



HAL
open science

La place du spectateur dans les écritures scéniques hors scène. Étude de Spectacle suite, Spectacle 4, Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchèrent de le faire du Groupe O, Zzzzz du Groupe ZUR, La table du fond de François Cervantès

Céline Robin

► **To cite this version:**

Céline Robin. La place du spectateur dans les écritures scéniques hors scène. Étude de Spectacle suite, Spectacle 4, Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchèrent de le faire du Groupe O, Zzzzz du Groupe ZUR, La table du fond de François Cervantès. Sciences de l'Homme et Société. 2011. dumas-00625997

HAL Id: dumas-00625997

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00625997>

Submitted on 23 Sep 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR des Lettres et arts
Département des Arts du spectacle

LA PLACE DU SPECTATEUR
DANS LES ÉCRITURES SCÉNIQUES HORS SCÈNE

Étude de *Spectacle suite*, *Spectacle 4*, *Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchèrent de le faire* du GROUPE O, *Zzzzz* du GROUPE ZUR, *La table du fond* de FRANÇOIS CERVANTÈS.

Présenté par:
Céline Robin

Sous la direction de:
Luc Boucris
Professeur à l'Université Stendhal

Mémoire de recherche pour le Master 2 à 30 crédits en Arts du spectacle
Théâtre européen

Année universitaire 2010-2011

Université Stendhal (Grenoble 3)
UFR des Lettres et arts
Département des Arts du spectacle

LA PLACE DU SPECTATEUR
DANS LES ÉCRITURES SCÉNIQUES HORS SCÈNE

Étude de *Spectacle suite*, *Spectacle 4*, *Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchaient de le faire* du GROUPE O, *Zzzzz* du GROUPE ZUR, *La table du fond* de FRANÇOIS CERVANTÈS.

Présenté par:

Céline Robin

Sous la direction de:

Luc Boucris

Professeur à l'Université Stendhal

Mémoire de recherche pour le Master 2 à 30 crédits en Arts du spectacle

Théâtre européen

Année universitaire 2010-2011

Remerciements :

Luc Boucris

Yves Citton

Sophie Le Garroy (Groupe O)

Démis Hérenger (Groupe O)

Chris Auger (ZUR)

François Cervantès

Heiko Buchholz

Laurence Jugie

Christelle Pey

Marie-Pierre Coq

Delphine Lismonde

Matta et Alphonse Caire

Stephane Pastor

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	7
I. LE GROUPE O : le spectateur au coeur de l'œuvre :.....	14
A. L'ESPACE :	
1. Fixe, en plein air : <i>Spectacle 4</i>	15
2. En déambulation :	
a. <i>Spectacle suite</i>	18
b. <i>Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchaient de le faire</i> .20	
B. LE TEMPS :	
1. Dédoublément des animaux.....	26
2. Dédoublément du spectateur.....	27
3. Dédoublément de l'acteur.....	29
4. Le trouble du spectateur : le double bind.....	29
C. L'ACTION DU SPECTATEUR	
1. Le spectateur lecteur-auteur ?.....	31
2. Le non spectateur.....	38
3. Le spectateur citoyen ?.....	39
4. L'art de la réunion.....	40
II. GROUPE ZUR	
A. LA MULTIPLICITÉ DES POINTS DE VUE	
1. Description de <i>Zzzzz</i>	44
2. Entrer en matière.....	47

B. LA PEINTURE VIVANTE : L'INVITATION FAITE AUX SPECTATEURS À ENTRER DANS LE TABLEAU POUR Y FIGURER

1. Éclatement du sens..... 50
2. Le spectateur face à son libre arbitre..... 51

III. LA TABLE DU FOND

A. LES ESPACES DE LA FICTION

1. La salle de classe..... 58
2. La rue..... 63

B. LE VISIBLE ET L'INVISIBLE

1. Le théâtre mis en abyme..... 67
2. L'individu et son rapport au collectif..... 69

C. LE SPECTATEUR APPREND À REGARDER

1. La fragilité exposée..... 73
2. Le rapport d'autorité : le bio-pouvoir en action ?..... 75
3. Le spectateur actif ?..... 76

CONCLUSION : 80

ANNEXES..... 85

BIBLIOGRAPHIE..... 105



La question de la place du spectateur se formule dans les écritures hors scène parce que sortir de la salle de théâtre entraîne une remise en question de l'agencement entre les spectateurs et la représentation théâtrale. Reproduction de la configuration scénique en salle ou invention d'une scénographie qui place le spectateur à une autre place pour le surprendre ? Pour jouer avec ses attentes ? Inventer des jeux pour le séduire et lui donner envie de vivre au théâtre une expérience inédite. Aujourd'hui il s'agit d'aller à la rencontre des spectateurs, pas seulement avec un appareil de communication performant (des affiches, des plaquettes, des articles de presse, etc...) mais avec une démarche d'approche. Force est de constater que le théâtre se trouve dans l'obligation d'aller chercher des spectateurs, et face à la profusion de l'offre de spectacles, les créateurs sont poussés à inventer un rapport singulier avec les spectateurs. Ainsi, le groupe O de Grenoble a proposé *Sextacte* en 1997, dans le cadre du théâtre à la Minute!¹ du CDNA.

Par le biais du bulletin des curiosités, un rendez-vous est donné aux spectateurs

¹ Programmation qui proposait une carte blanche à des amis artistes du CDNA (laurent Pelly et Agathe Mélinand) dont le règlement édité dans le Bulletin des curiosités, stipulait en 10 règles les attentes du Bureau des Curiosités. Un peu à la manière de l'Oulipo, il s'agissait de proposer «quelque chose de théâtral» à partir de contraintes.

à un arrêt de tram, place de Verdun. Là, leur est remise la panoplie du sexacteur². Celle-ci est composée d'un livre rose³ avec son cadenas, d'un cache-yeux⁴ et d'un costume d'homme sandwich. Les sexacteurs écrivent sur le livre qu'ils remettront cadenassé à la fin du théâtre Minute au Groupe O et dont ils gardent la clé. Il est ainsi proposé au spectateur de rendre vivant un cliché, celui du client qui « va aux putes » ni vu ni connu, de devenir anonyme pour rentrer dans le monde de l'interdit, celui de la prostitution. Il s'agit donc de vivre l'expérience d'aller voir des prostitués et d'en garder une trace écrite. Pour cela toute une série de jeux est savamment composée.

Tout d'abord le jeu de la déambulation : du rendez-vous de la place Verdun à l'hôtel du Moucherotte, rue Auguste Gaché, les spectateurs déambulent tantôt en marchant, tantôt en empruntant le tramway. Chaque étape du parcours est nourrie par une intention : place Verdun la règle du jeu est expliquée et aussitôt un groupe de prostitués aguichent bruyamment les spectateurs. Puis les spectateurs suivent un homme en noir, costumé avec un chapeau qui marmonne des paroles incompréhensibles, et dont le visage est recouvert d'un collant noir comme un gangster qui s'apprête à faire un casse. Dans le tramway, les spectateurs couchent leurs sensations sur le livre rose. Ils marchent jusque devant l'hôtel guidés par l'homme en noir où ils retrouvent les prostitués. Ensuite, ils montent par petits groupes dans une chambre. Le mouvement des spectateurs s'inscrit dans une logique de la sensation, il faut courir après l'objet du désir plutôt que consommer le désir. Dans un jeu de cache-cache, la déambulation met les spectateurs dans une position d'attente, ils sont mis en condition pour avancer avec pour moteur le désir d'en voir davantage. Mais où se situe la nature de ce qui leur est montré ? Comment la déambulation dans l'espace public place-t-elle les frontières entre la réalité et la fiction ?

Le deuxième jeu est de déplacer les frontières du théâtre. Tout d'abord en déguisant les spectateurs. Lors du rendez-vous place Verdun, il leur est remis une

² Spectateur venant assister à *Sextacle*.

³ Le livre rose se compose de soixante et onze pages, de format 10/15, il est plus petit qu'un livre de poche. Chaque page comporte une partie blanche à compléter par le spectateur-lecteur. La première page du livre explique le pacte qui lie le lecteur et l'auteur. Le livre n'est pas signé par un auteur, il est le fruit d'une réflexion collective. Quelques pages sont illustrées par des dessins.

⁴ Reproduction de l'image télévisuelle de censure- pour conserver l'anonymat lors de la diffusion d'images prises dans l'espace public sans le consentement des personnes-, comme nous le montre la plaquette de *Sextacle* p6.

panoplie de costumes qu'ils sont incités à porter. Les plus audacieux revêtent un costume à leur convenance d'homme ou de femme sandwich affichant les attributs masculins ou féminins : seins, fesses et sexe. Ainsi, un homme peut changer de sexe « pour de faux ». Ce travestissement joue avec les codes du théâtre puisqu'on demande aux spectateurs de passer sur scène. L'acte de porter un costume équivaut au franchissement de la scène. Peu de spectateurs portent le costume d'homme sandwich. Dans ce premier temps du spectacle, le désir du spectateur d'assister à un spectacle sur le sexe est exposé aux yeux de tous dans l'espace public.

Ensuite, on le rend visible en le théâtralisant : il intègre le cortège des prostitués en endossant un cache-yeux ou un costume d'homme sandwich. La proposition qui lui est faite n'est pas de jouer mais d'être visible en tant que spectateur. Il s'en dégage un sentiment de honte- être vu en ville ainsi- et en même temps d'excitation suscitée par les acteurs qui « chauffent les spectateurs ».

Le spectateur parcourt la ville avec un costume, il devient donc objet de spectacle aux yeux des passants. Cette disposition crée une mise en abyme, les spectateurs de *Sextacle* sont vus par des non-spectateurs, des personnes qui passent dans la rue à ce moment là et qui deviennent spectateurs des spectateurs de *Sextacle*. La proposition est de démultiplier les espaces de la fiction : cela implique l'appartenance de l'espace public au monde fictionnel, aussi bien dans l'action théâtrale, (des spectateurs qui endossent un costume), que dans une action non théâtrale : regarder des spectateurs regardant d'autres spectateurs revêtir un costume en ville.

Un troisième jeu avec les attentes des spectateurs est organisé. Émoustillés à la fois par le harcèlement des prostitués et les textes qu'ils ont lus dans le tram sur le livre rose, les spectateurs retrouvent les prostitués qui les attendent au pied de l'hôtel du Moucherotte. C'est par petits groupes qu'ils suivent un couple d'acteurs dans une chambre. À l'intérieur, le couple éteint la lumière et met de la musique, les spectateurs sont installés sur des chaises en face du lit. Il se passe quelque chose entre le couple, mais, dans le noir, les spectateurs ne peuvent rien voir.

L'enjeu de *Sextacle*, c'est de travailler sur les attentes du spectateur, les susciter et (forcément) les décevoir. Le groupe O⁵ présuppose que le spectateur a une culture de spectateur, ce qui signifie qu'aujourd'hui le spectateur est éduqué, il adopte un comportement poli. Or, le Groupe O joue avec cette envie du spectateur de voir du sexe

⁵ Propos recueillis lors d'un entretien avec Démis Hérenger, ancien membre du Groupe O.

pour, évidemment, le décevoir. La supposition des intentions au spectateur - voir du sexe – conduit le Groupe O à donner des éléments pour mettre en mouvement l'imaginaire du spectateur avant que l'action proprement sexuelle ait lieu. L'action se joue avant et son écriture s'est articulée sur l'organisation d'un jeu de contradictions. Revêtir un costume et rester spectateur, se rendre dans une chambre d'hôtel avec des prostitués et ne pas clairement voir du sexe. Le spectacle traite de la mise en condition du spectateur. Il s'agit de jouer avec ses attentes et de lui faire comprendre que ce qui est à voir est beaucoup plus intéressant dans ce qu'il peut imaginer que dans ce que les acteurs peuvent lui proposer. Il s'agit de situer dans un contexte plutôt que montrer. L'objectif est d'exciter le spectateur par l'esprit, l'exciter sur une chose qu'il aurait peut-être loupé, ou qu'il a peut-être mal vu. Peut-être que dans le noir, s'il avait bien ouvert les yeux, il aurait pu voir quelque chose. L'idée est de mettre en doute l'idée même de voir, ce qui a été vu dans ce spectacle, a-t-il été bien vu ? A-t-il été vu ? Il est question de mettre en doute l'apparition, la manifestation théâtrale même. Ainsi la représentation peut retrouver son statut de rêve, être désignée comme quelque chose qui n'a pas forcément eu lieu. Cette représentation est une forme de chimère : elle peut donc être invisible à partir du moment où les conditions ont été créées pour ce faire. L'écriture dramatique réside donc dans cette contextualisation. Nous reviendrons, dans le développement de notre étude, sur le statut du spectateur de *Sextacle*.

Au cœur de l'écriture dramatique de *Sextacle* se loge le spectateur, et cette démarche artistique met le spectateur au centre de l'espace scénique. Fort d'une vingtaine de créations, le Groupe O a expérimenté des formes théâtrales innovantes dans l'espace public de 1988 à 2003. La place du spectateur, toujours en question et en mouvement dans les créations du Groupe O, interroge le monde contemporain. Convive d'un repas dans *Spectacle 4* (1998), il assiste à la mort en différé de son partenaire de danse. Spectateur errant dans *Spectacle suite* (1997), il parcourt la ville à la rencontre des habitants accompagnés de mariés vêtus de blanc. Loueur d'un acteur pour un soir, il est mis à l'épreuve dans *Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchaient de le faire* (1999). Les créations du Groupe O inventent à chaque fois une place pour le spectateur qui prend sens dans le propos travaillé.

Au regard des trois créations citées ci-dessus, nous nous proposons d'analyser le rapport au spectateur. La proposition qui lui est faite n'est-elle pas de vivre une expérience plutôt que d'assister à un spectacle ? Le spectateur n'est-il pas acteur de la

représentation dans la mesure où il construit, lui aussi le spectacle, il écrit sur le livre rose, il revêt un costume, mais est-il un acteur au même titre que les acteurs de O ? Quelles sont les limites que lui impose le cadre ? Le cadre ainsi formulé n'est-il pas une appréhension nouvelle de la place du spectateur dont les codes sont déplacés mais transmis, par un protocole au début de la représentation ? Que traduisent ces codes sur la place du spectateur dans notre monde contemporain et n'y voyons nous pas une nouvelle forme de théâtre où le spectateur est poussé à la réflexion et à la responsabilité dans son « acte » de spectateur ? Peut-on parler de théâtre citoyen dans la mesure où l'action se déroule dans la cité et convoque la responsabilité du spectateur ainsi que celle du non- spectateur ?

Pour poursuivre notre recherche nous nous poserons la même question à propos d'un autre type de démarche artistique menée par le Groupe Zur, dans l'espace public. Les spectacles du Groupe Zur sont créés pour des lieux spécifiques- c'est ce que l'on appelle des créations in situ- et s'adaptent aux lieux dans lesquels la compagnie est accueillie. La fiction est portée par des installations plastiques, filmiques et par des acteurs, les spectateurs déambulent librement dans l'espace de la représentation, côtoyant les manipulateurs, les acteurs, sans intervenir. Ils peuvent l'espace d'un instant devenir le support d'une projection, être ainsi mis « en avant » , mais leur part « active » s'arrête là. Le spectateur n'est pas acteur de l'action, il est juste éclairé, les cinéastes jouent avec la couleur de leurs vêtements qu'ils utilisent pour projeter leurs images. Le champ de la « scène » ainsi ouvert au spectateur le place au milieu de l'univers fictionnel. N'est- ce pas le signe d'une volonté de changer la place du spectateur en l'intégrant de temps à autre dans l'univers fictif ? Comment s'articule le déplacement des spectateurs dans l'espace scénique ? Comment se déroule le fil conducteur qui tantôt intègre, tantôt laisse de côté le spectateur ? Là aussi, la proposition faite ne relève-t-elle pas de l'ordre d'une expérience proposée au spectateur, expérience qui évolue au fil des représentations ?

Puis nous verrons que ces scénographies hors scène viennent contaminer le théâtre en salle. En effet, dans sa mise en scène de *la table du fond*, François Cervantès installe les spectateurs dans un espace figurant une salle de classe. Les spectateurs s'assoient sur une chaise en face d'un bureau en bois et face à eux se trouve un tableau. Il y a donc, comme dans une salle de classe, le groupe des spectateurs-élèves et l'acteur-professeur. On retrouve distinctement la séparation scène salle : des projecteurs

confirment par leur présence et leur direction le lieu de la scène. Les spectateurs sont installés et dans leur dos ils entendent la voix d'une femme qui dit :

« Une salle de classe vide

Le mur côté couloir est aveugle

Côté cour, deux fenêtres donnent sur l'extérieur : le soir est en train de tomber

Une estrade, un bureau, un tableau noir

La porte s'ouvre et une femme entre en boitant

Un de ses talons est cassé, et sa cheville est enflée

Elle a la quarantaine, elle pleure »⁶

La description de l'espace et de la situation initiale faite par la comédienne placée derrière le public, introduit un effet de dédoublement. La lecture des didascalies précise le moment de la journée, « le soir tombant » et indique au spectateur comment il faut regarder cet espace. Elle précise l'agencement de la salle de classe, à l'intérieur de l'espace qui la contient. L'espace scénique inclut des éléments comme « le mur côté couloir est aveugle, côté cour, deux fenêtres donnent sur l'extérieur. », qui ne sont pas visibles, le décor n'est pas constitué par un mur aveugle et deux fenêtres. La voix de la femme dessine sous nos yeux les limites de la salle de classe. C'est le début du processus de réminiscence dans lequel nous fait rentrer l'auteur. Là aussi se trouve un jeu, celui de la narration où une femme rentre dans un collège et se raconte pour qu'on lui raconte qui est son fils. En plaçant ses spectateurs sur des bancs d'écoliers, le metteur en scène les installe dans le souvenir. Joué à la fois dans les collèges et pour un public d'adultes, *La table du fond* est l'histoire d'une mère qui vient chercher, au collège, son fils qui a fugué. Elle rencontre des personnes qui le côtoient : un chef d'établissement, des professeurs, le concierge, et le regard qu'ils portent sur son fils la conduit à le voir autrement. A l'origine François Cervantès a été accueilli en résidence dans un collège de Sartrouville, dans lequel il a passé un an en classe, à écrire une nouvelle assis à une table au fond. Il a ensuite adapté la nouvelle en pièce de théâtre. Il place donc son spectateur sur le chemin de la réminiscence du passage de l'enfance à l'adolescence. La reconstitution symbolique de l'espace engendre un positionnement entre le passé et le présent et questionne le spectateur sur l'enfant qu'il a été et l'adulte qu'il est devenu.

⁶ CERVANTÉS François, *La table du fond*, Marseille : Éditions Maison, 2006, p7 .

Comment instaure t-il ce jeu de va et vient ? Peut-on parler d'une expérience proposée au spectateur dans la mesure où le spectateur bien qu'immobile est invité à circuler, sans rapport hiérarchique, entre l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte ?

