Ce n'est pas que l'un est mieux que l'autre : c'est seulement une autre manière de créer le théâtre. Après tout, le metteur en scène n'est pas le diable ! S'il est intelligent, qu'il a bon goût et qu'il est coopératif, il peut faire naître des spectacles merveilleux. Dans l'histoire du théâtre, la figure du metteur en scène a apporté beaucoup d'innovations. Mais on peut travailler sans metteur en scène. C'est ce dont Tg Stan fait la preuve depuis 20 ans maintenant.

ENTRETIEN avec NICOLE GENOVESE, actrice du collectif Le Foyer

« Le collectif, une culture de l'individu »

Le Foyer est une association d'artistes pluridisciplinaires. Né à Alfortville en septembre 2008, Le Foyer est un collectif autogéré et solidaire qui a pour objectif de s'interroger sur les diverses formes par lesquelles le spectacle vivant peut s'inscrire dans un paysage (création de spectacle sur divers territoires, diffusion d'une revue le Fourneau Cosmique, organisation de fêtes et d'ateliers de créations cosmiques...). Sa dernière aventure collective a été « Nuit blanche avec Daniil Harms » à Saint-Petersbourg, Russie puis à Charenton, France. Actuellement Le Foyer prépare un départ vers la frontière italienne où il écrira, montera et jouera un vaudeville en plein domaine agricole.

Angélique Andréaz : Est-ce que tu peux éclaircir la notion de « collectif » ? Qu'est ce que cette notion signifie pour *Le Foyer* ?

Nicole Genovese : Je connais beaucoup de compagnies qui se disent « collectif » sous prétexte que les acteurs peuvent dire ce qu'ils pensent lorsqu'ils travaillent. Parce qu'il y a un metteur en scène sympa qui permet aux comédiens de s'exprimer, ils ont l'impression que c'est collectif. Un metteur en scène comme ça, c'est bien. Mais à mon avis, ça n'a rien à voir avec un collectif.

Je crois que dans un collectif, il n'y a aucune hiérarchie. On ne peut pas même pas dire quelle est la fonction des gens. *Au Foyer*, nous sommes huit et nous faisons tout. Quand nous avons un rendez-vous au Conseil Général, nous y allons tous les huit, au mieux de ce que nous offrent nos emplois du temps. Pas par rébellion. Nous voulons que tout le monde soit au courant, que si un maire nous dise « Pouvez-vous faire une action dans telle commune ? », chacun puisse l'entendre et réagir. Personne n'est détenteur d'une information que les autres n'ont pas.

« Nous sommes un collectif parce que tout le monde peut faire de la diffusion ou tout le monde peut faire de la mise en scène » cache parfois une autre réalité : celle d'un manque de moyens financiers qui empêche d'avoir un diffuseur ou un metteur en scène. Or, pour moi, c'est le point de départ du collectif de se dire : « On n'embauchera jamais un metteur en scène ou un dramaturge parce que nous voulons le faire nous-mêmes ». Ce n'est pas palliatif.

Bien sûr, c'est une méthode de travail qui ne correspond pas à tout le monde. Je ne pense pas que ce soit mieux ou moins bien qu'une autre méthode. Et je ne dis pas que c'est négatif de travailler avec un metteur en scène. L'important est de trouver des gens avec lesquels on soit d'accord et de s'épanouir. Il y a des êtres humains qui ont besoin d'un guide et je ne vois rien de grave à ça. Mais moi, je n'aime pas travailler avec un guide et j'ai besoin de gens qui n'aiment pas travailler avec un guide. Et pourtant, ça nous arrive souvent, tellement souvent, dans les créations, d'arriver à un point où un metteur en scène nous manquerait presque.

A.A : Parce que ça vous paraîtrait alors plus simple parfois d'avoir quelqu'un qui tranche et qui donne des directions ?

N.G : Bien sûr, quand nous nous perdons dans des discussions très longues ou des mésententes... Après, il faut être conscient que toutes ces discussions servent au spectacle. Nous devons jouer avec nos désaccords. Ce serait dommage de se mettre d'accord et que l'un de nous renonce.

A.A : Comment gérez-vous les différences de points de vue et les désaccords ?

N.G : Les désaccords sont de la dramaturgie. Cela ne signifie pas que nous faisons tourner notre création autour de nos désaccords, mais nous ne les nions pas non plus. Nous les sublimons par le travail. Le public ne le sait pas forcément. Il sent qu'il y a une relation. Un contraste. D'ailleurs, un désaccord n'est pas forcément négatif. Au contraire, il nourrit beaucoup de choses, notamment au niveau du jeu. Quand nous ne réussissons pas à trouver un accord sur une scène, après des heures de discussion, chacun va imposer sa conviction dans le jeu – ce qui peut donner des moments géniaux. Alors évidemment, c'est parfois un peu bâtarde. Mais c'est aussi ce qui fait peur avec un collectif : rien n'est jamais sûr, cadré ni fixé. Il y a toujours la question : « Que va-t-il se passer cette fois-ci ? ». C'est déstabilisant parce que notre système entier est dans le cadrage, la maîtrise.

C'est politique, un collectif, puisque c'est un rapport au monde qui n'est pas hiérarchisé. C'est pour cela que je trouve très réducteur de dire : « On travaille collectivement parce qu'on peut faire des propositions et chacun peut mettre en scène ». C'est beaucoup plus profond que ça. Dans notre collectif, nous nous entendons aussi bien politiquement que artistiquement.

A.A : Qu'est ce que tu entends par « politique » : le vivre-ensemble ?