Les écritures scéniques hors scène figurent le rapport que le metteur en scène instaure entre les spectateurs et son œuvre. Elles transmettent dans leur agencement les enjeux de notre monde contemporain. Vivre une expérience qui ébranle le spectateur pour qu'il se positionne semble être la démarche commune aux trois créateurs étudiés. Pour le Groupe O, le rapport au spectateur est conçu sous forme dialectique c'est-à-dire qu'il l'incite à raisonner, à éveiller sa conscience, à agir en responsable en même temps qu'il cherche à stimuler ses sens et par là mettre en mouvement son corps. Ce double objectif ne révèle-t-il pas les contradictions qui nous agitent ? Dans quelle mesure cette démarche fait-elle écho à la dialectique brechtienne puisqu'elle vise à éveiller la conscience du spectateur, et le questionne sur les actions qu'il pourrait entreprendre pour être acteur de sa vie sociale ?

Pour Zur, investir des espaces publics hors scène pour partager avec le spectateur « l'impression d'un échange privilégié, une sorte d'état suspendu »⁷ se situe dans un rapport où le réel est transformé sous nos yeux, où l'image se déploie pour émerveiller le regard du spectateur. La déambulation libre à première vue d'une installation à l'autre nous renseigne sur l'aspect non narratif du spectacle. Il n'y a pas un sens délivré par la représentation mais une multitude d'interprétations possibles des images, des actes, qui nourrissent individuellement les spectateurs. Dans ce rapport individuel au groupe, comment se place le spectateur ? Est-il réellement libre de ses mouvements, ou dans l'espace qui lui est imparti, a-t-il une marge de manœuvre ? L'enjeu n'est-il pas de proposer un espace qui ménage à la fois un rapport individuel et collectif ? Quelles sont les implications de ce parti pris déambulatoire dans un rapport à la fois frontal et non frontal ?

⁷ http://www.groupe-zur.com/frames_presentation.htm.

I. Le Groupe O : le spectateur au cœur de l'œuvre

« Le travail artistique du Groupe O est un mouvement qui prend corps dans tout ce qui l'entoure, tout s'invente ou se réinvente. Ce qui existe ne peut naître que du sens qu'il a d'être, là, pour eux et avec ceux qui sont là. »⁸.

« Je ne me suis jamais positionnée sur la scène [...] je suis le spectateur. »⁹.

A. L'ESPACE

Le théâtre de O n'est pas limité à un territoire et son idée résiste à l'idée de territoire. Ce théâtre peut s'installer partout à partir du moment où il réunit une communauté issue de territoires différents. Se crée alors cet espace théâtral qui devient espace de réunion. Car l'objectif de O est de traverser les territoires et de mêler les communautés pour qu'elles se rencontrent. Que ce soit un terrain vague, un théâtre ou un restaurant en ville. L'espace dans lequel a lieu le théâtre de O est signifiant au regard de la communauté de ceux qui traversent cet espace et de ceux qui y résident.

«Le théâtre = un lieu, un temps, des actes, des gens.»¹⁰

L'espace qui à l'origine est le territoire d'une communauté n'est pas un espace théâtral il le devient. Le travail du Groupe O est de rendre théâtral les lieux traversés par la fiction. Ainsi le spectateur est saisi en tant que citoyen, il redevient citoyen. Lorsqu'il se rend à une représentation théâtrale, il n'est pas d'emblée citoyen, il vient en tant qu'individu. Parce que les espaces de la fiction ne sont pas théâtraux, le spectateur devient spectateur du monde. Cette place qu'il prend dans l'espace théâtral le renvoie à sa place de citoyen. Ainsi, Le Groupe O surprend le spectateur en convoquant sa citoyenneté. Le théâtre de O le confronte à sa responsabilité de citoyen face à son rôle de spectateur, spectateur de théâtre et spectateur du monde, il interroge l'acte de

⁸ Groupe O, «Extrait-histoire 6», Grenoble, 1997.

⁹ Entretien avec Sophie Le Garroy, *op., cit.*

¹⁰ Groupe O, «Historique», Grenoble, 1993.

consommation culturelle, le pousse plus loin et trouble la place qu'il occupe en tant qu'homme dans la cité.

1. Fixe, en plein air : *Spectacle 4*

Spectacle 4 est une création théâtrale qui a été jouée en extérieur, sur le site de l'ancienne usine Lustucru de Grenoble, rue Charrel (qui jouxte la rue Abbé Grégoire) avant que celui-ci ne soit rasé pour qu'on y construise des immeubles d'habitation. C'est donc sur cette friche que le théâtre s'installe pour un temps. Les représentations ont eu lieu sur le terrain herbeux devant l'usine laissée à l'abandon. L'espace a été aménagé pour y recevoir du public. Le jour J, le rendez-vous a lieu à l'angle de la rue Charrel, une grande grille fait office de porte d'entrée. A l'heure dite, la grille s'ouvre et les spectateurs pénètrent dans un premier espace où des personnages vêtus de rouge les accueillent chaleureusement. Costumes roses pour les hommes, robes à volants rouges pour les femmes, leurs hôtes leur adressent des paroles affectueuses « Je suis heureux de vous voir », répètent-ils aux nouveaux arrivants dans le groupe formé d'acteurs et de spectateurs. Les personnages en rouge remettent une lettre aux spectateurs qu'ils ne doivent lire « qu'une fois qu'ils ne seront plus là. ». Les personnages en rouge les entraînent un peu plus loin dans un autre espace où une longue table en forme de U a été dressée. En un instant l'espace central se transforme en piste de danse dès que retentit la première note de musique. Des moutons et des poules, se promènent librement autour de la table, broutant l'herbe qu'ils trouvent dans la friche. Sur la piste, les spectateurs dansent avec un personnage en rouge avec lequel se crée une complicité. Puis il est temps de se mettre à table, les spectateurs sont invités à chercher leur nom sur une petite étiquette placée sur la table. Il y a donc dès le début de la création une hétérogénéité des signes : ceux qui appartiennent au quotidien, les étiquettes sur la table, et ceux qui appartiennent au spectaculaire : les personnages en costumes. Une fois à leur place, les spectateurs ne sont pas loin d'un personnage en rouge et ils font connaissance avec leurs convives. Le personnage en rouge prend soin de chacun d'eux et ils peuvent entendre les histoires qu'il raconte au petit groupe formé autour de lui. Ensuite, entrent en scène, sur la piste de danse, le cuisinier et ses serveurs qui découpent le mouton qu'ils vont manger. Ils entament le repas dans la joie et la bonne humeur propagée par l'assemblée. À tour de rôle, chaque personnage en rouge requiert l'attention générale en frappant sa

fourchette sur son verre. Ils racontent à toute la table une histoire drôle ou pas, comme on le fait dans un mariage ou lors d'une grande réunion familiale : « Votre attention s'il vous plaît, j'ai quelque chose d'important à vous dire », un peu à la manière du film *Festen* de Vinterberg sorti en 1998. L'histoire terminée, ils retrouvent leurs convives et, l'alcool aidant ils engagent plus facilement la conversation. Ils répondent plus volontiers aux questions que l'acteur leur pose, il les pousse habilement à se raconter à leur tour. Mais soudain ils sont interrompus par l'apparition aux fenêtres de l'immeuble d'en face d'habitants qui s'agitent, ils ne comprennent pas pourquoi. Ils reprennent le fil de la conversation et voilà qu'ils se mettent à chanter la chanson qu'on leur a demandé d'apporter. Puis des personnages en rouge reprennent le tube espagnol « Porque te vas ? », les voilà qui montent sur les tables. Tout le monde frappe dans les mains et fredonne quelques mots de la chanson. Dans la rue un rassemblement de personnes défile en criant « Y en a marre ! ». La présence des habitants de la rue les questionne, que se passe-t-il à dix mètres de là ? Le repas se poursuit mais l'homme en rouge a disparu et non loin de la table, dans les maigres buissons, le spectateur devine un couple qui s'embrasse et dont les ébats viennent couper son appétit. Bientôt, c'est à tour de rôle des couples s'échappent de table pour aller copuler dans un coin. Les convives échangent des regards mêlés de gêne et de curiosité. Le spectacle qui s'offre à eux les met dans une position de voyeur qu'ils ont du mal à refuser. Bien que ces accouplements en public soient dérangeants, ils restent pudiques, les spectateurs ne voient aucun corps nus et les acteurs ne sont jamais vulgaires. Ces deux éléments, l'intrusion des habitants de la rue dans la fiction théâtrale et les ébats amoureux des acteurs font glisser la frontière qui sépare le réel de la fiction. Les spectateurs sont dans le doute quant à la nature de ces actes, est-ce de vrais habitants qui crient, est-ce prévu que les acteurs s'accouplent ? S'accouplent-ils réellement ? Et puis la musique reprend, l'homme en rouge revenu, invite son spectateur à danser sur la piste, les voilà tous ensemble pris dans le tourbillon de la danse. Sur le toit de l'usine Lustucru apparaît un groupe de personnes qui hurle encore en lançant des pétards, trouble-fête incontestables, ces personnes portent une tension que les spectateurs ont du mal à cerner. Heureusement, cela ne dure pas et emportés par la musique ces trouble-fête sont vite oubliés. Mais bientôt surgissent des hommes en noir qui viennent chercher les personnages en rouge. Étourdi par la fête, le spectateur ne voit pas toujours ce qui se trame à ce moment là. Or, des hommes en noir demandent à l'homme en rouge avec lequel il danse de le suivre et

n'hésite pas à employer la force pour l'obliger à obéir. Le spectateur a beau riposter, les hommes en noir restent implacables. Les spectateurs se retrouvent totalement démunis face à cette intrusion et regardent passivement les personnages en rouge disparaître un à un, les spectateurs qui s'interposent sont brutalement repoussés. Un écran descend et projette une vidéo de l'exécution des personnages en rouge, ils portent des habits civils noirs, pourtant les spectateurs les reconnaissent très bien. La personne avec laquelle ils ont partagé deux heures de leur vie se fait fusiller sous leurs yeux, les spectateurs sont touchés en plein cœur. Les lumières leur signalent que le spectacle est fini mais les spectateurs aimeraient applaudir les acteurs, les revoir une dernière fois. Personne ne vient. Ils repartent dans leur voiture avec toutes ces images et toutes sortes de sensations contradictoires, comprenant trop tard que la fureur des habitants les alarmait d'une menace qui a fini par emporter leurs convives. Ils n'ont rien pu faire.

L'espace de *Spectacle 4* est en extérieur, à la croisée de plusieurs territoires. Celui des habitants de la rue Charrel, celui du théâtre et celui des passants. Le théâtral lie dans le même lieu ces trois composants et les inscrit dans la fiction. C'est donc à partir du réel que se crée la fiction. Les troubles-fêtes sont interprétés par les habitants de la rue qui, par leurs actes, se représentent. Les personnes qui hurlent au fenêtres et montent sur le toit de l'usine sont les voisins en représentation. Les spectateurs, quant à eux sont aussi en représentation, ils se sont préparés à venir au spectacle, prévenus lors de la réservation téléphonique qu'il s'agissait d'un bal, leur choix vestimentaire les a projetés dans une représentation d'eux-même. Les acteurs, sont également en représentation puisque dans le film vidéo, ils sont habillés en civil. Ce dédoublement affirme la volonté de représenter les acteurs dans leur vie privée et dans leur vie d'acteur. Nous approfondirons dans le chapitre consacré au temps la question du dédoublement. L'espace théâtral englobe dans le même champ la réalité et la fiction. Comment l'espace fictionnel est-il agencé ?

Vu d'avion, en face et à droite du terrain vague se dressent des immeubles, sur la gauche il n'y pas d'habitation à proximité. Des arbres, dessinant un grand rectangle, ont été plantés pour délimiter l'espace du théâtre. Ce rectangle est partagé en plusieurs espaces de jeu.

Le premier, destiné à l'accueil des spectateurs, est une sorte de sas, lieu intermédiaire entre la réalité et la fiction. Mais déjà ce lieu est investi par la fiction

puisque ce sont les acteurs costumés qui reçoivent les spectateurs et qu'ils leur remettent une lettre. Le deuxième espace est la piste de danse, lieu central, bordé par la grande table en forme de U. Comme nous l'avons expliqué, les spectateurs dansent au milieu de la piste. Ils sont donc sur scène avec les acteurs. Ensuite les spectateurs s'assoient et l'espace de la fiction se modifie. À table, acteurs et spectateurs conversent dans un cercle restreint, pas pour longtemps, ils sont vite interpellés par un acteur à l'autre bout de la table, la parole circule et le cercle s'agrandit. Puis l'espace de la rue s'éclaire avec le défilé des habitants et la musique diffusée depuis le bâtiment de droite, ensuite l'immeuble d'en face s'anime à son tour et la présence des habitants sur le toit révèle un autre espace scénique. L'espace fictionnel s'éloigne et se rapproche. Les buissons, lieu des ébats des acteurs, dévoilent un espace scénique « hors scène » puisque les acteurs s'y réfugient pour se cacher. Les frontières de la scène sont sans cesse en mouvement. Les espaces de la fiction sont organisés partout où le regard du spectateur peut se poser, aussi bien au lointain que dans les endroits cachés ou proches. Ils ne sont pas limités au seul espace rectangulaire matérialisé par les buissons.

Aussi, dans ce plein air se trouve l'esprit de Dionysos. En effet, *Spectacle 4* prend la forme d'un bal, d'un rassemblement populaire où les convives mangent du raisin, dansent, chantent. Ils partagent l'ivresse de la fête guidés par des personnes costumées en rouge. Le vent de folie qui souffle sur cette assemblée n'est pas sans rappeler celui répandu par les dyonisiens.

L'air du plein air est l'élément qui perdure alors que tout le monde a péri. Le caractère indestructible de l'air en fait le liant de l'assemblée de spectateurs. L'air est le même pour tous, il englobe tout et tout le monde et s'inscrit dans la mémoire sensorielle des spectateurs.

L'espace s'appréhende d'une toute autre manière dans *Spectacle suite*, le spectacle démarre en salle et part en déambulation dans la ville de Grenoble.

2. En déambulation :

a. *Spectacle suite*

En juin 1997, les spectateurs ont rendez-vous dans la grande salle de la maison de la culture pour assister à *Spectacle suite*. Tout d'abord les spectateurs entrent dans la

grande salle de la maison de la culture, des personnages poudrés à outrance, costumés en mariés sont disséminés dans la salle. Ils sourient aux spectateurs. Ensuite lorsque tout le monde est arrivé, les lumières de la salle changent, les mariés se lèvent et font signe aux spectateurs de les suivre. Ce déplacement se déroule sans parole, c'est par un jeu tout en finesse que les mariés parviennent à amener les spectateurs sur la grande scène. À la surprise générale, la porte coulissante du mur du fond de la salle s'ouvre et un bus fait son entrée dans l'encadrement de la porte. Les mariés montent dans le bus entraînant dans leurs pas ceux des spectateurs. Embarqués, les spectateurs de *Spectacle suite* sont conduits dans la ville où ils s'arrêtent dans plusieurs quartiers de Grenoble : fraternité Teisseire, une association de pères maghrébins qui se sont fédérés pour lutter contre la toxicomanie de leur fils dans un quartier « sensible » de Grenoble, le fournil, une association de personnes en situations précaires qui font à manger pour une somme modique, une salle de musculation dans le quartier de l'Alma, le café de France dans le quartier des antiquaires en face du théâtre Rio (rue Servan), la place Jean Macé une ancienne cité ouvrière, et une place dans la cité de l'Abbaye.

La mort est le fil conducteur de la déambulation des spectateurs de *Spectacle suite*. En effet, les mariés vêtus de blanc symbolisent des morts venus accompagner les vivants (les spectateurs) pour aller à la rencontre d'autres vivants (les habitants des quartiers traversés). La blancheur spectrale des mariés insinue leur retour du monde des morts. La présence de morts est représentée par un ensemble de signes. Dans le bus, le nom de tous les spectateurs est noté sur une étiquette. À l'avant, des places avec un nom sur une étiquette sont occupées par des chaussures, ou d'autres objets du quotidien. On ne comprend pas au premier abord à quoi cela correspond. Puis au bout d'un moment, à force de monter et de descendre du bus, d'attendre que le groupe soit au complet pour pouvoir redémarrer, on saisit que ces places appartiennent à des personnes disparues. Le fait de leur donner une place dans le bus, de les faire exister dans le groupe des spectateurs montre la volonté de donner une place aux morts dans la communauté des vivants.

On sort le spectateur de la salle de spectacle pour jouer la pièce dans un décor naturel. À l'opposé de la démarche naturaliste d'Antoine, qui préconiserait de concevoir un décor de ville sur scène, le spectateur est transporté dans la vraie ville. Tous les espaces urbains traversés par le groupe de spectateurs deviennent des espaces scéniques de *Spectacle suite*. Le théâtre devient un cinéma sans écran qui déambule dans la ville.

À chaque arrêt, les spectateurs se promènent avec un siège pliant qu'ils rangent dans la soute avant de remonter dans le bus. À chaque halte, le groupe de spectateurs se pose avec ses pliants au milieu d'une place pour regarder une « scène ». Celle-ci n'a rien de théâtral - au sens classique - , c'est-à-dire que l'on n'y trouve pas de conflit, ni de personnages, ni de texte figé, mais des personnes qui se représentent. Quelle est la nature de cette représentation ?

Elle consiste à mettre en scène des habitants qui accueillent les spectateurs dans leur quartier. Dans la salle de musculation de l'Alma, les spectateurs sont invités à regarder une séance de musculation concoctée par les membres du club. Plus loin sur la place de l'Alma, d'autres habitants ont préparé des briks¹¹ qu'ils offrent aux spectateurs. Au café de France, il s'agit d'offrir un verre et de faire danser le spectateur. Ces espaces traversés procèdent de ce que le metteur en scène Sophie le Garroy nomme « l'art de la réunion ¹²». En effet, ces territoires portent une identité forte et l'intrusion du théâtre les transforment en espaces de représentation théâtrale. Les personnes issues de communautés différentes se mêlent. La ville est divisée en différentes communautés et il n'y a plus, aujourd'hui, un lieu qui réunit tout le monde, comme pouvait le faire l'église catholique au début du siècle. O décide de traverser les territoires des communautés pour recréer un lien entre elles. L'espace ainsi aménagé le temps de la représentation est un espace commun.

Dans le même ordre d'idée, l'épreuve titrée *Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchaient de le faire* poursuit la traversée des espaces jusqu'à ses derniers retranchements.

b. Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchaient de le faire

Le principe de cette pièce est de louer un acteur pour la soirée. Le spectateur choisit un acteur parmi les dix que lui propose la compagnie. Le choix se fait au téléphone, l'hôtesse lit un court texte rédigé par l'acteur, à la manière des petites annonces matrimoniales. Le spectateur fait son choix après la lecture des annonces. La relation marchande entre l'acteur et le spectateur est évidente : le spectateur se paye un

¹¹ Entrée de la gastronomie magrèbine composée d'une feuille de pâte très fine farcie avec toutes sortes d'ingrédients (épinards, pommes de terre, feta, oeufs...).

¹² Entretien avec Sophie le Garroy, metteur en scène du Groupe O.

acteur, cependant, l'acteur se donne comme ligne de conduite morale de ne pas tricher avec les sentiments qu'il éprouve, bien qu'il soit dans une relation professionnelle avec le spectateur (c'est son métier d'être acteur) . Autrement dit, ce n'est pas parce qu'il est payé qu'il va faire semblant .

Le titre de l'épreuve *Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchaient de le faire* interpelle. Par sa longueur, il emprunte le style des romans à suspense américains et nous rappelle le titre du film du cinéaste Alfred Hitchcock, *l'homme qui en savait trop*. La culture populaire cinématographique vient, ici, alimenter l'imaginaire théâtral. Le spectateur va entrer dans un film, celui qui raconte l'histoire d'un spectateur qui loue un acteur.