N.G : Oui, mais c'est davantage que ma façon de vivre et d'envisager ma vie est comprise et acceptée. Et vice-versa. Politiquement, nous sommes unis par une certaine croyance en l'anarchie. En tout cas, nous ne croyons pas en la démocratie, en ce qu'elle représente l'exercice d'une majorité, de quelque chose qui prend le pouvoir sur autre chose. Même si c'est une majorité au profit d'une minorité, il y a quand même deux camps. C'est peut être la démocratie mal interprétée. En tout cas, nous ne nous posons pas la question de la démocratie. Quand une décision est à prendre, nous ne votons pas. Dans nos statuts, c'est inscrit comme ça : toute décision est unanime. En contrepartie de ça, nous devons discuter ; il ne s'agit pas de ne rien faire et de ne pas avancer. Nous croyons plus aux formes de pouvoir tribal, en quelque sorte, que ce soient celles des pays du grand Nord ou d'Afrique, où l'on doit discuter trois jours pour savoir si la vache est celle du voisin ou celle d'un autre. Ça crée de nombreux liens, mais surtout ça tisse un rapport au temps très important. Nous avons un rapport à la temporalité assez différent de celui qu'on trouve dans la création habituelle. Quand nous créons quelque chose, nous ne nous disons jamais : « Il faut vendre cette création ». Nous pouvons tout à fait travailler cinq ans sur quelque chose et nous arrêter au bout de cinq ans, sans qu'il n'y ait eu de représentation. Et inversement, monter quelque chose en un week end et le jouer. C'est pareil pour les discussions, nous prenons le temps qu'il faut pour trouver – non pas un compromis, parce que « compromis » signifie que certains acceptent contre eux-mêmes – mais un point sur lequel tout le monde tombe d'accord. Vraiment, c'est possible. Pas avec tous les êtres humains – c'est d'ailleurs ce qui est compliqué à grande échelle – mais c'est possible dans un collectif comme le nôtre, qui travaillons ensemble depuis plusieurs années. Aujourd'hui, prendre le temps nécessaire est compliqué, parce que « le temps, c'est de l'argent »... On ne peut pas se permettre de passer un an sur un projet : il faut être efficace, jouer, être vu et reconnu.

A.A : Cela demande une certaine autonomie financière de travailler sans contrainte de production. Les membres du foyer ont tous un moyen de subvenir à leurs moyens en dehors du collectif ?

N.G : C'est très différent. Il y a un intermittent, qui court les cachets pub ou figuration, pour ensuite se consacrer entièrement au collectif. Nous sommes plusieurs à gagner

notre vie avec des métiers qui ne sont pas artistiques. Majoritairement, personne dans le collectif ne gagne sa vie avec le théâtre. À terme, ce qui nous fait rêver, d'ailleurs, ce n'est pas d'être intermittents mais d'être salariés de notre collectif. Après, il ne faut pas se mentir sur le collectif : c'est quand même un énorme nid de souffrance. C'est sans arrêt des questions, beaucoup de questions.

A.A : La question de mise à niveau des langages ?

N.G : Pas chez nous, parce que nous nous connaissons depuis des années, nous avons fait la même école, nous avons la même éducation théâtrale. Par contre, il arrive toujours que quelqu'un dise : « J'en ai fait plus qu'un autre ». Dans ces cas-là, il y a deux possibilités : soit de rester sur cette position, d'en vouloir à l'autre et d'entrer dans un conflit. C'est à ce moment-là que le collectif se teste vraiment parce que les notions de hiérarchie et de répartition des rôles deviennent tentantes. L'autre solution est d'accepter en se disant : « J'ai fait plus de travail de diffusion sur ces quatre jours que les autres. C'est comme ça. Et demain ce sera X ou Y qui fera plus que moi. ». Pour nous, la pierre angulaire du collectif, c'est la solidarité. Quoi qu'il arrive, nous souhaitons que l'individu se sente bien dans le groupe, que le groupe n'absorbe pas l'individu.

A.A : Ça paraît d'autant plus important quand aucune autorité ne protège les plus faibles. Il n'y a pas de garde-fous.

N.G : Non. En conséquence, il faut avoir de l'estime pour la parole de l'autre, pour son point de vue et s'il souffre, essayer de le comprendre. Plus j'avance, plus je me rends compte qu'un collectif, contrairement à ce que l'on pense, c'est la culture de l'individu. Et curieusement, le rapport des comédiens avec un metteur en scène, c'est l'inverse : la culture du groupe. Dans cette configuration, c'est souvent une personne qui va réunir des individus autour d'elle, mesurer le cheminement et le bien être du groupe pour décider, le cas échéant, d'organiser une réunion ou une discussion.

A.A : Tu penses qu'il est possible de travailler avec des gens que l'on n'aime pas ?

N.G : On peut travailler avec des gens que l'on n'aime pas. Mais je ne pense pas que l'on puisse faire un travail collectif avec des gens que l'on n'aime pas. Parce que si tu n'aimes pas, ça veut dire que tu n'estimes pas l'opinion de l'autre ou... Comment dire ?

Aimer signifier aussi admirer l'autre, tenter de le comprendre, avoir de l'empathie. Toutes ces choses là nourrissent le travail artistique, toute notre vie personnelle nourrit le travail professionnel. C'est évident : les relations transparaissent sur scène. Et puis, travailler sur un plateau avec des gens demande une certaine impudeur. Il faut faire confiance à l'autre.

A.A : N'y a-t-il pas un risque d'appauvrissement à la longue pour un collectif qui travaille en vase-clos ?

N.G : Bien sûr, il y a le danger de l'ennui. Parfois, nous pouvons avoir l'impression de tellement nous connaître que nous n'avons plus rien à nous dire artistiquement, qu'il n'y a plus l'enjeu de nous apprendre des choses mutuellement. Heureusement, la majorité d'entre nous travaille en parallèle sur des projets. Chacun revient donc dans le groupe avec des apports – que nous ne comprenons pas parfois d'ailleurs. Par exemple, lorsque Benoît a fait un travail avec Vassiliev, c'était très dur pour nous d'accepter ce qu'il a ramené de cette expérience. Le collectif a résisté contre lui. Puis au fur et à mesure, nous nous sommes ouverts et Benoît nous a appris des choses que nous avons transformées comme nous en avons envie. Nous nous sommes approprié une partie de la démarche de Vassiliev et Benoît nous a appris quelque chose.

Il y a aussi une chose importante : c'est de faire attention à inviter des gens. Sinon, nous tournons en rond au bout d'un moment. Mais ce n'est pas méthodique, dans le sens de « Il faut faire venir des gens ». C'est parce que nous aimons aussi d'autres gens que nous ne voulons pas nous priver du plaisir de travailler avec eux. Ils n'ont pas pouvoir de décision au sein du collectif. Par contre, dans la création, ils sont au même titre que nous acteurs, et nous créons ensemble un spectacle qui est le nôtre. En général, ce sont des gens qui nous connaissent. Ils savent où ils mettent les pieds !

A.A : Une création lumière ou costumes demande une compétence technique qui ne s'improvise pas. Comment gérez-vous la question des compétences ?