Déroulement de l'épreuve

Chaque acteur a rendez-vous le même jour à la même heure avec un ou deux spectateurs, il y a donc dix acteurs pour une vingtaine de spectateurs dans des lieux différents, disséminés dans la ville de Grenoble. L'épreuve commence dans un endroit excentré de la ville où l'acteur et ses spectateurs ont rendez-vous. L'acteur les accoste par une phrase qui les immerge dans la fiction : « Je suis poursuivi, mais surtout n'en parlez à personne, même pas à moi, on pourrait nous entendre... »¹³. Puis l'acteur d'un pas alerte, entraîne ses spectateurs à faire de l'auto-stop. Par chance, la première voiture qui passe s'arrête et les prend dans leur voiture, deux personnes fort sympathiques les déposent en ville. L'acteur et les spectateurs se rendent dans un appartement pour manger. Dans l'appartement d'à côté on entend des cris, des menaces qui se terminent par un « Je vais te tuer ! » bien audible. Mais aussitôt on sonne à la porte, l'acteur sort une arme (en plastique) et braque la personne, il l'agresse verbalement et lui claque la porte au nez. Après cela, l'acteur commence à préparer à manger. La sonnette retentit à nouveau, l'acteur va ouvrir, deux personnes dont le visage rappelle celui des automobilistes, entrent : « C'est sympa de nous inviter à manger, on n'est pas trop en

¹³ GROUPE O, *Squelette acteurs*, Grenoble, 1999.

Le squelette d'une création du Groupe O est un document écrit qui sert de structure de base. C'est l'armature qui indique le déroulement du spectacle, les actes, les intentions de jeu, le temps des actes. L'acteur se l'approprie en caractérisant les indications par des apports personnels. Par exemple, quand il est écrit dans le squelette : « vous racontez votre vie », l'acteur compose une partie de sa vie qu'il donne en récit au théâtre.

retard ? ...»¹⁴. Le couple s'affaire dans la cuisine, fait bouillir de l'eau, il se comporte comme des domestiques de bonne famille. Cependant, leur comportement est bizarre, ils proposent des olives en disant : « Voici des Chips... », du vin rouge en disant : « Je vous sers du vin blanc », en apportant les pâtes : « Voici les steaks frites... ». Les mensonges des complices s'amplifient lorsqu'ils racontent leur enfance avec Isabelle Adjani sur une plage de Deauville... Pendant le repas, l'acteur commence à faire des confidences et à poser des questions indiscretes aux spectateurs. Ils sont interrompus par la sonnerie du téléphone, le complice passe la communication à l'acteur, il est manifestement harcelé par quelqu'un qu'il ne veut plus voir. La conversation téléphonique se termine rapidement. De retour avec ses hôtes, l'acteur poursuit la discussion qui est entrecoupée de paroles décalées. La voix de l'acteur change de tonalité pour parler d'un autre sujet et revient à sa tonalité habituelle, comme si de rien était. Cela donne l'impression que l'acteur est habité par une autre personne. Le repas se termine, l'acteur et ses spectateurs sortent de l'appartement et font à nouveau du stop, ils sont pris par le même couple d'automobilistes, qui engage la même conversation que la première fois où il les a pris en stop. Dans la voiture, l'acteur demande de l'argent aux spectateurs : « Donnez-moi 30 francs et je vous raconterai qui je suis pour de vrai »¹⁵. Les spectateurs payent l'acteur. Ils sortent de la voiture et vont dans un restaurant. À l'intérieur, ils s'installent à une table et commandent un repas. Très vite, l'acteur se rend aux toilettes avec un spectateur et il lui dit : « Faites ce que vous voulez de mon corps ». Peu de temps après, l'acteur et le spectateur rejoignent les autres spectateurs à table. L'acteur leur raconte sa vie. Un mendiant vient déposer un objet, fait le tour des tables espérant récolter quelques sous. Avant le dessert, il demande à nouveau de l'argent aux spectateurs : « Donnez-moi 30 francs et j'arrêterai de vous dire des mensonges. »¹⁶. Puis il se met à chanter une chanson en play-back : « Mes amis, je vais chanter ma chanson préférée, dans ce restaurant, ce soir. Si ça ne vous dérange pas je vais me donner en spectacle. »¹⁷. Le restaurateur, complice de ce moment, actionne un poste radio-cassette qui diffuse le morceau de musique. L'acteur rejoint ses spectateurs à table et propose à son deuxième spectateur de le suivre aux toilettes où il fait la même proposition qu'au premier

¹⁴ *Op., cit.*

¹⁵ GROUPE O, *Squelette acteurs*, Grenoble, 1999.

¹⁶ *Op., cit.*

¹⁷ *Op., cit.*

spectateur. De retour à table, ils quittent le restaurant pour rejoindre la place Grenette. En chemin ils croisent deux personnes qui parlent comme le messie : « Tout cela finira mal...nous périrons tous...»¹⁸. Dans le petit train, les acteurs, les uns après les autres chantent des chansons à tue-tête. Le petit train les dépose près de la maison des Étudiants. Là ils rentrent dans une salle commune où une boum a été préparée. Sur la table, boissons individuelles, chips, bonbons sont offerts. Parmi les personnes présentes, il y en a qui portent un masque en plastique d'animaux et d'autres qui sont en civil, on peut reconnaître d'autres acteurs avec leurs spectateurs. Les uns après les autres, les acteurs interpellent leurs spectateurs : « Mettez-vous à l'aise, je reviens tout de suite, je vais me rafraîchir »¹⁹. Lorsqu'ils reviennent, ils sont un peu costumés. La boum se poursuit avec des tubes très populaires de type la Macaréna, Claude François, etc... Les acteurs sont éclairés par des lampes torches manipulées par les complices (les personnes portant les masques d'animaux), ils rejouent une scène du film *Singing in the rain*. La référence cinématographique est là pour appuyer la mise en abyme. Dans la scène du film, les acteurs rejouent une scène de l'anthologie du cinéma, ils réinvestissent une scène connue dans l'imaginaire collectif pour montrer qu'à ce moment là l'acteur tente d'être dans un registre plus théâtral, de faire l'acteur, de remplir son contrat puisqu'il a été payé pour cela. À la fin de la scène, l'acteur entraîne à nouveau un spectateur aux toilettes : « Et cette fois-ci, si je vous paie, vous me suivez aux toilettes ? »²⁰. L'acteur et ses spectateurs quittent la boum, ils sont pris en stop par les mêmes personnes. Dans la voiture l'acteur tend un discours aux spectateurs et les menace : « Apprenez ce discours par cœur ou je vous tue ! »²¹. Ils descendent de la voiture et se rendent dans un bar. Là, l'acteur propose à l'autre spectateur de le suivre aux toilettes : « Et vous, vous reviendriez gratuitement avec moi ? Où ? Aux toilettes bien sûr ! »²². L'acteur fait un discours sur l'injustice sociale en France et particulièrement en Isère et intègre en fin de discours, une confidence que lui a faite le spectateur lors du repas. Le barman l'invective et le chasse avec ses spectateurs. L'acteur et les spectateurs se rendent au parking du musée et montent dans une voiture. Il leur signifie une nouvelle fois qu'ils

¹⁸ *Op., cit.*

¹⁹ *Op., cit.*

²⁰ *Op., cit.*

²¹ *Op., cit.*

²² *Op., cit.*

doivent payer pour que la soirée se poursuive : « Donnez-moi trente francs pour en terminer avec cette comédie ! »²³. Peu de temps après, une personne qui était cachée dans la voiture, se lève et braque l'acteur qui conduit : « Joue du vrai théâtre maintenant...ou je te tue ! »²⁴. L'acteur est sommé de s'exécuter. La voiture arrive en pleine campagne. Il laisse les phares allumés et se place en pleine lumière. Le braqueur et les spectateurs restent dans la voiture. L'acteur clame un texte de théâtre de répertoire . À la fin de sa tirade, il marche, on entend un coup de feu et le bruit de son corps qui tombe. Le complice sort : « Cette fois-ci c'est la fin, je vous ramène ? »²⁵. Il démarre la voiture puis il s'arrête : « Attendez-moi, j'ai oublié quelque chose... »²⁶. Il va chercher le corps de l'acteur et le met dans le coffre : « Ce n'est que du théâtre, j'allais pas le laisser là ! ». Les spectateurs sont ramenés à l'arrêt La bruyère du tram A .

Les espaces empruntés par l'épreuve sont de différentes natures. Il y a les espaces publics : l'arrêt de tram et la rue, des espaces privés qui accueillent des clients : le restaurant, la terrasse du bar et le petit train, et des espaces privés : l'appartement, la salle de boum à la maison des étudiants et un espace en pleine nature, le chemin de campagne.

L'errance du spectateur à travers la ville est conduite dans le même esprit que film américain *The game* (1997) de David Fincher dans lequel un homme d'affaire se voit offrir pour son anniversaire un cadeau étrange. Sans le savoir, il entre dans un jeu qui prend des proportions démesurées. Des personnes appartenant à cette société de jeu entrent dans sa vie et lui font vivre des aventures périlleuses. Ce sont en réalité des acteurs payés par son frère, qui ont pour mission de lui redonner le goût de vivre. Le spectateur de l'épreuve entre, lui aussi, dans une fiction, qui induit un jeu. Tout le monde joue, les auto stoppeurs, le voisin de l'appartement, le barman, le restaurateur, le mendiant, les passants qui prédisent la fin du monde. Et l'acteur joue sans cesse avec la crédulité du spectateur : « j'arrête de mentir, je raconte ma vie pour de vrai. Ah, non tout à l'heure je vous ai menti ». Le spectateur est donc comme au cinéma, avec des acteurs mais bien que conscient de cette fiction, il éprouve des émotions réelles. La dimension supplémentaire de l'épreuve concerne le cadre de la fiction. Elle se déroule dans

²³ *Op., cit.*

²⁴ *Op., cit.*

²⁵ *Op., cit.*

²⁶ *Op., cit.*

l'espace public c'est-à-dire sous les yeux de tous, sans scène ni rideau, dans un rapport parfois intime avec l'acteur. Le spectateur est donc dans une situation inédite, il n'a plus les repères habituels du spectateur de théâtre, il est seul face à une fiction qui pousse loin les limites de la représentation théâtrale.

Dans ces espaces, le spectateur est dans un rapport individuel avec l'acteur, le seul endroit où tous les spectateurs sont réunis est la salle où a lieu la boum à la maison des étudiants. Il y a donc une segmentation de l'espace théâtral, la communauté des spectateurs existe, un court instant, le temps de la boum. Ce choix délibéré de faire évoluer le spectateur en dehors de l'espace commun reflète notre utilisation des espaces urbains. Le spectacle retranscrit ce changement dans notre utilisation de l'espace qu'il soit public ou privé, la primauté est faite à l'individualisation des relations.

Le passage aux toilettes interroge à un degré ultime les limites d'espace théâtral et du jeu de l'acteur. Le spectateur a payé un acteur, mais jusqu'où peut-il aller avec lui ? A-t-il tous les droits sur son corps ? Aux toilettes l'acteur et le spectateur sont dans une intimité hors du commun. En l'absence de public, on peut se demander ce qui garantit la représentation. Le spectateur et l'acteur sont tous les deux garants du cadre fictionnel de ce moment. S'ils sont réunis aux toilettes, ce n'est pas dû à un hasard de la vie, c'est un moment organisé par la fiction, un épisode de l'épreuve. Le spectateur est face à sa responsabilité et l'absence de témoin ne l'autorise pas à ne pas respecter le corps de l'acteur. Dans cette mise à l'épreuve, le spectateur bien que déstabilisé, n'en n'est pas moins une personne responsable. En tout cas c'est le présupposé du Groupe O, et aucun acteur n'a été violenté, ni abusé par un spectateur. Les limites de l'espace théâtral et du jeu sont poussées jusqu'à l'extrême. L'énonciation du cadre théâtral garantit la théâtralité. La liberté que s'octroie l'acte théâtral à partir du moment où il s'est défini comme tel, ouvre les portes de tous les espaces. La déambulation place le spectateur sur un territoire mouvant où il n'a pas le temps de s'installer que déjà il faut partir. Ce mouvement traduit celui d'un esprit libre qui vagabonde. Ce vagabondage ressemble à la forme littéraire de l'Essai. En effet, l'auteur d'un essai en littérature a pour dessein de se connaître dans et avec le monde, de développer une réflexion philosophique, et de préciser sa place dans le monde pour donner sa vision du monde. Cette réflexion philosophique se compose dans l'errance de la pensée, et cette errance conduit l'auteur de l'essai à se découvrir en précisant sa pensée. Les spectacles déambulatoires de O sous titrés, essai théâtral, empruntent le même processus. *Spectacle*

suite développe une réflexion philosophique sur la mort, comment parler de la mort si ce n'est en rencontrant des vivants. *Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchaient de le faire* construit une réflexion sur la nature du théâtre, jusqu'où peut-on pousser les limites de l'acte théâtral ? Dans cette recherche, le théâtre n'est pas circonscrit à la temporalité de la représentation. Le spectacle se prolonge en dehors de l'acte théâtral.

B. LE TEMPS

« Finalement le théâtre a toujours été la manifestation des morts dans du vivant »²⁷

Jacques DELCUVELLERIE

Nous poursuivons l'étude des mêmes spectacles sous le prisme du temps. À savoir, comment le rapport au temps est conçu, avant pendant et après la représentation.

Les spectacles du groupe O s'appellent Spectacle : *Spectacle suite*, *Spectacle 4* mais cette appellation relève de l'ironie. Ce ne sont pas des spectacles au sens où ce qui est donné à voir relève du spectaculaire. Ce sont des essais théâtraux, ils renvoient à une temporalité qui dépasse celui de la représentation pour questionner la nature de l'acte théâtral. En effet, ce à quoi participent les spectateurs est une expérimentation, un essai théorique, une ballade libre dans l'exercice de la pensée. Ainsi, le spectacle se prolonge en dehors du temps de la représentation. Le spectateur ne consomme pas le spectacle, il l'emporte avec lui. Pendant la représentation de *Spectacle 4*, les protagonistes (animaux, acteurs et spectateurs) sont propulsés dans une double temporalité.

1. Dédoublément des animaux

Les animaux, protagonistes incontournables de la soirée participent à une perception particulière du temps. Au même moment, les spectateurs ont sous les yeux des animaux vivants qui broutent l'herbe et un animal mort qu'ils mangent. Ainsi, les

²⁷ DELCUVELLERIE Jacques, « Vers une fabrique des spectres », Louvain-la-Neuve : Études théâtrales : Théâtre fabrique d'Europe, 2009, 46, p115.

animaux se dédoublent et projettent le spectateur dans un rapport à la mort. En effet, la juxtaposition des deux images ouvre une brèche dans le temps et incite le spectateur à se questionner sur la fugacité de sa propre vie. Si le temps de la vie est incertain *Spectacle 4* est une invitation à cueillir l'instant présent, tout comme le prodigue Michel de Montaigne dans le livre I des *Essais*:

« Omnem crede diem tibi diluxisse supremum.

Grata superveniet, quæ non sperabitur hora *

Il est incertain où la mort nous attende, attendons-la partout.

La préméditation de la mort est préméditation de la liberté

*Horace, *Épître 4 du livre I* : « Imagine-toi que chaque jour est le dernier qui luit pour toi : elle sera agréable l'heure où tu n'espérais plus. »²⁸

Dans son commentaire du poète latin Horace, adepte de la philosophie du Carpe Diem, Montaigne enrichit la lecture de l'épître par l'apport de l'idée de liberté. En effet, se préparer à mourir c'est vivre chaque instant comme si c'était le dernier, pour se libérer de l'angoisse de la mort. Ainsi la juxtaposition de l'animal mort et de l'animal vivant est en corrélation avec la mort prochaine des acteurs. Se sachant menacés, les acteurs se jettent à corps perdu dans les plaisirs de la vie. Le spectateur quant à lui entre dans une étrange temporalité.

2. Dédoublement du spectateur

Dans un premier niveau de narration, le spectateur de *Spectacle 4* est convoqué en tant que personne, l'hôtesse au téléphone s'adresse à la personne et lui donne, comme nous l'avons vu, des informations sur les modalités pour se rendre au spectacle et lors de la représentation, un deuxième niveau de narration apparaît, le spectateur est interpellé en tant que personnage d'une fiction. Il est un personnage de spectateur, il danse, chante etc...avec un autre personnage de fiction, le personnage en rouge. Le spectateur est pris dans une posture métaleptique qui le fait entrer de manière directe

²⁸ MONTAIGNE, *Essais I*, Paris : Gallimard, 1965, p148.

dans la fiction. La métalepse est un procédé qui imbrique plusieurs niveaux de narration. Cela se produit lorsqu'un niveau de narration contamine l'autre. Le sentiment de culpabilité ressenti lors de l'enlèvement du personnage rouge appartient au personnage de spectateur mais c'est en tant que personne que le spectateur la ressent. Ce dédoublement autorise le spectateur à jouer un rôle de spectateur, tout comme l'acteur qui incarne le personnage en rouge. Le spectateur et l'acteur sont donc au même niveau, ils sont tout deux dans une représentation d'eux-mêmes.

Du dédoublement du spectateur naît une ironie. Puisqu'il est défini par la conscience de la représentation de son acte de spectateur, le spectateur se distancie de lui-même et porte un double regard sur lui. Il est à la fois une personne et un spectateur. L'ironie se manifeste concrètement sur scène par l'impossibilité du spectateur à agir *réellement* dans la fiction, à intervenir. Contrairement aux apparences, le théâtre de O n'est pas un théâtre dans lequel le spectateur agit. Il n'interfère pas dans la fiction. Tout est écrit, le Groupe O n'attend pas que le spectateur intervienne pour donner une direction à sa pièce. Le spectateur n'a aucune prise sur le déroulement du spectacle. S'il est en mouvement quand il danse, il n'en est pas moins un spectateur qui danse. Il ne vient jamais que pour voir, son regard est un acte et il est révélé en tant que tel. Il est plongé par la fiction dans le quotidien et par son regard il interprète le réel. Ce réel est forcément signifiant. Contrairement à la vie qui passe et où tout ne fait pas sens, le spectateur est dans le devoir d'interpréter ce qui se passe autour de lui. Le spectacle pousse le spectateur à regarder ; être actif dans son regard. Tout est organisé pour faire sens, même l'absurde. En revanche, la place centrale du spectateur, au milieu de la scène engendre une relation dialectique entre le spectateur, le spectacle et le monde. L'objet de la démarche dialectique est de mettre le spectateur en prise avec le monde en organisant des situations fictives qui sont censées secouer le spectateur. A l'instar de la dialectique brechtienne où l'acteur est le médiateur entre la salle et la scène et conduit à éveiller la conscience du spectateur, dans ce que Bernard Dort a appelé la «dialectique scène-salle»²⁹, le théâtre de O déplace le cadre scène/salle en intégrant la fiction dans un réel organisé. Cette contextualisation induit une démarche particulière du spectateur car l'absence de séparation visible entre le réel et la fiction pousse d'autant plus facilement le spectateur à s'introduire dans la fiction. L'acteur entre lui aussi, dans un processus de dédoublement.

²⁹ DORT Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris : Seuil, 1960.

3. Dédoublement de l'acteur

Après réflexion, nous pouvons reconstituer le puzzle de *Spectacle 4* et en avoir une vision plus nette. Les personnages rouges *se savaient* en danger de mort d'où 1°) la lettre adressée au spectateur 2°) leur accueil chaleureux 3°) leur besoin effréné de vivre, de toucher des corps, de croquer la vie . Le film projeté en vidéo constitue un autre type de métalepse narrative. Tout comme dans le film, *la Maîtresse du lieutenant français* de Karel Reisz, le récit se dédouble pour nous montrer les mêmes personnes dans leur intimité, dans « leur vraie vie », cet enchâssement du récit jette le trouble sur ce qu'ils viennent de voir. Les personnages en rouge appartiennent à la fiction mais l'auteur, en faisant exister leur vraie vie -c'est bien en civil qu'ils se font fusiller-, ajoute un niveau de lecture, il rend plus crédible la fiction. La vidéo et les personnages en habits civils simulent la réalité. Les acteurs, tour à tour témoignent du basculement de leur quotidien dans l'horreur, ils racontent comment leur famille a subi les assauts d'un envahisseur guerrier (qui n'est pas nommé). À l'intérieur du récit des personnages en rouge vient s'ajouter le récit de leur vie privée qui devient de facto publique. Nous avons donc affaire à une métafiction, c'est-à-dire une fiction à l'intérieur de la fiction. Ces deux niveaux de récit enrichissent le propos, en enlevant leurs costumes de scène, les acteurs sont dans un registre réaliste, ils donnent l'impression de faire une confidence en public, l'authenticité de leurs paroles ne fait pas de doute, ce ne sont plus des acteurs qui jouent mais des personnes qui témoignent. Ainsi ce double niveau de narration surprend le spectateur qui assiste à une fiction ancrée dans la réalité. Ce simulacre l'inhibe d'autant plus que le mode de communication utilisé est parfois paradoxal. Du dédoublement de l'acteur émane une étrangeté, en effet puisque dans le même temps ils peuvent endosser plusieurs identités, avoir plusieurs vies, ils ont acquis la capacité de dédoubler le temps. Pris dans ce dédoublement, le spectateur ne sait plus comment réagir aux injonctions paradoxales que lui envoient les acteurs.

4. Le trouble du spectateur : le double bind

Le trouble du spectateur s'installe lorsque les hommes en noir viennent chercher les personnages en rouge. Tout au long du spectacle, les acteurs dans une relation de confiance, incitent le spectateur à « participer ». Ils ne cessent de lui formuler des

injonctions douces. Guidé par des consignes qui lui sont données par mimétisme, le spectateur doit agir comme l'acteur, chercher son nom sur un étiquette, danser, chanter, se raconter...Mais lorsque qu'il devient autonome et qu'il agit physiquement en s'interposant pour empêcher le personnage en noir d'emporter le personnage en rouge, on lui demande, parfois fermement, de rester à sa place de spectateur. Il est donc face à une double contrainte : agir et ne pas agir. De toute façon on lui a enseigné l'action donc au stade où il en est, il ne peut qu'être dans le désir d'agir. Le spectateur est mis dans un cas de communication paradoxale tel que nous le présente Paul Watzlawick dans son ouvrage *La communication paradoxale* :

« Donc, même si, logiquement, le message est dénué de sens, il possède une réalité pragmatique : on ne peut pas *ne pas* y réagir, mais on ne peut pas non plus y réagir de manière adéquate (c'est-à-dire non paradoxale) puisque le message est lui-même paradoxal . »³⁰

Spectacle 4 ne transmet jamais directement de message mais comme nous l'avons vu, apprend au spectateur à devenir actif. Et c'est bien son besoin d'agir qui est brimé :

« Un individu, pris dans une situation de double contrainte, risque donc de se retrouver puni (ou tout au moins de se sentir coupable), lorsqu'il perçoit correctement les choses, et d'être dit « méchant » ou « fou » pour avoir ne serait-ce qu'insinué que, peut-être, il y a une discordance entre ce qu'il voit et ce qu'il « devrait » voir. »³¹

Ainsi le spectateur de *Spectacle 4*, se sent coupable de ne pas réagir à l'enlèvement de son partenaire de danse et s'il intervient passe pour un fou aux yeux des autres. Son acte isolé non prévu par le cadre le place en dehors de la « norme » et lui renvoie une sensation d'impuissance. Ce mode de communication révèle que le spectateur n'a aucun pouvoir dans l'écriture de la pièce, c'est le metteur en scène qui orchestre ses interventions. Le spectateur reste subordonné aux volontés de l'auteur comme dans n'importe quelle pièce. Le fait de ne pas séparer clairement l'espace dédié aux acteurs et celui des spectateurs participe au brouillage des codes de communication. Le spectateur a l'illusion qu'il est totalement libre de ses mouvements, pourtant le cadre posé ne lui permet pas tout. L'auteur/ metteur en scène veut transmettre un message précis au spectateur : lui faire éprouver la violence de l'arrachement et la perte d'un être cher. La lettre vient combler le vide laissé par le départ des acteurs. Ainsi, la lecture

³⁰ WATZLAWICK Paul, *Une logique de la communication*, Paris : Éditions du seuil, 1972, p213.

³¹ *Ibidem*.

participe à donner du sens au spectacle. Le spectateur devient lecteur. Cette activité solitaire se pratique dans les temps où les acteurs ne sont pas avec les spectateurs. La lecture lie l'acteur et le spectateur par la pensée.

C. L'ACTION DU SPECTATEUR

Bien que le spectateur soit pris dans un dédoublement entre sa personne et son acte de regarder, d'être spectateur, il est sollicité pour prendre part à l'action théâtrale, non pas en tant qu'acteur mais dans une action qui lui est propre et qu'il accomplit seul. Outre le fait qu'il marche, danse... qui sont des actes liés à la déambulation, le spectateur est impliqué dans d'autres actes dont nous tenterons de définir d'une part s'ils changent le statut du spectateur : lorsqu'il écrit sur un livre, le spectateur devient-il auteur du livre ? D'autre part, qu'en est-il de l'action du non spectateur, présent lors de l'épreuve *Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchaient de le faire* ? Ensuite, nous nous interrogerons sur la place du spectateur en dehors de la représentation, en tant que spectateur invité à débattre du spectacle auquel il vient d'assister, ce spectateur ne redevient-il pas citoyen par le biais du théâtre ? Et ensemble, artistes et spectateurs ne réinventent-ils pas la démocratie ?

1. Le spectateur lecteur-auteur ?

Comme l'avaient demandé les acteurs au début de *Spectacle 4*, la lettre qui a été remise aux spectateurs n'est ouverte et lue qu'une fois que les acteurs ne sont plus là. Le spectateur prend connaissance des motifs qui ont animé l'acteur :

« Qui m'aurait, par exemple, demandé de prier, que je l'aurais prié aussitôt, de toute ma ferveur.

Qui m'aurait demandé d'être hors de moi, que je l'aurais remercié de mille baisers.

Tout, sauf être moi.

Puis même un acteur, chiche, un corps, tragique, et noir, pour m'échapper de ces réelles fictions.

J'essaye. Je pleure.

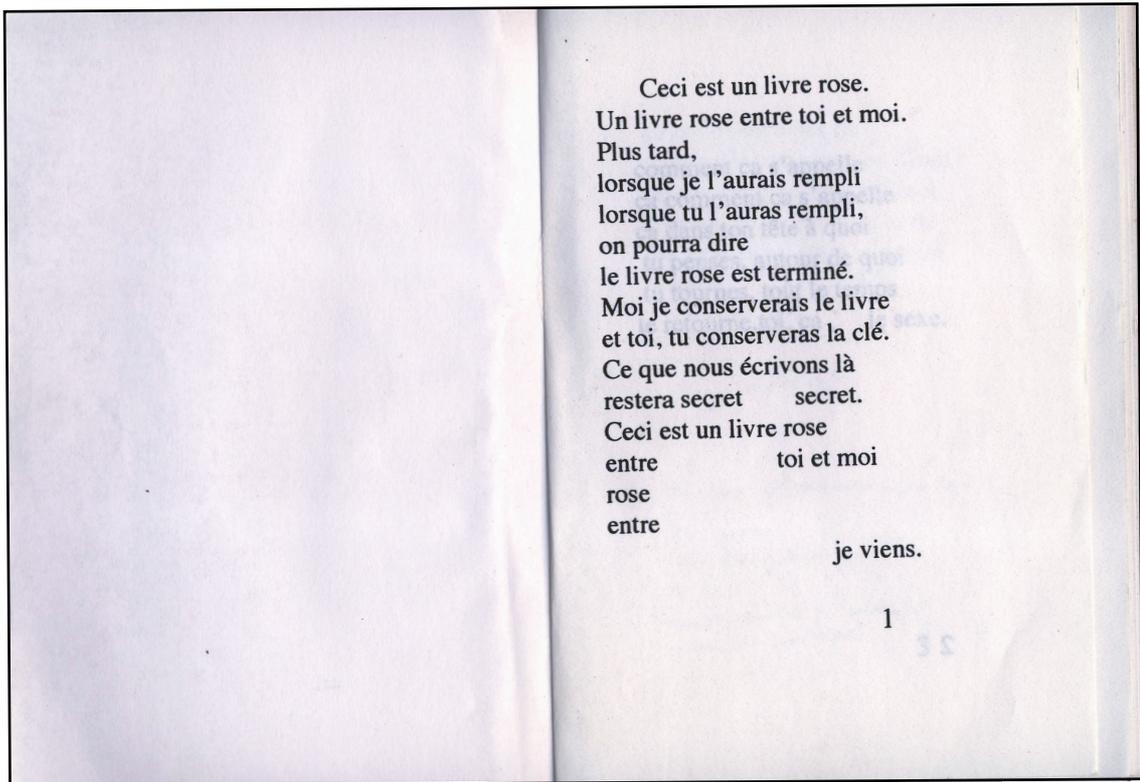
Imagine-toi, s'il te plaît, que c'est toi qui m'as quitté, j'aurais moins de
peine, et plus l'impression de t'avoir en moi.
Je t'aime. »³²

Les deux premières phrases expriment l'urgence des personnages en rouge qui cherchent à tout prix à être quelqu'un d'autre. Sans être dit clairement, il semble qu'ils soient menacés au point de vouloir changer d'identité. La seule issue qu'ils ont trouvée est le travestissement théâtral qui est le plus à même de les cacher et qui leur permettrait de fuir leur destin. Destin tragique. Ils sont voués à une mort proche, ils le savent et tentent de l'oublier en devenant des acteurs. Le terme « réelle fiction » confirme l'imbrication entre la réalité et la fiction. Le personnage en rouge demande au spectateur de jouer à son tour avec la réalité, d'imaginer que c'est lui qui est parti. Cette requête sollicite le spectateur pour qu'il poursuive dans l'imaginaire l'aventure commencée au théâtre. La fonction de la lettre est de révéler la dimension tragique du spectacle et de confirmer par l'expression « réelles fictions » le brouillage des frontières entre le réel et la fiction. Qui pleure ? L'acteur ou la personne ? Les deux probablement, réunis en une seule et même personne ...

Dans *Sextacle*, le voyage en tramway est consacré à la lecture et à l'écriture. Le livre est conçu comme un objet, sa plastique, sa pagination et la composition de la page forment un graphisme. Il est rose, et commence ainsi :

«

³² Groupe o, *Lettre au spectateur*, Grenoble, 1997.



»³³

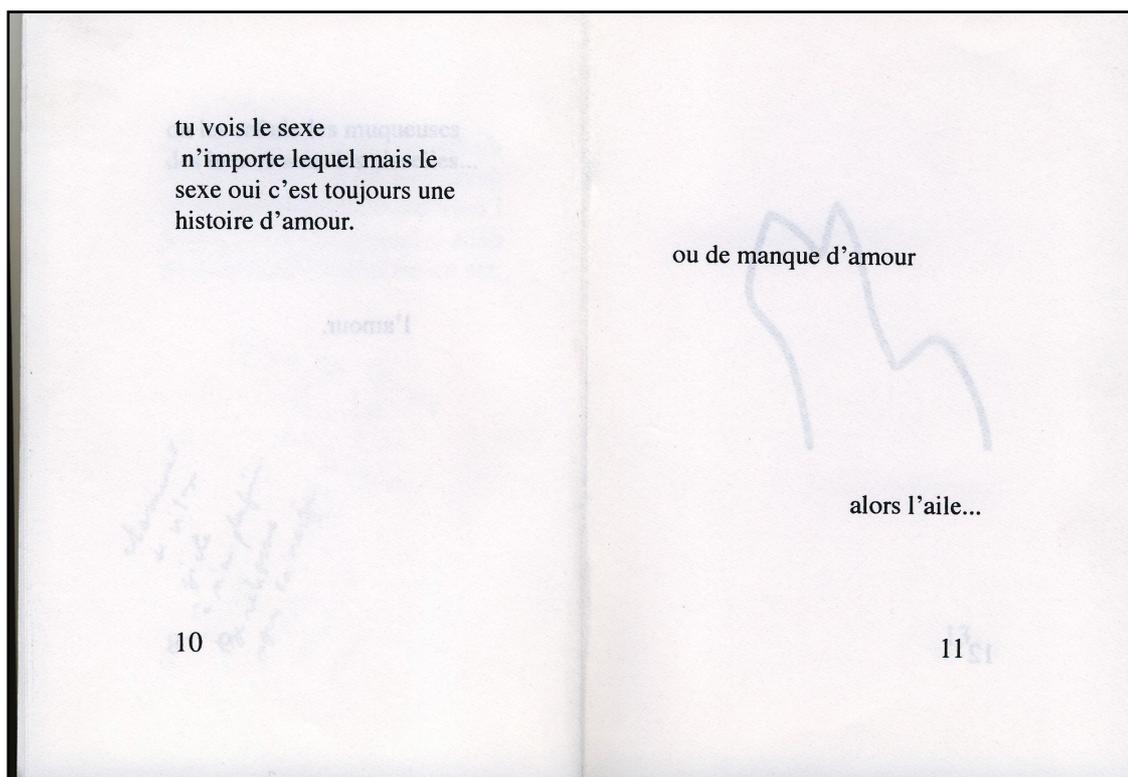
La première page du livre pose le pacte qui lie le spectateur et le livre, composée comme une partition musicale, les espaces blancs du texte sont des silences qui permettent au lecteur de rejoindre l'auteur. Dans un premier temps ce procédé invite le spectateur-lecteur à rentrer dans un jeu de séduction ; dans un deuxième temps, elle lui laisse une place pour le rejoindre dans l'écriture.

Ce procédé induit un dialogue dans lequel le spectateur, à l'image de l'auteur, est amené à se livrer. Le sens naturel de la lecture est de gauche à droite cependant la disposition des cinq dernières lignes propose une lecture à la verticale. On peut lire : Ceci est un livre rose entre rose entre je viens. Entre est ici employé en tant que verbe conjugué à l'impératif présent, alors que dans la lecture horizontale, il est employé en tant que préposition. Il y a donc un jeu avec les différents sens que peut prendre un mot. Le mot *sens* est utilisé à la fois pour désigner le positionnement des mots dans l'espace

³³ Groupe O, *livre sextacle*, Grenoble : 1997.

de la page blanche ainsi que leur signification. Si les mots ont un double sens, s'ils sont à double « entrée » c'est pour que l'altérité du spectateur soit toujours en jeu ; en enjeu. Que sa place soit toujours faite même à l'écrit, dans un rapport au théâtre davantage qu'au livre.

La suite du livre page 2 est totalement blanche et attend une réponse du spectateur-lecteur. Avançons dans le livre et regardons comment sont composées les pages dix et onze :



»³⁴

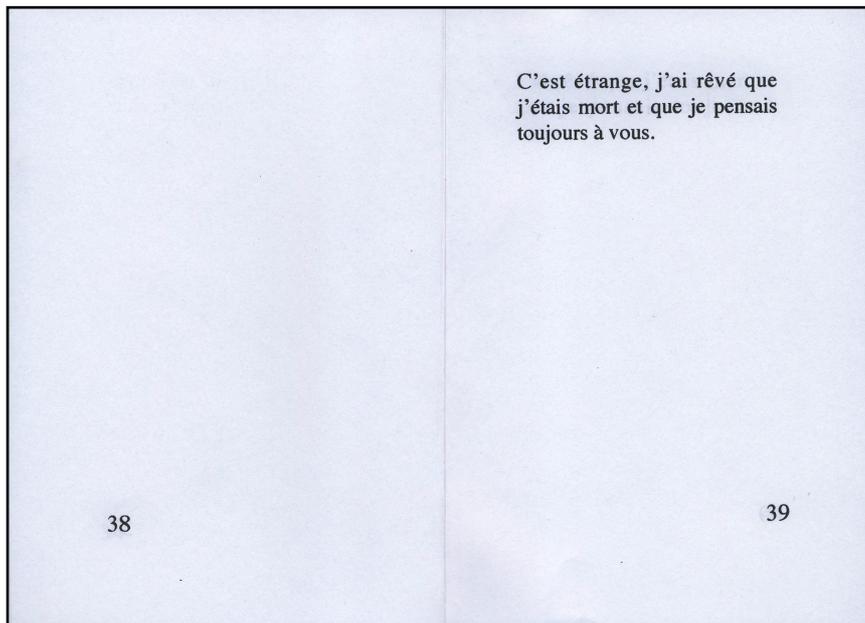
Cette double page du livre fonctionne sur un mode différent. Il n'y a plus de jeu sur les mots mais un point de vue clairement exprimé sur le sexe, ce qui permet au spectateur de discuter cet avis en y apposant le sien et de poursuivre la réflexion à la page suivante. La page onze se termine par deux mots qui n'ont rien à voir, de prime abord avec le sujet débattu, « alors l'aile » introduit un registre poétique dans un registre de conversation familière. L'aile renvoie à une animalité. On peut associer l'aile à la sensation de voler, d'éprouver une sensation de décoller du sol, d'être libre.