N.G : Bien sûr, il y a des compétences techniques, on ne peut pas le nier. Nous avons un créateur lumière et une scénographe dans notre équipe. Pour la lumière, notre éclairagiste nous a fait une formation de quelques jours, pas dans le but de faire de nous des techniciens lumière – ce que nous ne serons jamais vraisemblablement – mais pour nous aider à faire connaissance avec ce monde-là, qui reste assez inconnu pour une

bonne partie des acteurs. C'est quand même incroyable, le nombre d'acteurs qui font la gueule pendant les filages techniques ! Suite à ça, nous avons tous des outils pour communiquer avec Pierre. Nous pouvions lui proposer des idées plus concrètes et mieux comprendre ses propositions. Moi, j'ai des compétences dans la comptabilité, par exemple. Je gère la comptabilité mais j'ai donné un stage à tout le collectif sur la comptabilité. Quand je suis absente, ils peuvent gérer sans moi. Marta est graphiste. Elle fait des propositions de départ parce que c'est son métier. Mais ça ne signifie pas que nous lui demandons d'être notre graphiste et que nous validons ou non son travail. C'est beaucoup plus informel que cela : elle participe à toutes les répétitions, elle fait des ébauches tout au long du projet, l'affiche naît en même temps. À long terme, si nous commençons à tourner, bien évidemment, nous aurons besoin d'un diffuseur, d'un administrateur. Mais ce que nous souhaiterions alors, c'est qu'il soit un ami, qu'il soit d'accord avec notre principe de fonctionnement. Nous ne pouvons pas mettre une annonce à Pôle Emploi et trouver un diffuseur.

A.A : Par crainte d'entrer dans un rapport d'employeur à employé ?

N.G : Exactement. Nous avons toujours fonctionné avec les rencontres. Si demain, nous rencontrons un diffuseur après un spectacle ou dans un bar, et que nous nous entendions très bien sur sa façon d'envisager les choses, pourquoi pas ?

A.A : Quand on pense collectif, on pense forcément au nombre. Avec ce que tu me décris de votre fonctionnement, sans hiérarchie, je me pose la question du nombre. Sans réfléchir plus avant, j'aurais tendance à penser qu'un collectif à deux, ce n'est pas un collectif.

N.G : Pourquoi ? Moi je pense qu'un collectif, c'est quand on est plus de un. Comme disait Georges Brassens : « Tu es une bande de cons quand tu es plus de un ». À partir du moment où l'on doit confronter son point de vue à quelqu'un d'extérieur qui doit aussi confronter son point de vue, je pense qu'il est possible de parler de collectif. À deux, c'est d'ailleurs encore plus difficile qu'à plusieurs : la rivalité, les relations de pouvoir risquent de s'installer plus facilement. À plusieurs, il y a toujours l'espoir qu'une personne aura le recul nécessaire pour ramener le débat au centre ou rétablir l'équilibre des forces. Deux, c'est déjà un collectif, mais c'est le plus difficile des collectifs. Je crois au chiffre impair qui amène du conflit, qui éloigne du consensuel.

A.A : Nous venons de reconnaître qu'il y a des compétences techniques indéniables : vous ne pouvez faire le travail d'un créateur lumière ou d'un(e) costumière-costumier aussi bien qu'une personne spécialisée. En quoi ces compétences-là seraient-elles différentes des compétences d'un metteur en scène ? Pourquoi est-il possible de se passer d'un metteur en scène ou d'un dramaturge, mais pas d'une éclairagiste ?

N.G : Je dirai que les métiers dits de la « technique » et les musiciens ont un point commun essentiel que les acteurs et metteurs en scènes n'ont pas : c'est qu'ils s'expriment par le vecteur d'outils *extérieurs* (instrument de musique, informatique, textiles, lampes, etc...). Par conséquent, seule une expérience ou une formation concrète (scolaire ou autodidacte) permet l'accès à la connaissance de ces outils. Puis la sublimation de ces outils en outils artistiques dépendra de la sensibilité de celui ou de celle qui les manipule. Mais d'abord, il doit savoir les manipuler. Un exemple : dans notre groupe il y a Simon, un pianiste. Il lui arrive de faire l'acteur dans nos spectacles. C'est un bel acteur parce qu'il est concentré et fragile, sa maladresse est une force comique qu'il ne maîtrise pas. En fait, c'est un excellent acteur parce qu'il ne maîtrise rien. Mais moi, si je m'installe devant son piano, ma maladresse sera disgracieuse et même si je me concentre, je ne pourrai jamais jouer de la musique. Ce dernier exemple me semble répondre au mieux à ta question et fait le lien avec cette histoire d'outils *extérieurs*. Les acteurs et les metteurs en scène sont confrontés à un autre type d'outil : eux-mêmes. Leur corps, leur voix, leurs mains... « moi et mes complexes ». *Moi*, c'est l'outil le plus abstrait que je connaisse parce que justement je ne me connais pas. Et personne ne pourra m'apprendre à m'utiliser. Ni même moi-même. Je n'ai pas encore assez d'expérience pour dire s'il existe une formation ou une compagnie quelque part dans le monde qui respecte totalement cet outil dans tout ce qu'il a d'insondable ; mais j'en ai suffisamment pour dire qu'il est plus accessible de faire l'acteur ou metteur en scène que le costumier ou l'éclairagiste parce qu'il paraît toujours plus léger de voyager sans bagages...

BIBLIOGRAPHIE

Sur le Tg Stan

-Ouvrages théoriques :

BIET, Christian, TRIAU, Christophe. « Le travail des praticiens » III, in *Qu'est-ce que le Théâtre?* Editions Folio, collection « Essais », janvier 2006.

BOISSON, Bénédicte. FOLCO, Alice. MARTINEZ, Ariane. « Jeu d'ensemble, vedettariat » in *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*. Editions PUF, collection Licence, octobre 2010.

LESCOT, David. « L'acteur et son personnage : unité ou distance ? A propos de Tg Stan » in *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*. Etudes Théâtrales n°26, 2003

VAN DEN DRIES, Luk. « Un théâtre de répertoire qui soufflé le frais. Un essai sur les 15 ans d'existence du Tg Stan ». <http://www.stan.be/content.asp?path=k1x5y5x6>

VANHAESEBROUCK, Karel. « Producteurs de théâtre flamands à l'étranger ». Revue La Flandre, n° 44, décembre 2004/février 2005. www.flanders.be

-Mémoires de recherche :

BERNAD, Violette. « Pour une nouvelle esthétique théâtrale : L'engagement des acteurs dans le collectif flamand Tg STAN ». Mémoire de maîtrise sous la direction de Catherine Naugrette, Université de la Sorbonne nouvelle (Paris III), 2003.

BOREK, Alain. « L'acteur et la non illusion théâtrale. Quand l'acteur se joue de l'illusion théâtrale, comment décline-t-il son jeu ? Recherche autour du spectacle de Tg Stan: *Sauve qui peut, pas mal comme titre !* D'après cinq *Dramuscules* de Thomas Bernhard ». Mémoire de fin d'études (Exigence partielle à la certification finale). La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande. 2009

NAOUS, Nancy « La notion de collectif, conçue par Tg Stan ». Mémoire de DEA sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université de la Sorbonne nouvelle (Paris III), 2004

-Revue de l'ENS-Lyon « Agôn » on-line :

Tg Stan « Tout ce qui est sur scène a une histoire », Entretien de Jolente de Keersmaeker avec Lise Lenne et Marion Rhéty, *Agôn* [En ligne], Enquête : Engouffrés dans la brèche, N°3: « *Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, Postures et pratiques du collectif* », 24/01/2011. URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1540>.

-Articles de presse (sélection):

ANTEBI, André. « Le Tangible », 7 novembre 2010

<http://unfauteuilpourlorchestre.com/2010/11/le-tangible/>

DARGE, Fabienne, « La bande des quatre du Tg STAN », in *Le Monde*, sept 2005.

DELAUNEY, Laurent. « Du Molière une fois ». *Dauphiné Libéré*, 11 novembre 2004

FIRMIN-DIDOT, Catherine, « Anvers et contre tout », in *Télérama*, novembre 2005.

FRICHE, Michèle. « Molière mis à nu au Kunsten ». *Le Soir*, 23 mai 2003

GWENOLA, David, « Tg STAN, le jeu mis à nu », in *Mouvement*, octobre 2001.

HELIOT, Armelle. « Le laboratoire de Tg Stan, De Koe, Discordia au Vieux-Colombier ». Figaro blog, 21 janvier 2010. <http://blog.lefigaro.fr/theatre/2010/01/le-laboratoire-de-tgstan-au-vi.html>

SOLIS, René. « Tg Stan, les pieds dans le plat ». Libération, 10 novembre 2005.

-Site Internet du Tg Stan :

Sur le collectif

-Ouvrages théoriques :

« Du commun au comme-un. Nouvelles politiques de l'agir à plusieurs ». Sous la direction de Dominique Quessada et Yves Citton. Revue *Multitudes* n°45, été 2011.

« Une troupe commence par un rêve », rencontre publique du Théâtre du Soleil à l'Université du Québec, Montréal, 6 novembre 1992. In FERAL, Josette. *Dresser un monument à l'éphémère*. Editions théâtrales, février 2001, pp50/107.

L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine. « Troisième partie : Le retour de troupes ? ». Ouvrage collectif. Etudes Théâtrales n°26, 2003, p101.

Articles cités dans cet ouvrage :

-DELUCVILLERIE, Jacques. « Le collectif, un désaccord », p135.

-SERRON, Dominique. « Quel retour de troupe ? Une réflexion à partir de l'expérience de l'Infini Théâtre », p 115.

La création collective. Groupe de recherches d'esthétique CNRS. Editions Glancier-Guénaud, collection Recherches poétiques, 1981.

Articles cités dans cet ouvrage :

-IERUNCA, Virgile « Retour aux sources du théâtre collectif dans l'avant-garde américaine : André Serban et la *mama experimental theatre club* de New York ».

-CHABERT, Pierre. « La création collective dans le théâtre contemporain ».

BALDWIN, Jane, LARRUE Jean-Marc, PAGE Christiane. *Vies et morts de la création collective*. Presses Collégiales du Québec. D.L 2008.

BINER, Pierre. *Le Living theatre : histoire sans légende*. Lausanne, La Cité, 1968

BROOK, Peter. Entretien avec Jean-Louis Ezine, in « Les nouvelles littéraires », 27 janvier 1975.

CAMET, Sylvie. *Parenté et création : familles d'artistes, de la relation personnelle à la production collective*. Paris. Editions L'Harmattan. 1995

CONSOLINI Marco, VINCENT Jean-Pierre, FAIVRE Bernard. *Du collectif*. Presses universitaires de Rennes. « Théâtres en Bretagne » n°19. 2004

CROZIER, Michel, FRIEDBERG, Erhard. *L'acteur et le système: Les contraintes de l'action collective*. Editions Du Seuil, Collection Points (« Essai » n°111). Première édition 1981.

JACQUOT, Jean. *Les Voies de la création théâtrale I*. (Sur Jerzy Grotowski, l'Odin, le Living theatre, et l'Open theatre). Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1970.

PROUST, Serge. « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe ». Revue française de sociologie, 44-1, 2003.

REMER, Brigitte. *Fragments d'un discours théâtral : entre singulier et pluriel, de l'individualité créatrice à l'oeuvre collective*. Editions L'Harmattan. 2002.

SCOTT, Diane. *Carnet critique : Avignon 2009*. Editions L'Harmattan, juin 2010.

VENDEVILLE, Stéphanette. *Le Living Theatre. De la toile à la scène : 1945-1985*. Editions L'Harmattan, DL 2008

-Mémoire de recherche :

ULACZYK, Anna. « Vers une nouvelle création collective: Evolution et méthodes de travail des troupes théâtrales françaises » Mémoire de Master 2, sous la direction de Julia Gros de Gasquet. Université de la Sorbonne nouvelle (Paris) Etudes théâtrales Paris III 2009.

-Revue de l'ENS-Lyon « Agôn » on-line :
Dossiers, n°3. « Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Enquête : Engouffrés dans la brèche, Postures et pratiques du collectif », le 01/02/2011 :

-Transquinquennal, « (Im)posture du collectif »
URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1536>.

-Groupe T.O.C, «Toujours brouiller les pistes »
URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1524>.

-Articles de presse :

BENEDETTO, André. « Travail théâtral ». Interview de F. Kourilski pour « La Cité », automne 71.

BOUCHEZ, Emmanuelle. « Le collectif au théâtre. Enquête ». Télérama n° 3166 du 18/09/10

THIBAUDAT, Jean-Pierre. « De Nanterre aux Molière de l'Odéon. La galaxie Gabily »
<http://www.archithea.org/article-22605749.html>, 22 octobre 2007

-Site Internet « Le Poulailleur ». Rubrique : « Le renouveau du collectif au théâtre. Enquête », série d'entretiens avec:

Groupe Moukden. <http://aupoulailler.over-blog.com/article-le-renouveau-du-collectif-au-theatre-entretien-avec-le-moukden-theatre-70024366.html>

Collectif F71. <http://aupoulailler.over-blog.com/article-le-renouveau-du-collectif-au-theatre-entretien-avec-le-collectif-f71-69284162.html>

Collectif La vie brève. <http://aupoulailler.over-blog.com/categorie-11612469.html>

Collectif Le T.O.C <http://aupoulailler.over-blog.com/article-le-renouveau-du-collectif-au-theatre-entretien-avec-le-collectif-t-o-c-71850718.html>