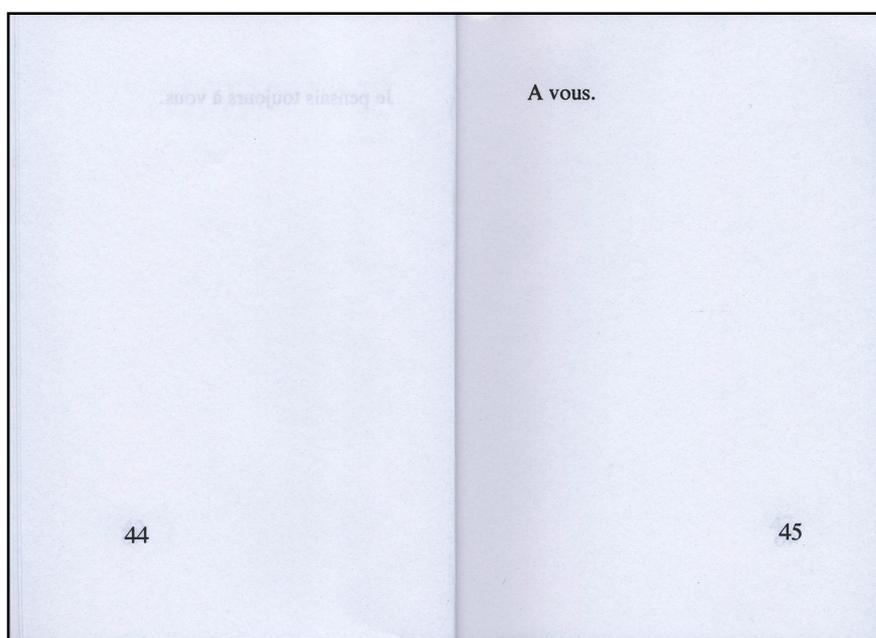
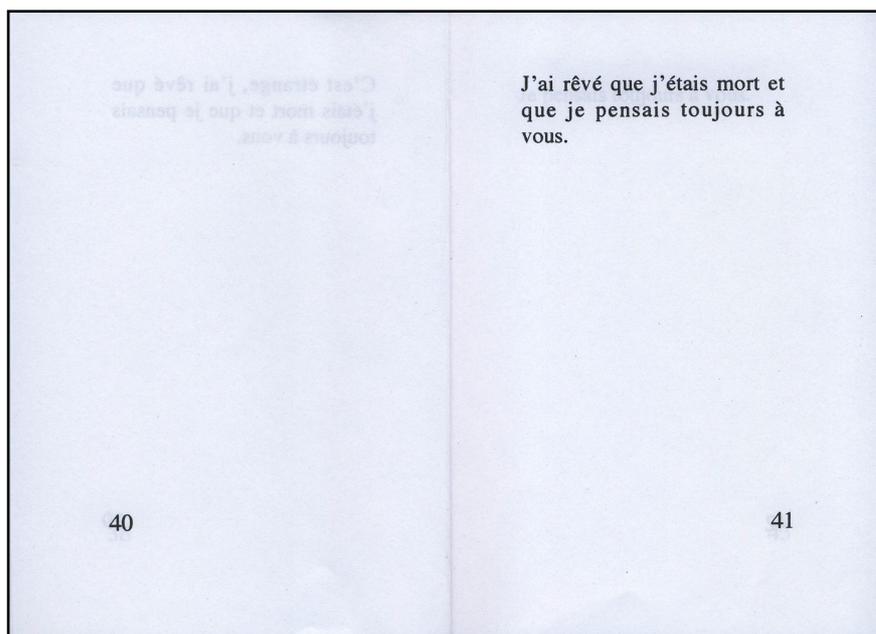
³⁴ *Op, cit.*

Cependant, le mot aile est au singulier signifiant peut-être, un empêchement de voler.

Dans le même ordre d'idée le livre de *Spectacle suite* commence comme un roman écrit dans lequel une femme découpe le cœur du narrateur. Le spectateur rentre dans une fiction surréaliste et peu à peu l'auteur regarde le spectateur-lecteur et lui parle :

«





»³⁵

³⁵ GROUPE O, *Livre spectacle suite*, 1997.

Au fil des trois pages le texte se raccourcit : d'abord un petit groupe de mots « C'est étrange », puis la phrase se réduit par un appel : « À vous ». Ce procédé propose au spectateur-lecteur d'intervenir dans la fiction que l'auteur est en train d'écrire. La prédominance de page blanche manifeste la place laissée au spectateur pour qu'à son tour, il livre ses propres histoires sur la mort. Le spectateur est conduit à réfléchir à son rapport à la mort. Contrairement au livre rose de *Sextacle*, le livre de *Spectacle suite*, n'est pas secret, il est rendu par les spectateurs au Groupe O à la fin du spectacle. Il est donc lu par les membres de la compagnie entre chaque représentation. Cependant, nous précisons qu'il n'y a pas un livre nouveau à chaque représentation. Le même livre est utilisé par plusieurs spectateurs pendant trois représentations successives. Il y a donc une accumulation de pensées de spectateurs, cela introduit un dialogue non seulement avec le texte imprimé mais aussi entre spectateurs. Bien qu'actif dans la lecture et l'écriture, le spectateur est-il pour autant auteur des livres qui accompagnent *Sextacle* et *Spectacle suite* ?

La question de la participation du spectateur à l'écriture des livres interroge la notion d'auteur. Cette démarche participative n'est pas sans rappeler l'écriture automatique des surréalistes que le poète Lautréamont décrivait ainsi : « La poésie doit être faite par tous. Non par un. »³⁶. Effectivement, la volonté du Groupe O d'inciter le spectateur à écrire repose sur le désir de partager cette expérience de l'écriture. Cette écriture se veut automatique, c'est-à-dire qu'elle ne requiert pas de qualité rédactionnelle exceptionnelle mais qu'elle laisse émerger les idées sans tri ni censure. Que ce soit dans *Sextacle* ou dans *Spectacle suite*, le spectateur est plongé dans un univers imaginaire qui sert de support à son écriture. Les livres de *Sextacle* et de *Spectacle suite* résultent d'une écriture commune. Un membre du Groupe O commence à écrire et les spectateurs, les uns à la suite des autres poursuivent l'histoire de cette écriture. Les spectateurs sont simplement mis en condition pour écrire. Les livres ont été conservés par le Groupe O, cependant il n'a pas été possible d'en consulter³⁷. Mais le spectateur, dans cette démarche participative, est-il pour autant auteur ou lui donne-t-il

³⁶ LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, *Poésies II*, Paris : Garnier-Flammarion, 1969, p 291.

³⁷ Les archives ont été dispersées et aucun ancien membre du Groupe n'a conservé un exemplaire annoté par des spectateurs.

l'illusion qu'il pourrait l'être ? Il nous semble que l'objectif du théâtre de O est de faire une place au spectateur à côté de l'auteur, cependant, seul l'auteur du livre est garant du sens global. Le spectateur est bercé par la douce illusion qu'il est lui aussi auteur. Peut-être l'est-il mais l'objet du livre n'est pas de devenir auteur mais d'écrire ensemble ce que le théâtre inspire comme réflexion, émotions ou sensations. L'acte d'écrire est toujours lié à l'acte de voir un spectacle et donc au fait d'être spectateur, avant tout. L'écriture est donc dans un rapport direct avec le théâtre et renvoie d'abord au théâtre.

2. Le non spectateur

L'espace public est un territoire peuplé de spectateurs et de non spectateurs. La question du non spectateur est sensible dans les spectacles du groupe O, car à leur insu des passants peuvent assister à une scène de spectacle sans pour autant être au courant que c'est un spectacle. Notamment dans l'épreuve *Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchaient de le faire*, les acteurs sont en civil, il n'y a donc pas de signe extérieur qui signale le théâtre. Dans les bars où une scène se jouait, les clients étaient avertis par un courrier distribué par le gérant. Au restaurant, le même principe est appliqué, les autres clients sont prévenus par les restaurateurs. Les membres du groupe O se sont attachés à prévenir le non spectateur qu'il allait assister à un spectacle. La règle d'or énoncée par le Groupe O est la suivante : « il n'est pas question d'effrayer l'homme de la rue, (qu'il soit spectateur ou pas) en le mettant dans une situation de non assistance à personne en danger. Il ne s'agit pas de jouer dans la rue des situations où les acteurs tombent au sol et où la non intervention du spectateur serait de l'ordre de la non assistance à personne en danger. »³⁸. Jouer avec les frontières du réel ne signifie pas mettre le non spectateur mal à l'aise avec des questions de vie et de mort. Le non spectateur est nécessaire à la fiction théâtrale mais il y figure comme un élément vivant du décor. Il n'est pas sollicité pour intervenir malgré lui dans la fiction théâtrale. Loin de la démarche d'Augusto Boal et du théâtre de l'invisible qui cherchent à faire agir le non spectateur pour qu'il devienne acteur dans une situation fictive jouée par des acteurs, le théâtre de O dans l'espace public s'adresse à un spectateur averti.

³⁸ Interview avec Démis Hérenger, *op.,cit.*

3. Le spectateur citoyen ?

Dans le théâtre de O, l'appel à la responsabilité du citoyen dans l'espace public interroge l'héritage du théâtre citoyen de Jean Vilar. Dans quelles mesures l'appel à la responsabilité du spectateur dans l'espace public prend-t-il ses racines dans le théâtre citoyen et actualise la problématique vilarienne de théâtre populaire ? L'implantation dans des lieux qui ne sont pas des lieux de théâtre comme les quartiers « sensibles » de Grenoble, la volonté d'aller vers les personnes qui sont très éloignées de la pratique culturelle théâtrale affirme la détermination de démocratisation de la culture. Il s'agit pour le Groupe O de rendre accessible au plus grand nombre ses créations. Pour cela il s'inscrit dans un théâtre subventionné, et l'accès au spectacle est gratuit, ou la somme demandée reste modeste. Parce que les subventions sont approvisionnées avec l'argent des contribuables, est défendue l'idée de conversion mathématiques : si le coût de production d'un spectacle est, mettons de 15 000 euros, et que la part du prix des places payées par les spectateurs est de 20%, O fera donc des spectacles coûtant 20% de moins et proposera la gratuité aux spectateurs. Les spectateurs ayant déjà contribué financièrement à la production du spectacle par les impôts, les membres du Groupe O considèrent qu'ils ne doivent pas repayer leur place de spectacle.

Ce raisonnement inscrit le théâtre de O dans la droite ligne vilarienne d'une politique cohérente de service public où le théâtre est tout aussi essentiel que l'eau, le gaz et l'électricité et doit être soutenu par l'état.

Héritier de la politique culturelle des années soixante dix, le théâtre de O s'attelle à entretenir un véritable dialogue avec les spectateurs. Ces derniers participent activement à la vie de l'association et entretiennent une correspondance abondante avec les membres du Groupe. Un lien solide s'est développé au cours des années qui a transformé le spectateur consommateur en spectateur responsable. À l'instar du théâtre de la démarche de Jean Vilar au TNP, les rencontres avec les spectateurs après les créations ont participé à l'édifice « d'une culture discutée, plutôt que consommée ³⁹ » parce que le spectateur est parfois confronté à des situations inconfortables, comme par exemple, la séparation, parfois brutale entre le spectateur et son personnage en rouge dans *Spectacle 4*, les réunions sont devenues des lieux de débats. Tout comme dans

³⁹ FLEURY Laurent *Le TNP de Vilar, Une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006, p125.

l'expérience du TNP de Vilar, le collectif crée par le théâtre se poursuit en dehors de lui. Spectateurs et acteurs apprennent à se comprendre et réinventent la démocratie. Le Groupe O s'inscrit dans ce théâtre politique où l'objectif est d'œuvrer à construire du collectif. En projetant dans un imaginaire la communauté des spectateurs (le spectateur errant, le sexacteur), le Groupe O s'affaire à « fabriquer du collectif »⁴⁰, non pas dans la nostalgie de renouer avec le théâtre populaire à son apogée, mais pour interroger notre rapport à la collectivité. Aujourd'hui, il est difficile de parler de peuple, d'unité, de communauté ; ces mots sont datés dans l'histoire et ne correspondent plus à notre époque. Pourtant, le théâtre a en charge de donner du sens à la réunion d'un groupe de personnes, il se doit de construire ce collectif de spectateurs et de lui renvoyer sa vision du monde. Le Groupe O, conscient des enjeux politiques du théâtre, tente de secouer les spectateurs pour qu'ils réinvestissent le champ de la citoyenneté laissé à l'abandon.

4. « L'art de la réunion »

Cependant, l'enjeu du Groupe O se formule d'abord sous le prisme de la forme. Qu'est-ce donc que « l'art de la réunion » ?

L'expression a été employée par le metteur en scène Sophie Le Garroy lors de notre première entrevue et nous avons voulu approfondir, lors d'un deuxième entretien son explication. L'art de la réunion se situe avant tout d'un point de vue esthétique. C'est-à-dire que le Groupe O détourne des signes existants dans la société contemporaine pour les inclure dans le théâtre afin que celui-ci, dans son langage esthétique renvoie au monde. L'art de la réunion consiste à s'emparer, par exemple, de l'outil facebook pour en faire le lieu d'une fiction théâtrale contemporaine. Il s'agit de réunir des formes contemporaines pour les détourner à des fins théâtrales. L'art de la réunion consiste à croiser des formes pour en faire une esthétique théâtrale. La question de la forme nous entraîne vers une tentative de définition de l'art. À la vision de la définition de l'art par le metteur en scène du Groupe O « L'art est ce qui n'est pas dans la nature mais qui reproduit artificiellement quelque chose de la nature »⁴¹, nous y apposons la vision du critique d'art Nicolas Bourriaud. Dans son ouvrage *Esthétique*

⁴⁰ BOUCRIS Luc, entretien du 5 mai 2011.

⁴¹ Interview avec Sophie Le Garroy, le 20 juillet 2011

relationnelle, il propose un glossaire, le premier mot est une définition de l'art, nous reproduisons, ici la deuxième partie :

« 2. le mot « art » n'apparaît aujourd'hui que comme un résidu sémantique de ces récits, dont la définition la plus précise serait celle-ci : l'art est une activité consistant à produire des rapports au monde à l'aide de signes, de formes, de gestes ou d'objets. »⁴²

L'art de la réunion produit un rapport au monde à l'aide de signes, de formes et de gestes. L'intérêt de cette démarche réside dans une recherche formelle qui fait sens dans notre monde contemporain. Cependant, cet art de la réunion ne concerne pas uniquement les objets, il se tourne à part égale vers le rassemblement de personnes très éloignées les unes des autres. Parce que le théâtre « ne peut être tourné sur lui-même »⁴³, il réunit des personnes qui dans la vie ne le seraient pas. La place du spectateur de nos scénographies occidentales est directement issue de la traditionnelle mise en espace de la messe pratiquée par l'église catholique. D'un côté les croyants, assis sur des bancs, en face sur une estrade, le prêtre et les enfants de chœurs officient en l'honneur d'une instance supérieure. Cet agencement frontal avec une scène surélevée est encore aujourd'hui fréquemment employé dans les créations contemporaines. Le spectateur est placé dans une forme de réunion qui installe un rapport de domination : la scène est au dessus des spectateurs et la réunion a pour but la communion en l'honneur d'un être qui est au dessus des autres hommes : l'artiste.

Cette vision de la réunion d'une communauté est remise en question dans toutes les scénographies du Groupe O. Il cherche à faire une place à chaque spectateur sans instaurer une scène surélevée où l'artiste est au dessus des spectateurs pour leur parler mais à faire circuler la parole poétique au sein de la communauté réunie. L'art de la réunion est donc à contre courant des pratiques artistiques occidentales contemporaines, cependant, la cohérence de la démarche et sa pertinence dans l'espace public montre que cette forme peu répandue, mérite qu'on s'y intéresse.

Nicolas Bourriaud développe dans son livre *Esthétique relationnelle* une théorie qui éclaire la démarche du Groupe O : la relation devient une forme esthétique que l'art expose. Bien que Nicolas Bourriaud s'attache à décrire la relation au sein de l'art en général, il nous semble pertinent de réfléchir aux correspondances que l'on peut établir

⁴² BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les presses du réel, p111, 2001.

⁴³ Interview avec Sophie Le Garroy, le 20 juillet 2011.

avec la pratique du théâtre de O. En effet lorsqu'il parle de la forme que l'oeuvre d'art prend, il l'envisage dans un rapport de dialogue entre l'artiste et le spectateur de l'oeuvre :

« Notre conviction, à l'inverse, est que la forme prend sa consistance (et n'acquiert une réelle existence) qu'au moment où elle met en jeu des interactions humaines ; la forme d'une oeuvre d'art naît d'une négociation avec l'intelligible qui nous est donné en partage. À travers elle, l'artiste engage un dialogue. L'essence de la pratique a r t i s t i q u e résiderait ainsi dans l'invention de relations entre des sujets ; chaque oeuvre d'art particulière serait la proposition d'habiter un monde en commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde, qui générerait d'autres rapports, et ainsi de suite à l'infini. »⁴⁴

Aussi nous mettons en parallèle la démarche singulière d'un artiste contemporain avec le travail du Groupe O. L'invention d'un autre type de scénographie appelle d'autres relations avec les spectateurs, cette forme novatrice crée des

« interactions humaines » et propose une autre façon « d'habiter un monde en commun ». Lors de la dernière interview, Sophie le Garroy déclare : « on est obligé de vivre ensemble, c'est un état de fait ». De ce constat, elle met en place une proposition artistique qui place les spectateurs dans un dispositif où l'espace commun est bousculé et induit un rapport différent du rapport frontal. Ce rapport ne trouve pas de référence dans le théâtre de rue, qui bien que jouant avec la proximité des spectateurs, reproduit très souvent le rapport frontal, mais plutôt dans un rapport qui soumet à la question la place de chacun par une forme novatrice :

« L'intersubjectivité, dans le cadre d'une théorie « relationniste » de l'art, ne représente pas seulement le cadre social de la réception de l'art, qui constitue son « milieu », son « champ » (Bourdieu), mais elle devient l'essence de la pratique artistique. »⁴⁵

L'intersubjectivité prend forme dans les spectacles de O puisque le spectateur et l'acteur dialoguent et échangent leur subjectivité. Lors du repas dans *Spectacle 4*, le spectateur est amené à échanger avec l'acteur, dans l'épreuve *Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchèrent de le faire* le spectateur est en dialogue avec l'acteur au restaurant, dans l'appartement. L'intersubjectivité prend forme et agit. Cette

⁴⁴ BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les presses du réel, p22, 2001.

⁴⁵ *Op., cit*, p 23.

liberté donnée au spectateur le place dans un univers où sa subjectivité, dans la mesure où elle n'entrave pas la bonne marche du spectacle, est prise en compte.



Sextacle,
Deux prostituées, Place de Verdun, Grenoble, Janvier 1997.



Sextacle,
L'homme masqué, Hôtel du moucherotte, rue Auguste Gaché, Grenoble, 1997.

II. Groupe ZUR

À la même époque, le Groupe ZUR (zone utopiquement reconstituée) investit l'espace public pour proposer un tout autre type de démarche artistique. Les créations du Groupe mêlent des installations plastiques imposantes, des projections de film et des instants de théâtre portés par des comédiens. Les spectateurs déambulent dans un espace réaménagé par la compagnie et assistent à un spectacle dont le fil conducteur n'est pas porté par une narration mais par une multitude de points de vue.

A. LA MULTIPLICITÉ DES POINTS DE VUE

1. Description du spectacle *Zzzzz*



Photo J-F Rabillon

En juillet 2002, au festival de Chalon dans la rue, ZUR s'installe dans une ancienne halle pour y jouer leur dernière création *Zzzzz*. Le groupe de spectateurs patiente devant la halle lorsque mugit du fond de l'allée là où on ne l'attend pas, le son d'une mobylette. Sur cet engin à roues une drôle de femme klaxonne pour se frayer un chemin parmi les spectateurs et s'engouffre dans la halle dont les portes s'ouvrent instantanément. D'autres personnes habillées en blanc, véhiculées (landau, poussette, trottinette) et caméras sur l'épaule rejoignent le cortège des spectateurs. Devant la halle, les cinéastes soulèvent des écrans sur lesquels sont projetés des fleurs. Une haie de fleurs aux pétales rouges se forme comme pour saluer la venue du groupe de spectateurs. À peine sommes nous entrés dans la halle que démarrent les projections. Sur le côté à gauche : un poisson rouge géant apparaît et disparaît. Il est suspendu dans les airs, pourtant, un filet d'eau l'arrose. La succession des images montre l'animal qui

agite sa queue et saute dans l'eau. L'image projetée sur l'eau demande une haute technicité et le temps de la projection est limitée si bien que l'image s'interrompt un temps et reprend dès que la machine est rechargée. Cette contrainte technique devient spectacle, l'apparition du poisson se fait attendre et n'est possible qu'un court instant. Le son de la machine qui propulse l'eau est fort. Pas de musique pour cacher ce son de la technique, elle est dévoilée au spectateur et n'enlève rien au caractère onirique de l'apparition du poisson. Au contraire on sait, au son de la machine que le poisson va apparaître. C'est donc à partir des contraintes de la technique que naissent les images poétiques. Peu après, plusieurs cinéastes projettent sur les tee-shirt de leurs voisins l'image d'un homme qui grimpe. Ces images de grimpeurs se promènent de tee-shirt en débardeurs et traversent l'assemblée des spectateurs. Puis la foule avance appelée par le son d'une cloche.