Collectif Les Possédés : <http://aupoulailler.over-blog.com/5-categorie-11612469.html>

Collectif DRAO : <http://aupoulailler.over-blog.com/article-le-renouveau-du-collectif-au-theatre-entretien-avec-le-collectif-drao-64965226.html>

Compagnie d'Ores et Déjà <http://aupoulailler.over-blog.com/article-36422399.html>

-Sites Internet des collectifs/ Troupes français(es) :

Collectif Les Possédés <http://lespossedes.wordpress.com/>

Collectif L'avantage du Doute <https://www.facebook.com/people/LAvantage-du-Doute/100001028588894>

Collectif DRAO <https://www.facebook.com/profile.php?id=100000800913875>

Collectif Le T.O.C <http://www.letoc.blogspot.com/>

Le théâtre de l'Aquarium <http://www.theatredelaquarium.com/spip.php>

Le Théâtre du Soleil <http://www.theatre-du-soleil.fr>

Le Théâtre permanent. Gwénaél Morin. Aubervilliers.

<http://archives.leslaboratoires.org/content/category/7/54/1/lang.fr/>

-Sites Internet des collectifs belges :

Le Groupov, Jacques Delcuvellerie <http://www.groupov.be/>

Collectif Olympique Dramatique

<http://www.toneelhuis.be/maker.jsp?ref=OLYMPIQUEDRAMATIQUE>

Collectif De Koe http://www.dekoe.be/F/021_profiel_D.php

Sur l'évolution des politiques culturelles

-Ouvrages théoriques :

La décentralisation théâtrale (sous la direction de Robert Abirached) :

1. *Le premier âge : 1945-1958*. Coédition Actes Sud-Papiers/ANRAT, 1992 et 2005.

2. *Les années Malraux : 1958-1968*. Coédition Actes Sud-Papiers/ANRAT, 1993 et 2005.

3. *1968, le tournant*. Coédition Actes Sud-Papiers/ANRAT, 1994 et 2005.

4. *Le Temps des incertitudes*. Coédition Actes Sud-Papiers/ANRAT, 1995 et 2005.

La politique culturelle en débat, anthologie 1955-2005. Textes réunis et présentés par Geneviève Gentil et Philippe Poirrier. La documentation Française, 2006.

ABIRACHED, Robert. *Le théâtre et le prince I et II*. Editions Actes Sud Papiers, 2005.

CAUNE, Jean. *La culture en action, De Vilar à Lang, Le sens perdu de l'action culturelle*, Presses universitaires de Grenoble, 1992.

DUBOIS Vincent, *La politique culturelle, Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, collection « Socio-histoires », 1999.

FUMAROLI, Marc. *L'Etat culturel, essai sur une religion moderne*. Editions Le Livre de Poche, 1992.

LAURENT Jeanne, *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981, Histoire d'une démission artistique*, CIEREC, Saint-Etienne, 1983.

MALLARME, Stéphane. *Penser les arts et la politique*. Textes choisis, présentés et annotés par André Stanguennec. Éditeur scientifique, Default, Nantes, 2007.

MALRAUX André, *La politique, la culture, Discours, articles, entretiens (1925-1975)*, présentés par Janine Mossuz-Lavau. Editions Gallimard, collection « Folio Essais », 1996.

MEYER-PLANTUREUX, Chantal. *Théâtre populaire, enjeux politiques de Jaurès à Malraux*. Editions Complexe, Bruxelles, 2006

MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France, De la Révolution à nos jours*, Gallimard, collection « Folio Histoire », Paris, 1995.

POIRRIER Philippe, *Bibliographie de l'histoire des politiques culturelles, France XIXe-XXe siècles*, La Documentation française, Paris, 1999.

URFALINO, Patrick. *L'invention de la politique culturelle*. Editions Hachette, collection « Pluriel », 2004.

WALLON Emmanuel. *L'artiste, le prince, Pouvoirs publics et création*, Presses universitaires de Grenoble, 1991

Avec Blandine MASSON. *Le temps de l'artiste, le temps du politique*. In « Les Cahiers du renard », n°15, décembre 1993.

-Documents officiels du Ministère de la Culture et de la Communication :

« La charte des missions de service public pour le spectacle ». Bi-mensuel n°40, 16 décembre 1998. <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/charte.pdf>

« Propositions pour préparer l'avenir du spectacle vivant ». Rapport du Ministère de la Culture et de la Communication, octobre 2004.

<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/spectacle/propositions-octobre2004.pdf>

« Débat sur le spectacle vivant-2005 ». Allocution de Renaud DONNEDIEU DE VABRES. Sénat, mardi 1^{er} février 2005 <http://www.culture.gouv.fr/nav/index-dt.html>

Sur l'avènement de la mise en scène moderne (ascendance et filiation)

Du théâtre d'art à l'art du théâtre. Anthologie des textes fondateurs. Textes réunis et présentés par Jean-François Dusigne. Editions Théâtrales, 2002.

Firmin Gémier. Introduction, choix de textes et notes, Catherine Faivre-Zellner. Editions Actes Sud Papiers, Collection « Mettre en scène », septembre 2009.

L'invention de la mise en scène: dix textes sur la représentation théâtrale 1750-1930. Réunis et présentés par Jean-Marie Piemme. Bruxelles, Éditions Labor, 1989.

ABENSOUR, Gérard. *Vsévolod Meyerhold ou L'invention de la mise en scène*, éditions Fayard, 1998.

ANDERS, France-Fauny. *Copeau et le cartel des quatre.* Editions AG Nizet, 1959.

ANTOINE, André. *Le théâtre libre.* 1890.

BOISSON, Bénédicte, FOLCO, Alice, MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours.* Editions PUF, collection Licence, octobre 2010.

CRAIG, Edward Gordon. « L'acteur et la sur-marionnette »-1907. In *De l'art du théâtre.* Editions Lieutier. 1916

FAZIO, Mara et FRANTZ, Pierre. *La fabrique du théâtre avant la mise en scène (1650/1880).* Ouvrage collectif. Editions Desjonquères, collection « L'esprit des Lettres », 3^{ème} trimestre 2010.

Articles cités dans cet ouvrage :

-GOETZ, Olivier. « Victorien Sardou, metteur en scène de son théâtre », pp187/200.

-MARCHAND, Sophie. « La mise en scène est-elle nécessaire ? L'éclairage anecdotique (XVIIIème siècle) », pp40/50.

-NAUGRETTE, Florence. « Qui met en scène dans les théâtres de province (1806-1864) ? Le cas de Rouen », pp261/271.