Photo J-F Rabillon

Une danseuse en robe rouge carmin, tourne sur elle-même à la manière des danseuses étoiles des boîtes à musique. Au dessus d'elle un grand parasol tourne au même rythme, tout d'abord lentement, puis de plus en plus vite jusqu'à entraîner dans son mouvement celui de linges suspendus au plafond et de lampes accrochées sur toute la longueur de la halle. Le long de la bordure circulaire du parasol se met à ruisseler un filet d'eau, le parasol se transforme en manège à l'intérieur duquel la danseuse continue sa performance. L'eau n'épargne pas la danseuse, elle se retrouve trempée comme si une pluie torrentielle s'était abattue sur elle. Cheveux mouillés, robe trempée soulignant les formes de son corps, la danseuse exécute une danse sensuelle. Tous les objets dansent, pris dans un rythme effréné. Un lancé de confettis vient clôturer ce moment frénétique, puis, le rythme ralentit, mais les cloches continuent de tinter. Guidé par la lumière, le

groupe de spectateurs avance et emprunte une deuxième longue allée, parallèle à celle qu'ils viennent de parcourir. Le mouvement des cloches continue à ponctuer ce moment. Une myriade de détails est projetée sur des objets. Ces installations incitent le spectateur à regarder la mise en scène de l'image. En effet, l'image est donnée à voir sur un support particulier (du bois, de l'eau, une barre de métal) et fait vivre ces matériaux. Une bassine d'eau posée au sol fait apparaître une sirène, dans un recoin sur une poutre en bois, une femme des années trente nage ...

Le regard du spectateur est donc guidé par la lumière et le son, les acteurs et les cinéastes-manipulateurs ne prennent pas la parole pour dire : « Et maintenant, chers spectateurs si vous voulez bien regardez dans cette direction ». Leurs actions ne sont pas didactiques. Parfois parmi l'assemblée des spectateurs, il s'est trouvé que ce soit un spectateur qui prenne ce rôle et s'exclame « Regardez ici, il y a un une sirène » mais l'objectif du Groupe ZUR n'est pas de diriger le regard par la prise de parole. D'ailleurs, il n'y a pas de texte, les seuls mots prononcés sont les paroles chantées en italien, donc incompréhensibles pour un public français.

Au cours du spectacle, le spectateur alterne entre un rapport au groupe et à l'individu. Par moment tout le monde regarde au même endroit : le passage avec la danseuse, l'intervention de la femme en mobylette, et à d'autres moments des projections autonomes se déplacent au milieu des spectateurs. En ce sens la scène se déplace constamment, d'abord du fait du caractère déambulatoire du spectacle mais aussi parce qu'en cours de spectacle, le point de vue change. L'alternance des points de vue renforce le caractère non narratif de la création. ZUR ne nous raconte pas une histoire mais plusieurs que chacun compose dans l'ordre où il découvre les composants. Les images vivantes se succèdent et c'est l'histoire de leur mise en espace qui crée une multitude d'histoires. Il est impossible pour les spectateurs de voir exactement les mêmes images au même moment, donc d'avoir une vision commune. Ce qui est proposé par la compagnie est donc une vision parcellaire du monde où chacun pioche ce qu'il veut. Le spectateur est tantôt sur « scène », éclairé par la lumière des projecteurs, tantôt « hors scène » invité à regarder les installations. Ce basculement de la place du spectateur se produit simplement. Le passage de l'un à l'autre s'opère comme un mouvement de caméra qui enchaîne un plan d'ensemble avec un gros plan.

Les cinéastes-manipulateurs et les acteurs partagent le même espace, la scène n'est pas sacralisée, elle est offerte à tous. L'assemblée formée ne le reste pas

longtemps, très vite le spectateur est interpellé de façon individuelle. Comme s'il n'était pas possible de s'adresser au plus grand nombre finement. La gestion du groupe de spectateurs traduit le désir d'échapper à la vision d'ensemble. L'individualité de chaque spectateur est préservée. N'y a-t-il pas là un reflet du fonctionnement de notre société où le collectif a du mal à trouver une identité positive ? Zzzz ne reflète-t-il pas, dans la place qu'elle donne au spectateur, le besoin de « défaire le collectif »⁴⁶ parce que les valeurs collectives sont en état d'éclatement ?

2. Entrer en matière



Photo J-F Rabillon

Issu des années quatre vingt (1984), le groupe ZUR s'est constitué dans une période où le clip vidéo est en pleine expansion et vient influencer, dans sa manière de concevoir la narration, le spectacle vivant. Ces séquences de courte durée où la forme crée le signifiant, ont marqué toute une génération d'artistes dont les membres du groupe ZUR. À première vue, les sons et les couleurs portent la ligne directrice du spectacle néanmoins il s'en dégage une logique de la matière.

L'eau, première matière dans laquelle se reflète l'image du poisson, sera l'objet de notre analyse. L'eau est donc une substance dans laquelle se reflète le monde. En premier lieu, un énorme poisson rouge, suspendu dans les airs, apparaît par intermittence. La situation paradoxale du poisson à la fois dans l'air et sous l'eau crée une image poétique, cette image appartient au domaine du rêve. L'énorme poisson rouge n'est pas menaçant, il appelle notre sympathie. Nous plongerions bien avec lui dans l'eau, d'autant plus que parfois nous recevons quelques éclaboussures. Le contact

⁴⁶ Expression employée par Luc Boucris lors de l'entretien du 5 mai 2011.

avec l'eau nous rend perméable à la fiction de l'image, le poisson existe, il n'y a plus aucun doute.

Sous le parasol de la danseuse, l'eau qui ruisselle dessine un autre espace, elle forme un cylindre autour la danseuse. Dans un premier temps, la danseuse semble enfermée à l'intérieur de cet espace, mais bientôt elle déborde du cercle qui l'entoure et danse avec l'eau. Totalement trempée par le contact avec l'élément aqueux, la danseuse est enjouée de danser avec l'eau. On peut supposer qu'elle danse pour faire venir la pluie et qu'ensuite elle continue sa danse trop heureuse d'avoir été entendue... La venue de l'eau procure de la joie à la danseuse. Les raisons de ce sentiment sont sujets à de multiples interprétations.

Plus loin, sur une poutre en bois, nage une femme en maillot de bain une pièce. La forme du maillot de bain et l'image en noir et blanc renvoie aux années trente. Cette image s'inscrit dans une actualisation de la tradition picturale des baigneuses, où la femme représentée presque nue est entrain de prendre soin d'elle. L'image projetée par ZUR présente une femme dans une action à l'opposé de la langueur des baigneuses de Renoir, une femme dont les formes toniques répètent en boucle les gestes du crawl. Ainsi, le bain n'a plus une fonction d'union avec la nature mais de dépassement de la nature. La femme n'est plus nue, elle porte un maillot de bain une pièce, sa nature a changé, elle ne va pas dans l'eau pour retrouver son état « naturel » mais pour surpasser sa nature. L'image tourne en boucle et présente une femme inépuisable. L'image de la femme au bain est devenue celle d'une femme qui « violente » sa nature par une suractivité. C'est donc l'image d'une femme contre-nature.

Un peu plus loin dans une autre bassine, l'eau reflète l'image d'une sirène. Elle adopte une position statique dans l'eau. À l'opposé de la baigneuse qui pratique la natation, la sirène ressemble aux représentations picturales de la fin du XIX^{ème}, image en noir et blanc, elle nous rappelle la sirène de nos rêves. La bassine, accessoire du quotidien transporte le merveilleux. Ce dernier prend comme support les objets du quotidien. L'eau est donc la substance de la rêverie imagée du spectateur. Le fil des rêves est l'eau et pour emprunter une formule de Gaston Bachelard : « L'œil véritable de la terre, c'est l'eau. Dans nos yeux, c'est l'eau qui rêve. »⁴⁷. Ainsi, le monde que nous percevons à travers l'eau est peuplé de créatures de toutes sortes : humaine, animale ou

⁴⁷ BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris : Librairie José Corti, 1942, p 42.

mythologique ; elles jaillissent de l'eau pour nous révéler un monde de rêves. Le son participe à ce rêve éveillé, analysons quelles sont les modalités de son action.

La matière sonore intervient brutalement pour donner le départ du spectacle lorsque tout le monde attend patiemment devant la halle que « quelque chose » se passe. Avant l'arrivée de la femme en mobylette, le son du klaxon nous informe que la fiction commence. L'agressivité du son du klaxon a pour fonction d'être entendu par tous au même moment. À l'intérieur de la halle, les foyers sonores se multiplient, les projecteurs actionnés par les cinéastes-manipulateurs produisent un concert de sons mécaniques. Le son accompagne l'image, il est produit en simultané. Ensuite le son de la cloche devient dominant, guidant les spectateurs au fond de la halle en face de la danseuse qui tourbillonne. Pendant sa prestation des cloches situées au plafond tonnent. Le son des cloches mêlé à celui d'une musique diffusée par des hauts parleurs non visibles, envahi l'espace. Le son entraîne les mouvements de la danseuse et ceux des cloches. Le mot « gonga » est répété sur toutes les tonalités par une voix féminine. Le son appelle les spectateurs à se déplacer. Là aussi, la matière sonore agit sur le corps du spectateur en le guidant dans sa déambulation. Le son a pour fonction de réunir le groupe de spectateurs auparavant occupés à suivre des yeux les projectionnistes qui se promènent parmi eux. La matière sonore construit l'univers onirique et rythme les mouvements des personnes et des objets.

Cette construction éclatée répond cependant à une intention précise des membres du Groupe ZUR. En effet, le fil conducteur de leur œuvre est le chemin de vie⁴⁸. La déambulation est donc motivée par le cheminement. Nous devons avouer qu'en tant que spectatrice la lecture du chemin de vie nous a échappé, nous le mentionnons ici car il nous a été transmis lors d'une rencontre avec un membre du collectif.

Zzzzz est un spectacle qui procure des sensations pour les yeux et les oreilles. Le spectateur est comme dans la vie face à un éclatement du sens, ce qui lui est proposé ce sont des images d'un monde merveilleux qui le place dans une position de rêveur éveillé. Dans cette perspective, le spectateur est contemplatif, il est placé dans une dimension où les images le dépassent par leur taille et leur capacité à créer du merveilleux. Cependant le monde inventé reste parcellaire, *Zzzzz* reflète la déliquescence du sens de la réunion pour partager des valeurs communes. Ce qui est partagé dans *Zzzzz* ne porte pas de sens clair pour tous, la multiplicité des interprétations

⁴⁸ Interview du 14 juillet avec Chris Auger.

des images montre l'impossibilité de proposer une vision commune à l'assemblée de spectateurs.

B. LA PEINTURE VIVANTE : L'INVITATION FAITE AUX SPECTATEURS À ENTRER DANS LE TABLEAU POUR Y FIGURER

1. Éclatement du sens

L'univers plastique de ZUR est composé comme une peinture, ou plus précisément comme une succession de tableaux. Les spectateurs circulent à l'intérieur des œuvres. Ils sont donc invités à déambuler à l'intérieur des tableaux. Ce rapport place le spectateur dans un changement constant de dimension. En effet, l'image du poisson rouge le place dans une dimension où le poisson est plus grand que lui. Cette distorsion de la réalité fabrique un tableau dans lequel l'homme est plus petit que la nature. L'image en couleur du poisson rappelle celle du film animalier contemporain, le spectateur est inclus dans un tableau dont l'image est en mouvement. Par contre, au milieu de la foule, une image de grimpeur au petit format, en noir et blanc est projetée sur les spectateurs. La multiplication d'hommes qui grimpent sur les spectateurs a pour effet de faire apparaître un mouvement d'ensemble : les spectateurs deviennent des éléments sur lesquels viennent s'agréger des personnages fictifs. Dans ce deuxième tableau, l'image des grimpeurs circulant entre les spectateurs, la présence des cinéastes mêlés à la foule présente un monde où l'homme réel ou en image est le sujet principal du tableau. L'image des corps en mouvement reflète un esprit en mouvement : les grimpeurs veulent atteindre un sommet. Il y a donc une volonté de dépasser ses limites et d'aller encore plus haut.

ZUR touche en premier lieu le spectateur par la sensation, la réflexion vient a posteriori. Les artistes travaillent comme des peintres, ils induisent leur pensée par la composition d'images. La dimension supplémentaire du travail de ZUR réside dans la place qu'ils octroient aux spectateurs. Ils sont à l'intérieur de l'œuvre picturale à la fois devant et dans le tableau, le mouvement des spectateurs les impliquent dans la perception des images. Il y a toujours un ou plusieurs spectateurs dans le champ de vision d'une image de ZUR. Cette volonté de faire inter agir les spectateurs et les œuvres montre la nécessité de créer un lien visible entre eux. Montrer que la présence

des spectateurs influe sur la projection de l'image et que les cinéastes vont jouer avec ce paramètre vivant pour l'intégrer à leur performance est l'un des enjeux de ZUR. Les spectateurs sont massivement là, il ne s'agit pas de faire comme s'ils n'y étaient pas. Il n'est pas question d'installer une distance de sécurité entre l'image projetée et le spectateur, au contraire dans ce tableau, l'image de l'homme et l'homme doivent se toucher.

Le quatrième moment de spectacle, que nous appelons quatrième tableau est mis en scène de façon classique. Tout d'abord l'espace où évolue la danseuse s'apparente à une scène en hauteur. Contrairement au tableau précédent, elle ne partage pas son espace avec les spectateurs. Ensuite, installés en frontal, les spectateurs assistent à la scène sans y être conviés. Aussi le caractère inaccessible de la danseuse lui confère un statut de déesse. Effectivement, la prédominance de la couleur rouge nous laisse à penser à la symbolique de l'amour dans les représentations picturales. Dans ce contexte, le rouge incarne un ardent désir. Le tableau ainsi composé met le spectateur à distance parce qu'il s'agit de représenter une déesse. La danseuse joue sa partition, nous sommes interpellés par les évocations que nous procure ce moment. La première évocation concerne *Carmen*, l'opéra de Bizet non pas dans une reconstitution, ni dans une adaptation mais dans une émanation. La danseuse, en rouge, sous la pluie, manifestement sensuelle est une image de l'amour libre que chante *Carmen* « L'amour est enfant de bohème qui n'a jamais connu de loi ». En effet, cette danse déchaîne la pluie, le mouvement du linge, des cloches, des éléments. Le pouvoir de la danseuse sur les éléments s'avère tangible. Elle leur fait tourner la tête comme un manège. La chanson d'Édith Piaf « Mon manège à moi c'est toi... »⁴⁹ résonne dans nos têtes. La danseuse incarne une figure moderne de l'amour venue charmer les spectateurs.

2. Le spectateur face à son libre arbitre ?

Le caractère déambulatoire du spectacle de ZUR place le spectateur dans une position inhabituelle. En effet, il doit choisir par lui-même la direction qu'il doit emprunter et même s'il est parfois guidé par la lumière et le son, il n'en est pas moins souvent livré à lui-même dans ses déplacements. Cette démarche à l'opposé du

⁴⁹ Chanson interprétée par Édith Piaf, écrite par Jean Constantin http://fr.wikipedia.org/wiki/Édith_Piaf

dispositif frontal, se rapproche davantage de la démarche du théâtre d'Antonin Artaud qui prône une absence de frontière entre les acteurs et les spectateurs. Pourtant, le Groupe ZUR est à cheval entre une démarche qui rassemble la communauté dans un même espace sans distinction entre acteurs et spectateurs et en même temps qui installe une distance avec des costumes et des accessoires. La place du spectateur est donc mouvante, elle laisse le spectateur libre de ses déplacements au risque de mettre en péril la composition d'un tableau.

Chris Auger, un des cinéastes du Groupe ZUR, explique les intentions de déplacements des spectateurs lors de la représentation à Chalon-sur-saône. Le collectif avait pour objectif de guider les spectateurs dans un double parcours : une autoroute et des chemins de traverse. En effet au sein du chemin tracé dans la halle pour en faire un tour, se sont dessinés des chemins de traverse que les spectateurs étaient invités à prendre. Ces chemins n'étaient pas signalés, il fallait être un spectateur au regard alerte. Une fois le détour effectué, le spectateur pouvait reprendre l'autoroute et continuer sa déambulation.

Force est de constater que le parcours du spectateur a été pensé et que de fait le libre arbitre du spectateur est une notion tout à fait relative. La place du spectateur est toute tracée et s'il rate un détour cela n'entrave pas la bonne marche du spectacle. Donc le spectateur est libre, comme dans une salle de spectacle où il est libre de s'endormir et de rater un acte de la pièce. À la différence que le spectateur de ZUR est en mouvement, il y a donc une adaptation du spectateur à ce type de spectacle.

En effet, les spectateurs initiés au théâtre de rue, ont appris à regarder les spectacles dans l'espace public tandis que les spectateurs novices sont surpris par l'aspect éclaté de la « scène ». L'exemple de *Zzzzz* montre que la déambulation s'inscrit dans une écriture scénique dans laquelle on donne l'illusion au spectateur d'être libre. Quitter la déambulation revient au même acte que sortir d'une salle de spectacle en cours de représentation en enjambant une rangée de spectateurs. Le libre arbitre du spectateur n'existe que dans une forme radicale : quitter la représentation, s'indigner à haute voix, etc...

La liberté du spectateur ne se situe pas dans la déambulation : leur faire croire qu'ils choisissent une direction dans l'espace revient à leur jouer un tour de magie. Elle se situe dans sa capacité à comprendre et à interpréter les images mises en scène. C'est ainsi que le spectateur entreprend ce que Jacques Rancière nomme une émancipation,

c'est-à-dire qu'il devient actif dans l'élaboration d'un sens pour lui à partir des signes qui lui sont transmis :

« Mais dans un théâtre, devant une performance, tout comme dans un musée, une école ou une rue, il n'y a jamais que des individus qui tracent leur propre chemin dans la forêt des choses, des actes et des signes qui leur font face ou les entourent. »⁵⁰

Là où le spectateur intervient activement et est en pleine possession de sa liberté c'est dans l'échange avec d'autres spectateurs de sa vision du spectacle :

« C'est le pouvoir qu'a chacun ou chacune de traduire à sa manière ce qu'il ou elle perçoit, de le lier à l'aventure intellectuelle singulière qui les rend semblables à aucune autre. Ce pouvoir commun de l'égalité des intelligences lie des individus, leur fait échanger leurs aventures intellectuelles, pour autant qu'il les tient séparés uns des autres, également capables d'utiliser le pouvoir de tous pour tracer leur propre chemin. »⁵¹

On peut donc retrouver la démarche du spectateur émancipé décrite par Rancière chez les spectateurs de *Zzzzz*. Ce qui les rassemble n'est pas forcément une vision commune du spectacle mais l'échange de leur vision entre spectateurs leur permet de constituer leur propre point de vue sur le spectacle. Aussi, la vision parcellaire devient de plus en plus fréquente de nos jours. Il n'est plus question que tous les spectateurs aient la même vision d'un spectacle, au contraire, il semble que la démarche de la création contemporaine laisse ouvert l'interprétation du sens du spectacle pour que chacun y projette sa subjectivité. Par exemple, à propos de *Hey girl* l'un des onze spectacle la *Tragédia Endogonidia* de Roméo Castellucci, le journaliste de *fluctuat* écrit « Voir l'une de ces représentations constitue toujours une expérience au sens le plus fort du terme : rien n'est donné d'avance, le spectacle est une énigme indéchiffrable que chaque spectateur est invité à prendre à charge »⁵².

Bien que les spectacles de Castellucci ne soient pas des créations hors scène, on retrouve cette posture du spectateur qui a un travail d'interprétation à faire ; l'œuvre qui s'est déroulée sous ses yeux ne délivre pas un sens mais plusieurs et l'auteur a construit un spectacle suffisamment ouvert pour toucher à la fois le spectateur par un propos et lui laisser en charge le déchiffrement des signes. Ce qui semble volontaire chez

⁵⁰ *Le spectateur émancipé, op., cit, p 23.*

⁵¹ *Le spectateur émancipé, op., cit, p23.*

⁵² <http://www.fluctuat.net/3510-Hey-Girl--Romeo-Castellucci>.

Castellucci : laisser le spectateur se débrouiller seul : « surtout ne pas chercher à comprendre »⁵³, nous paraît plus nuancé chez ZUR. Les artistes mettent en place un moment d'échange avec les spectateurs comme le préconise Jacques Rancière.

Comment est aménagé en temps et en espace ce moment d'échange ? Après la représentation, les membres du collectif viennent rejoindre les spectateurs devant la halle et parlent avec ceux qui osent les aborder. Cette pratique très courante dans les arts de la rue, appelle un spectateur averti et curieux. Pendant la représentation, le rapport de proximité entre les artistes et les spectateurs amorce une relation simple de personne à personne. Bien qu'ils soient costumés, les cinéastes du Groupe ZUR instaurent un rapport de confiance presque familial avec les spectateurs. Ils ne jouent pas de rôle, ils actionnent leurs caméras. Une fois la représentation terminée, ce sont les mêmes personnes, ils ne vont pas se démaquiller dans les coulisses, ils sont là et parfois ce sont eux qui vont spontanément à la rencontre des spectateurs. Le temps d'échange est désordonné mais il existe cependant et constitue une étape importante aussi bien pour les artistes que pour les spectateurs. Certaines parties du spectacle étant parfois en cours d'élaboration, les artistes ont besoin de savoir comment cela a été perçu par les spectateurs. Il y a donc un après spectacle nécessaire mais qui reste spontané et volontairement peu organisé.

L'enjeu de cet échange final réside dans un partage des sensations éprouvées. Ainsi le spectacle se poursuit en dehors du temps de la représentation. Cet en dehors contribue à lier la fiction et le monde réel. La visée finale du spectateur est de pouvoir avoir un impact sur le monde grâce à la fiction :

« congédier les fantasmes du verbe fait chair et du spectateur rendu actif, savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons. »⁵⁴

Bien que le travail de ZUR ne s'inscrive pas dans une démarche brechtienne qui consiste, nous l'avons vu à l'intervention du spectateur dans la vie sociale, il agit sur le regard du spectateur. Il le guide à s'interroger sur la nature des images et mélange le

⁵³ <http://theatre-danse.fluctuat.net/blog/31984-inferno-l-experience-castellucci.html>

⁵⁴ *Le spectateur émancipé, op., cit*, p29.

vrai et le faux dans un travail qu'ils appellent le « vrai faux et le faux vrai »⁵⁵. Ainsi lors de la représentation à Chalon-sur-saône, un cinéaste, caméra sur l'épaule transportait dans un landau son enfant. Il intègre à la fiction théâtrale un élément de sa vie. Des spectateurs se sont interrogés sur la nature de l'enfant, est-ce un vrai ? Est-ce un faux ? Ce trouble produit par le brouillage entre la réalité et la fiction révèle les spectateurs. Ils ne pouvaient manifestement pas concevoir qu'un vrai enfant puisse être un « accessoire » de théâtre. Ils ont donc préféré y lire une image théâtrale plutôt que de vérifier par le regard si l'image était constituée d'éléments réels. Le temps d'échange entre artistes et spectateurs permet aux uns comme aux autres d'échanger à travers leur vision du spectacle, leur vision du monde.

Ce brouillage entre le réel et la fiction n'atteint pas le statut du spectateur, il n'est pas invité à jouer un rôle dans la fiction. Sa déambulation n'entraîne aucune autre action participative. Aussi, la place du spectateur est pensée sur une même échelle que celle de l'artiste, comme le formule Jacques Rancière lorsqu'il écrit :

« Nous n'avons pas à transformer les spectateurs en acteurs et les ignorants en savants. Nous avons à reconnaître le savoir à l'œuvre dans l'ignorant et l'activité propre au spectateur. Tout spectateur est déjà acteur de son histoire, tout acteur, tout homme d'action spectateur de la même histoire. »⁵⁶

Rancière tient à considérer le spectateur non pas comme un être à changer mais plutôt comme une personne sensible qui produit par sa seule présence un effet sur la représentation. Le spectateur n'a par conséquent que peu d'action à produire si ce n'est à être présent. Le spectateur de *Zzzzz* s'approche de cette vision du spectateur dans la mesure où il traverse l'espace fictionnel quand il y est invité et bien qu'il soit en mouvement, il ne participe pas, comme nous l'avons vu, comme un acteur à l'action.

Néanmoins, le groupe Zur cherche à chaque création à expérimenter la place du spectateur. Lors de leur dernière création *HoriZon* à Chalon-sur-saône en juillet 2010, les spectateurs sont conduits puis installés devant un tableau immense de la taille d'un écran de cinéma en plein champ. Sur ce tableau est peint un paysage : un champ bien vert jouxtant une route bétonnée. Une partie rectangulaire en bas à droite se détache du tableau. Par un jeu de lumières, les spectateurs sont appelés à se déplacer, à rentrer dans le tableau et à parcourir l'espace nouvellement mis en scène : le champ non plus sur le

⁵⁵ Interview avec Chris Auger le 14 juillet 2011.

⁵⁶ *Le spectateur émancipé, op., cit*, p24.

tableau mais dans le réel. Ce déplacement de spectateurs ne s'est pas effectué facilement, certains n'ont pas saisi les intentions du groupe et n'ont pas traversé le champ, ils sont restés assis à attendre la suite du spectacle. Au bout de plusieurs représentations le Groupe ZUR a ajusté les signaux pour que le déplacement des spectateurs se fassent presque de façon « naturelle ». Les spectateurs sont donc parfois perdus dans le foisonnement des signes à décrypter et la déambulation n'est pas forcément évidente. Pourtant, fort d'une grande expérience en la matière, les membres du Groupe ZUR poursuivent leurs recherches, à savoir comment ils peuvent impliquer le spectateur dans une œuvre picturale vivante et le faire aller regarder là où il n'a pas l'habitude de le faire.

Zzzzz reflète notre société contemporaine par plusieurs aspects. Tout d'abord l'absence d'une direction, le Groupe ZUR est un collectif, il n'y a donc pas de « chef », le groupe ne fonctionne pas de façon pyramidale comme une compagnie de théâtre où le metteur en scène est une force de proposition dont les acteurs s'emparent. Toutes les décisions sont prises en accord avec les membres du collectif qui peut parfois atteindre vingt à vingt cinq personnes. Certes, la parole de chacun n'a pas le même poids, la parole des « dinosaures » pèse davantage que celle des « primo arrivants » dans les décisions finales, cependant, cette volonté de réfléchir collectivement aux pistes de travail se retrouve dans la manière de considérer la place du spectateur. On perçoit dans la gestion du groupe de spectateurs une nécessité de faire une place à chacun à l'intérieur du groupe. Ce qui nous paraît intéressant de souligner c'est que dans sa proposition d'agencement du groupe de spectateurs, ZUR reflète la société dans laquelle il s'inscrit. L'absence de propos engagés dans une direction claire semble signifier un rejet de partage de valeurs communes et tend à reconsidérer l'individu comme une valeur à défendre envers et contre tout. Or, dans la propre construction de son travail, le Groupe ne peut se passer du collectif, il y a donc en mouvement la question du rapport au collectif qui se pose à l'intérieur du Groupe de création et qui s'élargit aux spectateurs. Finalement on peut s'interroger sur l'impasse d'une vision commune, même si elle n'existe pas, n'est-ce pas au théâtre d'en créer l'illusion ?

III. LA TABLE DU FOND



© Christophe Raynaud de Laye

La Table du fond de François Cervantès nous interroge car bien qu'ayant installé son dispositif scénique hors scène, le rapport frontal est reproduit. En effet, le spectateur convoqué à une représentation du spectacle, dans une salle de la Friche de la Belle de Mai à Marseille, se retrouve assis dans une salle de classe en face d'un tableau et d'un professeur. La salle dans laquelle se joue le spectacle n'est pas une salle de spectacle, elle ressemble à une pièce avec des néons au plafond et un sol recouvert de dalles en plastique. Il s'agit donc d'un espace qui n'est pas théâtral et qui a été aménagé pour le devenir. À l'inverse du Groupe Zur qui crée à partir des lieux, dans une démarche appelée « création in situ », la démarche scénographique de l'Entreprise est de transformer n'importe quelle pièce en salle de classe. Bien qu'il n'y ait pas de changement d'espace, la salle de classe abrite un autre espace, celui de la rue, un espace public. Nous nous proposons d'analyser dans un premier temps les espaces de la fiction. La clôture de la salle de classe et la vastitude de l'espace public s'opposent à premier vue mais ne sont-ils pas là pour matérialiser la problématique de *la table du fond*, à savoir, comment l'école enseigne aux enfants à vivre dans le monde ? Quelle place est donnée aux spectateurs dans ces espaces ? Est-ce que le changement d'espace dans la fiction influence sur la place du spectateur ? Sont-ils toujours sur les bancs des écoliers quand la fiction est dans la rue ?

A. LES ESPACES DE LA FICTION

1. La salle de classe

L'espace de la fiction est délimité visuellement par la présence de projecteurs. Les spectateurs-écoliers restent dans l'ombre tandis que les acteurs sont sous les projecteurs. La salle de la friche de la belle de mai où le spectacle a été vu ne permettait pas de mettre en valeur le travail de lumière. Celui-ci était peu visible, cependant on note une intention de signifier aux spectateurs que bien qu'étant impliqué dans la fiction par la scénographie, ils ne seront pas sollicités en tant qu'acteurs du drame. En même temps que la scénographie englobe le spectateur dans le territoire de la fiction, elle lui signifie clairement que sa participation s'arrête là, qu'il n'y a pas de place pour qu'il intervienne en tant qu'acteur de la fiction.

Le début du spectacle précise par la lecture des didascalies le territoire de la fiction. Cette lecture opère un dédoublement. La femme qui lit est à la fois une narratrice qui énonce la situation « une femme entre en boitant »⁵⁷ et le personnage de la fiction qui prend vie. Une fois l'espace théâtral dessiné, la femme entre en pleurant dans la salle de classe. Sylvie Salin, femme d'une quarantaine d'années, s'adresse aux spectateurs pour leur exposer son drame. L'adresse est directe, elle regarde les spectateurs dans les yeux. Le talon de sa chaussure est cassé, elle ne peut plus marcher normalement. Dans l'énonciation de l'histoire du talon cassé, Sylvie Salin se livre. Elle montre sa fragilité aux spectateurs. Son talon cassé contribue à l'image d'une femme bancale. La première phrase qu'elle adresse à son audience révèle une attitude infantile :

« Je ne sais pas réparer un talon de chaussure, jamais appris à faire ça »⁵⁸

Cette phrase prononcée dans le lieu qui représente le savoir et la connaissance sous entend, à l'école on n'apprend pas à réparer les talons de chaussures. Il y a donc une interrogation implicite sur ce qu'on apprend à l'école, est-ce que ça sert dans la vie de tous les jours ce que l'on a appris à l'école ? Cette remise en cause des

⁵⁷ *Op, cit, p7.*

⁵⁸ *Ibidem.*

apprentissages scolaires attise la curiosité des spectateurs puisque d'emblée l'école telle qu'ils la connaissent ou l'ont connue est questionnée. Il y a donc pour le spectateur le franchissement du lieu de l'enfance par un adulte. Le spectateur retourne au collège avec Sylvie Salin et par reconnaissance, il plonge dans ses souvenirs. Ce retour en arrière implique lui aussi un dédoublement, puisqu'il s'agit pour le spectateur d'être à la fois spectateur de la fiction et spectateur de ses propres souvenirs. La fiction a donc pour fonction de réveiller l'enfance qui sommeille en chaque spectateur. En montrant une femme fragile, l'auteur sollicite la sensibilité du spectateur. Il ne trace pas le portrait d'une femme sûre d'elle et épanouie, au contraire il campe un personnage perdu dans le lieu qui est censé cadrer les individus.

Avant l'arrivée du principal, la fébrilité de Sylvie Salin s'accroît puisqu'elle va jusqu'à taper contre le mur pour casser son deuxième talon. Ce geste a pour effet de transgresser les interdits qui régissent les lois de l'école. Bien qu'immobile le spectateur se déplace avec cette femme dans la classe. Le tête à tête avec les spectateurs cesse lorsque le principal du collège fait son entrée sur scène. Il se présente : « C'est moi que vous avez demandé tout à l'heure : je suis Monsieur Grangé, le principal du collège : le secrétariat m'a téléphoné et j'allais descendre »⁵⁹ et elle justifie les raisons de sa présence au collège. Au cours de ses explications, Sylvie Salin s'est assise à la place du professeur, à son bureau. Le principal est debout à côté d'elle. Assise, elle est donc plus petite que le principal qui est debout. Ce placement dans l'espace traduit le malaise de Sylvie Salin. Elle vient prendre des nouvelles de son fils Franck qui a fugué et c'est avec beaucoup de difficultés qu'elle rentre dans l'école :

« Je ne suis pas retournée à l'école depuis 20 ans : dès que j'ai franchi la grille, ma gorge s'est serrée et j'ai eu envie de pleurer, alors, avec le talon, et ce qui se passe avec Franck »⁶⁰

Elle poursuit son récit par la peur du regard que les adultes posent sur elle :

« En arrivant au secrétariat, j'ai durci ma voix pour ne pas chialer, c'est ma manière à moi, et j'ai vu dans les yeux de la secrétaire qu'elle pensait : « C'est une femme battue » : c'est ce qu'on vous a dit ? »⁶¹

⁵⁹ CERVANTÈS François, *La table du fond*, Marseille : Éditions Maison, 2006, p12.

⁶⁰ *Loc. cit.*

⁶¹ *Loc. cit.*

En se souciant ouvertement du « quand dira-t-on », Sylvie Salin retourne dans la spontanéité enfantine. À partir du moment où elle franchit le seuil de l'école, cette femme d'âge mûr, d'élégante allure, se remet à penser comme une enfant. Ce décalage entre son aspect physique et son attitude permet au spectateur de s'identifier à elle. Cette femme en pleurs qui se rend au collège pour avoir des nouvelles de son enfant, ce pourrait être nous, spectateurs. Couverte de honte, elle parvient à convaincre le secrétariat de lui laisser une clé pour attendre la venue du principal hors de tout regard, dans une salle, isolée. La salle de classe est donc le refuge de Sylvie Salin, le lieu où elle peut humer le même air que son fils et tenter de comprendre qui il est. C'est à travers le regard de ses professeurs que Sylvie Salin va apprendre à considérer son fils comme une personne. Le basculement entre le fils et la personne se fait petit à petit, au fil des rencontres avec les professeurs. Le spectateur, à travers Sylvie Salin, fait donc l'expérience de pénétrer dans l'univers de l'adolescence et d'avoir un rapport privilégié avec les enseignants.

Après l'entrevue avec le principal, Sylvie Salin se retrouve seule dans la salle de classe et s'adresse à nouveau aux spectateurs. Le spectateur est donc son confident, ce qui lui donne l'impression de partager son intimité :

« Il y a dix-huit ans, j'avais dix-huit ans, j'étais heureuse de quitter l'école et d'avancer vers l'avenir »⁶²

Le va et vient entre la situation présente et les attentes du passé débute. Sylvie Salin commence à être spectatrice de la personne qu'elle était lorsqu'elle était adolescente. Le spectateur est implicitement mis dans la même posture.

L'arrivée du professeur d'histoire géographie, place délibérément Sylvie Salin dans une posture d'enfant comme l'indique la didascalie : « *Elle se lève, redevenue la petite fille qui allait à l'école* »⁶³. Ce basculement se traduit par une succession de questions. Sylvie Salin interroge le professeur d'histoire pour savoir si son fils est attentif pendant la classe, le professeur lui explique que son fils est excellent, qu'il pose des questions en dehors des cours, bref qu'il est heureux au collège. Pour comprendre son fils, Sylvie Salin s'assoit à une table d'élève et demande au professeur de lui

⁶² *Op., cit*, p17.

⁶³ *Op, cit*, p17.

raconter le dernier cours qu'il lui a donné. Le professeur se prête au jeu et commence son cours. Il y a donc un jeu d'identification qui se met en place. Sylvie Salin s'identifie à son fils, le spectateur à Sylvie Salin, donc le spectateur est en classe avec le professeur d'Histoire géographique qui lui pose des questions :

« **Prof HG** On considère ce pays comme européen
Quelles sont les nationalités européennes ?

Elle Vous voulez que je réponde ?

Prof HG Oui

Elle À mon âge, c'est ridicule

Prof HG Pas du tout »⁶⁴

Le basculement de la femme à la petite fille n'est pas sans un sursaut de conscience de Sylvie Salin. En effet, elle se rend bien compte de la situation étrange dans laquelle elle se trouve et l'impossibilité pour elle d'être à la place de son fils. Sa réponse au professeur ne peut être formulée à la place de Franck, c'est donc en se plongeant dans un retour en arrière qu'elle dit :

« **Elle** Moi je n'écoutais pas, je ne répondais pas, je ne comprenais pas,
j'étais assise au fond de la classe, contre le mur
Je regardais le professeur, mon visage tremblait, et je replongeais
la tête vers le cahier »⁶⁵

La mémoire de Sylvie Salin se met en marche, le souvenir de l'école se précise, elle se revoit enfant sans avoir besoin de jouer à l'être. Le spectateur est lui aussi dans le même cheminement et sans l'exprimer regarde quel type d'élève il était. Ainsi se crée un dialogue entre la salle et la scène. L'expérience que vit Sylvie Salin, le spectateur la vit par procuration. D'autant plus que Sylvie Salin n'est pas comme son fils une élève brillante et son rapport au savoir est différent. L'auteur nous montre les failles de son

⁶⁴ *Op, cit*, p19.