-POIRSON, Martial « 'Souffler n'est pas jouer' : pratiques et représentations du copiste-souffleur (1680-1850) », pp51/69.

GIGNOUX, Hubert. *Histoire d'une famille théâtrale. Jacques Copeau-Léon Chanceler-Les Comédiens Routiers-La décentralisation dramatique.* Editions L'Aire théâtrale, Lausanne, 1984.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievitch. *Écrits sur le théâtre. 1936-1940.* Traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin. Editions La Cité, collection « l'Âge d'homme », Lausanne, 1992.

ROBICHEZ, Jacques. *Le Symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de l'œuvre.* Editions L'Arche, 1957.

ROLLAND, Romain, LUGNE-POE, Aurélien. *Correspondance (1894-1901).* Présentée avec une introduction et des notes par Jacques Robichez. Editions L'Arche, 1957.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Théâtre et mise en scène: 1880-1980.* Paris, Presses universitaires de France, 1980.

SARRAZAC Jean-Pierre et MARCEROU, Philippe. *Antoine, l'invention de la mise en scène.* Editions Actes Sud-Papiers, Collection « Parcours de Théâtre », novembre 1999.

STANISLAVSKI, Konstantin Sergueevitch. *Notes artistiques.* Traduit du russe par Macha Zonina et Jean-Pierre Thibaudat. Editions Circé (Théâtre national de Strasbourg), 1997.

Sur les acteurs

1. La formation de l'acteur

-Ouvrages théoriques :

Apprendre 14 : Le training de l'acteur. Ouvrage collectif. Coédition CNSAD et Centre National du Théâtre. Editions Actes Sud papiers, collection « Apprendre », novembre 2000

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine. *La Ligne des actions physiques répétitions et exercices de Stanislavski*. Éditions L'Entretemps, collection « Les Voies de l'acteur », février 2008.

DUSIGNE, Jean-François. *L'acteur naissant, La passion du jeu*. Coédition éditions Scéren et éditions Théâtrales, 2008

KNEBEL, Maria. *L'analyse-action*. (Adaptation d'Anatoli Vassiliev). Actes Sud-Papiers, collection « Apprendre ». Coédition avec l'E.N.S.A.T.T, juillet 2006.

LASSALLE, Jacques, RIVIÈRE, Jean-loup. *Apprendre 20 : Conversations sur la formation de l'acteur*. Editions Actes Sud Papiers, collection « Apprendre », mai 2004.

LECOQ, Jacques. *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*. Editions Actes Sud-Papiers, collection « Les cahiers Théâtre/ Education » n°10. Coédition avec l'A.N.R.A.T, décembre 1997.

PAVIS, Patrick. « Théorie et pratique dans les études théâtrales à l'Université », in *Théâtre* n° 1, Université Paris 8. L'Harmattan, 1998.

PEZIN, Patrick. *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*. Éditions L'Entretemps, collection « Les Voies de l'acteur », 2^{ème} édition, juillet 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. *La formation de l'acteur*. Editions Payot, collection « Petite bibliothèque », mars 1998.

VITEZ, Antoine. *Ecrits sur le théâtre, I. L'école*. Editions P.O.L, octobre 1998

-Documents officiels du Ministère de la Culture et de la Communication :

« Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre », Lettre d'information du Ministère de la Culture et de la Communication, hors-série n°80, mars 2001. <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/lettre/dossiers/sup80.pdf>.

« Schéma d'orientation pédagogique et d'organisation de l'enseignement initial du théâtre dans les établissements d'enseignement artistique ». Mise à jour des dispositions de juin 2001, Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles, 1^{er} juillet 2005. <http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/formations/schema-theatre2006.pdf>

Voir aussi les schémas départementaux de développement des enseignements artistiques en musique, en danse et en théâtre, et leurs référentiels D.N.O.P (Diplôme National d'Orientation Professionnelle) dans chaque département. Pour l'Isère : <http://cg38.xsalto.com/index.php?&alias=schema-departemental>

GUENOUN, Denis. « Théâtre et Universités. » Rapport pour le Ministère de la Culture. ARSEC Rhône Alpes, 2000.

<http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts/rapportsPDF/Th%E9%E2tre%20et%20universit%E9.PDF>

-Site Internet :

A.P.A.D (Association des Professeurs d'Art Dramatique dans les écoles agréées par l'Etat. <http://www.anpad.fr/pages/index.php>

2. Pratique et fonction de l'acteur

-Témoignages d'acteurs :

« Le rôle de l'acteur ». Revue OutreScène (Revue publiée par le Théâtre National de Strasbourg) numéro 3, mai 2004.

Entretiens cités dans cet ouvrage :

-DIDI, Evelyne. « Bizarre façon d'exister », entretien avec Anne-Françoise Benhamou

-DI FONZO BO, Marcial. « Pas seulement acteur » entretien avec Marion Stoufflet

-MOLLET, Clotilde. « Sans le faire exprès » entretien avec Anne-Françoise Benhamou

-SANDRE, Didier « L'épée sur l'épaule » Entretien avec Anne-Françoise Benhamou

BARRAULT, Jean-Louis. *Souvenirs pour demain*. Editions du Seuil, 1972.

BERNHARDT, Sarah. *Ma double-vie*. Editions Phoebus, collection « Libretto », Paris, 2000.

AZENCOT, Myriam. « Un métier de l'instant », entretien avec Josette FERAL in *Trajectoires du Soleil autour d'Ariane Mnouchkine*. Editions Théâtrales, Décembre 1998, pp134/153.

CARNEIRO DA CUNHA, Juliana. « Une ambiance de fête », entretien avec Josette FERAL in *Trajectoires du Soleil autour d'Ariane Mnouchkine*. Editions Théâtrales, Décembre 1998, pp120/133.

COTILLARD, Marion. « La vie en Piaf », entretien avec Thierry Cheze. Studio Magasine, juillet 2006.

DESARTHE, Gérard « Une tête brûlée au regard froid », entretien avec Jean-Pierre Leonardi, in « ATAC » n°90, Paris Janvier 1978.

OIDA, Yoshi. *L'acteur invisible*. Editions Actes Sud, collection « Le temps du Théâtre », juin 1998. *L'acteur flottant*. Editions Actes Sud, collection « Le temps du Théâtre », 2^{ème} édition, août 1992.

RICHARDS, Thomas. *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud-Académie expérimentale des théâtres, collection « Le temps du théâtre », 1995.

-Ouvrages théoriques :

Les figures de l'acteur, de la scène à la cité: "Controverses 99". Ouvrage collectif. Éditions L'Entretemps, collection « Manifeste pour un temps présent II », mai 2000.

L'acteur en son métier Ouvrage collectif sous la direction de Didier Souiller et Philippe Baron. Editions Universitaires de Dijon 1997.

Article cité dans cet ouvrage :

-BESSON, Jean-Louis. « L'acteur chez Brecht. Du cabaret au théâtre »

Jouvet et l'acteur. Compte-rendu de la table ronde, organisée par le Laboratoire de recherches sur les arts du spectacle (C.N.R.S.) et la Société d'histoire du théâtre. Direction Odette Aslan. Paris, Edition Société d'histoire du théâtre, 1988.

« Pourquoi jouer ». Revue Théâtre/Public n°68, mars 1986

« Le retour des comédiens ». Revue Théâtre/Public n°66, novembre 1985

« Comédiens 2 ». Revue Théâtre/Public n°45, mai 1982

ASLAN, Odette. *L'Acteur au XXe siècle, éthique et technique*. Éditions L'Entretemps, collection « Les Voies de l'acteur », juillet 2005

BRECHT, Bertolt. *L'art du comédien: écrits sur le théâtre*. Traduction de Jean Tailleur et Guy Delfel. Traduction des inédits, choix de textes, préface et notes de Jean-Louis Besson. Nouvelle édition révisée et augmentée sous la direction de Jean-Marie Valentin. Editions L'Arche, 1999.

DIDEROT, Denis *Paradoxe sur le comédien*. Editions Folio, collection « Classique », Janvier 2008

DUVIGNAUD, Jean. *L'acteur : esquisse d'une sociologie du comédien*. Paris, Editions Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1965.

NOVARINA, Valère. « Lettre aux acteurs » et « Pour Louis De Funès » in *Le théâtre des paroles*. Editions P.O.L, janvier 2000.

PERA RIZZO, Eraldo. *Comédien et distanciation*. Editions L'Harmattan, collection « Univers théâtral », 2006.

3. Sur la direction d'acteur :

-Ouvrages théoriques :

La direction d'acteur au cinéma. Ouvrage collectif sous la direction de N.T. BINH. Revue « Etudes théâtrales » n°35, 2006.

« La direction d'acteurs. Avignon 85 ». Revue Théâtre/Public N° 64/65, juillet 1985

PROUST, Sophie. *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Editions L'Entretemps, collection « Les voies de l'acteur. », novembre 2006.

SOJCHER, Frédéric. *La direction d'acteur : carnation, incarnation*. Editions du Rocher, collection « caméra subjective », 06 novembre 2008.

-Documentaires audiovisuels :

Antoine Vitez, journal intime de théâtre. Réalisation Fabienne PASCAUD et Dominique GROS. VHS SECAM couleur, durée 71mn. INA, collection théâtre « Voir et savoir », 1989.

Les 12 leçons de théâtre d'Antoine Vitez. Réalisation Maria KOLEVA. Collection Poésie et Vérité (théâtre et vie). Diffusion Cinoche Video. M Koleva films, 47 boulevard Saint Michel, 75005 Paris.

Patrice Chéreau, leçons de théâtre. Réalisation Stéphane METGE. Collection « Henri VI-Richard III de Shakespeare, fragments » (5 courts documentaires). Durée 25mn/épisode, couleur. Production Azor Film, la cinquième, France 3. Participation CNC, DMDTS, CNSAD, 1999.

Les deux voyages de Jacques Lecoq. Réalisation Jean-Gabriel CARASSO, Jean-Claude LALLIAS, Jean-Noël ROY. 175 min. Paris, CNDP, 2006

Au soleil même la nuit. Réalisation Éric DARMON et Catherine VILPOUX, en concertation avec Ariane MNOUCHKINE. VHS Secam Durée 200 mn. Coproduction La Sept ARTE, Agat Film et Cie et le Théâtre du Soleil, 1997.

Sur les processus de création

-Ouvrages théoriques :

Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui. Ouvrage dirigé par Georges Banu. Editions Actes Sud, collection « Le Temps du théâtre », juin 2005.

Articles cités dans cet ouvrage :

-ASLAN, Odette. « Répéter. To rehearse. Ensayar. Proben ».

-BANU, Georges « La répétition ou autoportrait de metteur en scène avec groupe ».

-ERTEL, Evelyne « Copeau et le cartel. L'art de répéter ».

-PICON-VALLIN, Béatrice « Répétitions en Russie-URSS : du côté de chez Meyerhold ».

-VITEZ, Antoine « Un regard médiumnique ».
« L'oeuvre en chantier ». Dossier in *Les cahiers de théâtre : Jeu*. Revue du théâtre, n°136, Montréal, septembre 2010, p68-125
BROOK, Peter *L'espace vide Ecrits sur le théâtre*. Editions du Seuil, collection « Pierres Vives », 2^{ème} trimestre 1977.
CREUZEVAULT, Sylvain. « Le Père Tralalère, pour un théâtre de gestes vivants », entretien avec Manuel Piolat Soleymat. *La Terrasse*, n°152, 1er novembre 2007, p8.
MNOUCHKINE, Ariane. *L'art du présent. Entretiens avec Fabienne Pascaud*. Editions Plon, janvier 2005
POLIAKOV, Stéphane. *Anatoli Vassiliev: l'art de la composition ou le laboratoire d'Anatoli Vassiliev*. Préface de Valérie Dréville. Editions Actes Sud-Papiers, collection « Apprendre », coédition CNSAD, 2006.
PROCHIANTZ, Alain. « Du laboratoire au théâtre » in *Le journal de Chaillot*, n°3, Paris, février 2004, p10-11
SALLENAVE, Danièle. « Les épreuves de l'art » in *Théâtralité du romantisme*. Revue L'art du Théâtre, Printemps 1985. (Revue des éditions Actes Sud et de Chaillot Théâtre National), juillet 1985.
VERDEIL, Jean. *Le travail du metteur en scène : un exemple, Lyon : Carlucci, Chavassieux, Clément, Faure...* Lyon, éditions Aléas, 1995

-Thèses universitaires:

BERNARD, Judith. « Rhétorique du discours de mise en scène: mythes et pratiques de la parole dans la répétition de théâtre ». Thèse de doctorat, sous la direction de Christine Hamon-Sirejols. Numéro national de thèse : 00LY020114. Université Lumière (Lyon), 2000.
NEUSCHAFER, Anne. « De l'improvisation au rite : la Comédie de notre temps au Théâtre du Soleil ». Thèse de doctorat sous la direction de Patrice Pavis. Université Paris 8, 1998.
WARNET, Jean-Manuel. « Le laboratoire théâtral au XXe siècle: un espace de recherche pour le théâtre d'art ». Thèse de doctorat, sous la direction de Didier Plassard. Université de Haute-Bretagne, études théâtrales, Rennes 2, 2005.

-Revue de l'ENS-Lyon « Agôn » on-line :

N°2 : L'accident, Dossiers, L'accident, au plus près : l'enquête, 12/11/2010

<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=771>

URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1085>

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. «Un espace accidenté »

URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1076>.

METAIS-CHASTANIER, Barbara. «L'accident, la technique et l'occasion»

URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1087>.

RIVIERE, Jean-Loup. «Bonheur de l'accident»

N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, 01/02/2011

MORIN, Gwenaël. «C'est tous les jours qu'il faut faire la révolution». Les tiers lieux, Enquête : Engouffrés dans la brèche,

URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1444>.

CHARON, Eric et CREUZEVAULT, Sylvain. «Notre terreur au Théâtre des Célestins», *Agôn* [En ligne], Entretiens & Portraits, 17/02/2011.

URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1259>.

Sur le spectateur et la relation théâtre/société :

- La position de spectateur aujourd'hui dans la société et dans le théâtre.* Ouvrage collectif. Revue du théâtre, éditions Actes Sud, hors série n° 5, mars 1996.
- Le spectateur de théâtre à l'âge classique XVII - XVIIIe siècles.* Ouvrage collectif, textes réunis et présentés par Bénédicte Louvat-Molozay et Franck Salaun. Éditions L'Entretemps, Collection « Champ Théâtral », septembre 2008.
- « Espace privé/Espace public ». Sous la direction de Bénédicte Boisson et Marie-Madeleine Mervant-Roux. Revue Théâtre/Public n°179, octobre 1985.
- « Le rôle du spectateur ». Revue Théâtre/Public n°55, mars 1984.
- « Théâtre et collectivité ». Deuxième session du Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques du Théâtre, communications présentées par André Villiers. Paris, Editions Flammarion, 1953.
- « Avignon, le public réinventé. Le festival sous le regard des sciences sociales ». Sous la direction d'Emmanuel Ethis. La documentation française, 2002.
- Théâtre, fabrique d'Europe.* Partie 3 « Genre spectaculaire. Le théâtre conserve-t-il une spécificité dans l'univers du spectacle ? ». Sous la direction d'Emmanuel Wallon. Etudes théâtrales n°46, 2009 :
- DELUCVELLERIE. « Vers une fabrique de spectres ». p104
 - JANS, Erwin. « Le théâtre à l'ère de la reproduction virtuelle ». p116
- ARDENNE Paul. *Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation.* Editions Flammarion, collection « Champs », Paris, 2002, réédition. 2004.
- BLUMEMBERG, Hans. *Naufrages avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence.* Traduit par Laurent Cassagnau. Editions L'Arche, 1994.
- BOUGNOUX Daniel, *La Crise de la représentation.* Editions La Découverte, Paris, 2006.
- CAUNE Jean. *Acteur-spectateur : Une relation dans le blanc des mots.* Nizet, 2000.
- DELDIME Roger et DUVIGNAUD Jean. *Le quatrième mur, Regards sociologiques sur la relation théâtrale.* Editions Promotion théâtre, 1990.
- DOAT, Jean. *Entrée du public. La psychologie collective et le théâtre.* Paris, éditions de Flore, 1947
- DORT, Bernard. *Le spectateur en dialogue : le jeu du théâtre.* Paris, P.O.L, 1995.
- DORT, Bernard. *La représentation émancipée.* Editions Actes Sud Papiers, collection « Le temps du Théâtre », juillet 1988
- DU CREST Sabine, PIERRE Arnaud. *La place du spectateur et la participation.* Actes de la 4e journée d'études d'Histoire de l'art moderne et contemporain, Centre François-Georges Pariset, 2003.
- GUENOUN, Denis. « Une crise de la condition spectatrice ? » in *Actions et auteurs, Raison du drame sur scène.* Editions Belin, collection « L'extrême contemporain », 2005.
- KONIGSON, Elie. « Le spectateur et son ombre », in *Le Corps en jeu, études et témoignages réunis et présentés par Odette Aslan.* Editions du CNRS, collection « Arts du Spectacle / Spectacles, histoire, société », 1993, p. 184.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie.* Editions L'Harmattan, Collection Univers théâtral. Juillet 2010.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur.* Paris, CNRS Editions, 2002.

NAUGRETTE Florence. *Le plaisir du spectateur de théâtre*. Bréal, 2002.

POPPER Frank. *Art, action et participation, L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Editions Klincksieck, Paris, 1980, réédition 1985.

RANCIERE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Editions La fabrique, décembre 2009.

RAVAR, Raymond et ANRIEU, Paul. *Le spectateur au théâtre. Recherche d'une méthode sociologique*. Institut de sociologie de l'Université libre de Bruxelles, 1964.

REGNAULT François, *Le spectateur* (recueil d'articles, 1967-1986). BEBA, Nanterre/Amandiers, Théâtre national de Chaillot, 1986.

STEIGER, André. « Public et pibluc - l'accès de fixation ou le clou du spectacle ». Texte de présentation de la « conférence iconoclaste » à Genève, Théâtre St-Gervais, 14 mars 2005.

TALON-HUGON, Carole. *Avignon 2005. Le conflit des héritages*. Editions Du Théâtre Hors-série n°16, juin 2006.

VICTOROFF, David. « Le paradoxe du spectateur » in *Théâtre populaire* n°12, Paris, mars-avril 1955, p77-82.

RESUME

L'avènement de la mise en scène moderne a instauré un théâtre qu'il semble difficile d'imaginer « autre ». Si de nombreux ouvrages théoriques ont salué cette mutation, en ce qu'elle a permis un renouvellement des pratiques du plateau et proposé des formes inédites, peu d'ouvrages semblent questionner l'hégémonie des conceptions de création qu'elle a engendrée. Ce travail se propose donc d'interroger les pratiques du plateau, en observant le Tg Stan qui, par son élaboration radicalement collective, l'émancipation de la direction d'acteur et le choix de représentations mouvantes où s'expérimentent *hic et nunc* les décisions d'acteurs, et non comme celui de la monstration d'un processus abouti, propose depuis vingt ans un contrepoint aux modèles de production contemporains.

MOTS-CLEFS

Mise en scène moderne

Direction d'acteur

Formation de l'acteur

Emancipation de l'acteur

Collectif théâtral/ Création collective

Répétitions/ Processus de création

Improvisations/ *L'ici et maintenant*