⁶⁵ *Op, cit*, p 20.

héroïne pour que le spectateur réouvre les siennes. Ainsi, lors d'une explication du professeur d'histoire géographie sur le regroupement familial, Sylvie Salin décroche. Pour montrer qu'elle n'écoute pas, les paroles du professeur deviennent incompréhensibles, ce qui donne :

« *Elle se lève et regarde par la fenêtre*
Lapequi des frontières alitillées d'une poque millée d'un pire mense
qui lé sur tout le ménorient
Clunkure, man paru, nan disparu, meko mecompeutanplé dans la zone
depein de fin frestetur restinter couver

Il pose la craie au tableau.

Prof HG Vous n'écoutez plus ?

Elle Où est Franck ? »⁶⁶

Ce procédé relève du ressort comique à partir d'une situation tragique. En effet l'inattention de Sylvie Salin à l'égard des propos du professeur montre qu'elle est trop préoccupée par la disparition de son fils pour écouter. Ce phénomène que toute personne a éprouvé est mis en scène aussi pour mettre l'accent sur l'impossibilité des élèves à être attentif en toutes circonstances. Le spectateur est donc amené à analyser les raisons de ses inattentions en classe. Il n'est plus culpabilisé mais au contraire entendu dans ses moments de faiblesses. Sylvie Salin représente l'élève en difficulté qui est pris en compte par le professeur. Cette attention particulière se manifeste par un rapport au corps. Dans un premier temps, le professeur d'histoire géographie lui tient la main « *Il lui tient la main, elle respire profondément* »⁶⁷, puis il lui explique l'importance d'être dans une position détendue pour que les leçons s'inscrivent dans la mémoire :

«

Prof HG Quand on est trop tendu, on ne se souvient plus de rien

Elle Ah bon

⁶⁶ *Op, cit*, p 22.

⁶⁷ *Op, cit*, p 24.

- Prof HG** Je dis toujours à mes élèves que ce qu'ils apprennent en classe, assis sur une chaise, ils risquent de l'oublier quand ils seront debout, dehors
- Elle** Ah bon
- Prof HG** Lorsque le corps bouge, la mémoire bouge aussi
- Elle** Ah bon ?
- Prof HG** Ah oui
Quand on est contracté on n'a pas la même mémoire que quand on est détendu
- Elle** Je ne comprends pas
- Prof HG** Si, par exemple, en classe, assis au chaud, ils apprennent ce qu'il y a dans les Pyrénées à deux mille mètres d'altitude, et qu'ensuite, ils vont faire une marche dans les Pyrénées, dans le froid, en altitude, ils ne se souviendront plus de rien
- Elle** Alors ça ne sert à rien d'apprendre, on bouge tout le temps
- Prof HG** Eh bien il faut bouger un peu moins, et quand on bouge, pour ne pas oublier, il faut être détendu, il faut apprendre détendu

»⁶⁸

Le conseil donné par le professeur appelle le spectateur à considérer l'impact des conditions d'écoute. Ce qui se joue dans la salle de classe, ressemble aussi à ce qui se transmet au théâtre, l'immobilité détendue de l'élève préconisée par le professeur renvoie à celle du spectateur. La salle de classe renforce la fonction didactique du théâtre, le spectateur s'y rend pour apprendre, au moins, à écouter et à voir. À la fin du spectacle, dans la salle de classe, apparaît l'espace de la rue. Comment celui-ci est-il mis en place ? Ce changement influe-t-il sur la place du spectateur ?

2. La rue

Sylvie Salin passe une nuit au collège et s'en va au petit matin. Bien qu'étant sortie du collège, elle reste dans la salle de classe et décrit l'espace qu'elle a traversé.

⁶⁸ Op., cit,p24.

Les néons de la salle de classe sont éteints, la lumière des projecteurs l'éclaire. Le changement de lumière accompagne le changement d'espace :

« Je suis sortie dans le couloir, au milieu des élèves,
J'entendais rire
Les enfants qui rient, c'est cristallin, c'est pur
Ça a été un effort surhumain de descendre l'escalier »⁶⁹

Presque immobile, Sylvie Salin transporte les spectateurs dans le couloir du collège, puis nous nous retrouvons dans la rue :

« Je suis sortie du collège et je marche dans la rue, doucement »⁷⁰

Le récit de Sylvie Salin efface le décor de la salle de classe. Son monologue relate à la fois son état intérieur et son regard sur le monde qui l'entoure. En effet, elle raconte son immersion dans la rue. Le passage d'un espace clos à un espace public, la confronte très vite au regard des autres : « je m'assois sur un banc, un bus passe, mais je ne bouge pas : deux touristes me photographient »⁷¹. L'expérience qu'elle a vécue dans la classe l'a fortifiée : « Je ne ressens plus le poids de ma vie, je suis légère, inquiète, libre, je me demande où je vais aller »⁷². La confrontation avec les enseignants et le concierge lui ont ouvert la porte de son monde intérieur : « mon drame, qui ne se voyait pas, parce que c'était le drame d'une petite fille tranquille, mon drame, c'est que je n'avais pas de vie intérieure, j'étais si obéissante que j'avais laissé ma famille envahir mon univers intérieur.»⁷³ . C'est dans l'espace de la rue, un espace public que Sylvie Salin, répond à la question implicite du début du spectacle « À quoi sert ce que l'on apprend à l'école ? » :

⁶⁹ *Op., cit, p49.*

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Op, cit, p50.*

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Op, cit, p29.*

« Dans les pays tempérés, il y a quatre saisons

L'écorce de la terre est suffisamment solide pour que l'on puisse marcher en toute sécurité, sans que le sol se dérobe sous nos pieds, c'est une chance, c'est très rare, du centre de la terre jusqu'aux galaxies, cela n'arrive presque jamais

L'avion transporte 152 passagers qui vont à Jakarta

Franck, il faut rentrer à la maison, nous sommes tes parents, il peut t'arriver quelque chose dehors, nous sommes là pour te protéger

Franck, rentre prendre des affaires chaudes, au moins, tu n'es pas assez couvert, tu vas tomber malade

Franck, mon enfant, ça ne te dérange pas que je t'appelle mon enfant ?

Ça va aller, on va trouver des sujets de conversation

Le temps passe

Le ciel se couvre

Il pleut »⁷⁴

Dehors Sylvie Salin se rassure avec des principes physiques simples. Elle est sur terre, sur « l'écorce terrestre » avec le ciel au dessus d'elle « un avion passe, il laisse une ligne de craie, je le regarde tracer dans le ciel la droite AB, et j'ai peur de ne pas comprendre »⁷⁵. L'espace de la rue existe par des éléments concrets racontés par Sylvie Salin : « une vieille dame m'adresse la parole, son petit chien tire sur la laisse, je souris »⁷⁶. Les spectateurs voient cette rue, ils sont transportés par la fiction hors de la salle de classe. Pour autant, ils ne représentent pas les passants dans la rue, ils n'y figurent pas dans cet espace public, ils sont restés dans la salle de classe et regardent Sylvie Salin par la fenêtre. Ils ne changent pas de place ce qui confirme qu'ils ne jouent pas de rôle, celui de l'élève ou celui du passants ; Ils sont venus pour voir et leur action se borne à cela.

Le passage de la connaissance scolaire appliquée à la vie quotidienne démontre que le savoir a pour fonction de rassurer les angoisses générées par les phénomènes

⁷⁴ Op, cit, p51.

⁷⁵ Op, cit, p50.

⁷⁶ Ibidem.

physiques. Tout comme les romains craignaient que le ciel ne leur tombe sur la tête, Sylvie Salin craint de s'enfoncer dans le sol et grâce au savoir elle rassure sa sensation intérieure. Mais là où son raisonnement est étonnant c'est lorsqu'elle enchaîne sans connecteur logique, donc sans lien explicite un dialogue fictif avec son fils. Ce que Sylvie Salin trouve à l'école n'a rien de scolaire : elle apprend à lui parler et à le prendre en compte en tant que personne : « Franck, mon enfant, ça ne te dérange pas que je t'appelle mon enfant ? »⁷⁷.

L'entrée en scène du professeur de français entraîne Sylvie Salin à se réfugier avec lui sous un porche. Il concrétise ce lieu pas seulement par le récit mais aussi par un dessin. Pour faire exister le porche, il le dessine à la craie au tableau, comme l'indique la didascalie « *Ils vont sous un porche, qu'il dessine au tableau à la craie* »⁷⁸. L'action de matérialiser le porche au tableau par un dessin « enfantin » présente une personne inventive. L'espace de la rue n'est plus porté uniquement par le récit, mais aussi par le tableau de l'école. Alors que les autres personnes ont utilisé le tableau dans un caractère scolaire, pour transmettre à Sylvie Salin des connaissances, le professeur de français s'en sert pour s'échapper de l'école. Il installe un lien entre le dedans et le dehors, entre l'école et la vie.

Il est le dernier personnage rencontré, c'est lui qui connaît le mieux Franck et qui livre des informations précises sur ce qui habite Franck : « Cet enfant est en train de se découvrir une passion pour la littérature »⁷⁹. Il lit à Sylvie Salin la rédaction que Franck lui a rendue sur Orphée et Eurydice. Franck, personnage invisible tout au long de la pièce se rend visible par le texte qu'il a écrit. Cette mise en scène permet à l'auteur de nous montrer Franck sans pour autant l'incarner. Franck n'existe que dans l'imaginaire des personnages de fiction et des spectateurs. Le « quelque chose »⁸⁰ que cherche Franck est dévoilé par le professeur de français : « Votre fils a découvert que l'homme essaye de dire quelque chose depuis cinq mille ans »⁸¹. Entre l'espace visible

⁷⁷ *Op, cit*, p 51.

⁷⁸ *Op, cit*, p53.

⁷⁹ *Op, cit*, p52.

⁸⁰ le concierge rencontré avant le professeur de français explique à Sylvie salin : « Il est en train de découvrir quelque chose », *Op, cit*, p39.

⁸¹ *Op, cit*, p54.

de la salle de spectacle et l'espace invisible de la rue, s'élabore une relation étroite entre le réel et le sensible. Sur ce terrain fragile, l'auteur bâtit un monde.

B. LE VISIBLE ET L'INVISIBLE

1. Le théâtre mis en abyme

Plongé dans un lieu réel reconstitué avec réalisme, le spectateur fait l'expérience de voir surgir des espaces réels portés par le récit, sans décor. Il voit l'invisible, pour cela l'auteur commence par exercer le regard du spectateur à percevoir et à ressentir des images théâtrales qui ne sont pas incarnées. Lors de sa rencontre avec le professeur d'histoire géographique, celui-ci raconte que Franck participe aux cours de théâtre du collègue :

- « **Prof HG** Mais il est particulier, comment dire, il n'a pas peur, c'est une certaine joie
Il vient au cours de théâtre que je leur ai proposé entre midi et deux, il n'en rate pas un seul
- Elle** Un cours de théâtre ?
- Prof HG** Oui, nous avons récupéré une salle, on y laisse des costumes, on a deux ou trois lampes
J'adore le théâtre, c'est l'histoire géographique du dedans
J'aimais que l'on me raconte des histoires quand j'étais enfant, et j'avais une fixation : est-ce que c'est vrai ? Je regardais les dates
- Elle** Qu'est-ce que vous leur faites faire ?
- Prof HG** Oh je ne sais pas, la dernière fois nous avons fait les blés
- Elle** Les blés ?
- Prof HG** Les blés, les épis de blés dans un champ : on se balançait dans le silence »⁸²

⁸² *Op, cit*, p25-26.

L'école devient aussi le lieu de l'expérimentation, grâce à la pratique du théâtre hors du temps scolaire, le professeur initie les élèves à une expérience intérieure, celle de « l'histoire géographique du dedans ». Ainsi, l'expérience des élèves au cours de théâtre est semblable à celle des spectateurs dont on sollicite l'éveil des sensations intérieures. L'image des épis de blés qui se balancent dans le silence prend vie dans les yeux des spectateurs. Le théâtre ne montre pas cette image et pourtant elle existe pour chaque spectateur de manière différente.

La conversation se poursuit à propos du théâtre, Sylvie Salin raconte son unique expérience en la matière :

- « **Elle** Je suis allée une seule fois au théâtre dans ma vie
Prof HG Ah oui
Elle Des amis nous avaient dit que nous allions passer un bon moment
Prof HG Ah bon
Elle J'ai commencé à rire, et je ne pouvais plus m'arrêter
Prof HG Oui
Elle C'était un fou rire démentiel, tout mon corps était secoué, et chaque phrase que l'artiste disait aggravait la situation [...]
- Elle** Des fous rires comme ça, je n'en avais plus jamais eus depuis l'école »⁸³

Il y a donc une mise en abyme : un personnage de fiction parle de son expérience en tant que spectatrice de théâtre. Le fait que cette femme ne soit pas une spectatrice de théâtre avertie rend son témoignage authentique. En effet, elle n'a pas l'habitude d'aller au théâtre, pourtant elle parvient à décrire très précisément l'émotion qu'elle a ressentie. Bien qu'elle n'ait pas bougé de son siège, son corps est en mouvement. Elle a gardé en mémoire ce vieux souvenir, preuve que l'adage du professeur « quand on bouge pour ne pas oublier, il faut être détendu » s'avère juste.

⁸³ *Op, cit*, p26-27.

L'évocation du souvenir du rire au théâtre remet Sylvie Salin sur le chemin de l'école. Le théâtre lui a permis de retrouver sa joie d'enfant. Il a rendu visible l'enfant qui se cache à l'intérieur de l'adulte Sylvie Salin. Le spectateur est donc mis en perspective dans ce qu'il vient chercher au théâtre, il vient pour retrouver ses émotions de l'enfance.

2. L'individu et son rapport au collectif

La conversation avec le professeur prend une tournure très personnelle, chacun d'eux échange des réflexions très intimes sur leur rapport à l'enfance. Le professeur cherche à rassurer la mère de Franck par une comparaison de la relation parents-enfants avec d'autres pays où il est coutumier que l'éducation de l'enfant s'étende à la communauté des adultes qui l'entourent :

« Vous savez, il y a beaucoup de pays où les parents ne sont pas importants,
C'est l'ensemble de la tribu qui élève les enfants
Tout cela n'est pas si grave, prenez un peu de distance : il est en bonne santé,
Il est heureux, mais il ne rentre pas chez ses parents
Dites vous que dans de nombreux pays, c'est tout à fait normal, les enfants
peuvent dormir à droite ou à gauche et cela n'inquiète personne
Mais ici, on s'est mis dans la tête que nos enfants sont à nous et qu'ils doivent
dormir dans notre maison, on est très crispé avec ça, alors que les enfants sont
un peu les enfants de tout le monde, vous ne croyez pas ? »⁸⁴

Ce point de vue sur la responsabilité de la communauté des adultes sur la communauté des enfants englobe la communauté des spectateurs. En effet, le processus de mise en commun proposé par le professeur ouvre un espace de réflexion sur l'appartenance des enfants. La prise en compte d'autres pratiques culturelles enclenche une réflexion sur les objectifs de l'éducation, qu'apprend-t-on aux enfants, que ce soit dans la sphère privée ou publique, si ce n'est à devenir des adultes indépendants ? Ce questionnement, au centre de *la table du fond*, met en dialogue l'intérêt collectif et l'intérêt individuel, alternant parole d'un garant de l'institution, le professeur et parole de l'individu, Sylvie Salin. Cependant, le point de convergence du collectif et de

⁸⁴ *Op, cit*, p28.

l'individu c'est l'invisibilité du résultat. Ce dialogue fait jaillir le conflit qui sévit en chaque personne, le spectateur est donc pris à parti dans ce débat. Il est amené à analyser son rapport à la collectivité. Pour cela, Sylvie Salin entame un « immense examen »⁸⁵ de sa vie qu'elle livre au professeur. Surprise par la nuit et dans l'impossibilité de marcher à cause de sa cheville foulée, Sylvie Salin s'endort dans la salle de classe.

L'arrivée du concierge au milieu de la nuit relance l'action : il a entendu des pas et inspecte les lieux. Le concierge connaît Franck et dresse un portrait étonnant de l'enfant. En effet il en fait une description très fine et pose sur sa personnalité un regard éclairant pour sa mère :

« **Concierge** C'est encore un enfant, mais je vois bien la personne qu'il est en train de devenir. Il a beaucoup de silence en lui

Elle Ah oui

Concierge Ici, il y a du bruit, du matin au soir, les enfants sont encore des enfants, mais quand je passe à côté de Franck, c'est comme une pédale douce

Elle Oui

Concierge Vous savez, je crois qu'il y a des gens qui fabriquent du silence, je ne sais pas comment ils font : on a beau se sentir fatigué, prêt à exploser à propos de rien, dès qu'ils sont là, c'est comme si on venait de passer plusieurs jours à la campagne

J'ai un cousin qui est comme ça : avec lui les réunions de famille sont calmes, on a toujours envie qu'il soit là

Franck, c'est ce genre de personne : quand on est à côté de lui, on est en vacances

Elle Je n'avais jamais pensé à ça »⁸⁶

Le concierge entame une apologie du silence. L'invisibilité de l'action du silence est ainsi rendue visible. Il donne de la valeur au trait de caractère de Franck qui est source d'angoisse pour sa mère :

⁸⁵ *Op, cit*, p31.

⁸⁶ *Op, cit*, p36.

« Moi, je suis sa mère, j'ai peur qu'il ne parle pas assez

Je n'avais jamais pensé que c'était une personne du silence, enfin, une personne comme vous dites, je ne sais plus, je suis fatiguée : c'est beau »⁸⁷

Le regard d'expert que pose le concierge sur Franck change la façon dont sa mère l'appelle. En effet c'est la première fois qu'elle parle de lui en tant que « personne », auparavant elle employait les mots de « Franck »⁸⁸, « petit garçon »⁸⁹, « fils »⁹⁰. C'est la première étape de l'acceptation de la mise à distance de son fils. En réaction, le spectateur est dans le même temps incité à écouter ses silences et est amené à se demander comment il nomme ses enfants, ou comment il est nommé par ses parents. Cette prise de conscience de l'autre s'inscrit dans le langage et fonctionne que le spectateur soit un enfant ou un adulte. Le concierge use la forme métaphorique pour partager avec Sylvie Salin et les spectateurs sa vision des enfants au collège :

« **Le concierge**

Ici, c'est un endroit étrange

Il ne faut pas se fier aux apparences : celui qui passe, le cartable dans le dos, a l'air de sortir d'une classe, mais en réalité il revient d'Italie

L'autre, qui marche vite, il remonte des fonds sous-marins
Les deux qui parlent à voix basse, ils rentrent de chez Pythagore

Les élèves passent depuis des années ils passent
Ils font un grand voyage : ils partent sous terre, entre les cumulus, au milieu des équations, ils rencontrent des tribus de mathématiciens : dans chaque recoin de la grammaire, chaque parcelle de terre, chaque langue morte, il y a quelqu'un

Les parents les ont confiés à la nation pour ce voyage

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Op, cit*, p14.

⁸⁹ *Op, cit*, p30.

⁹⁰ *Ibidem.*

Plus tard, ils verront dans quel endroit ils ont envie de retourner »⁹¹

« Ne pas se fier aux apparences » signifie regarder ce qui n'est pas visible. Le regard aiguisé du concierge fait jaillir la part invisible de chaque individu. Il parvient à distinguer et révéler la nature de chaque élève. Ainsi, il traduit l'impression laissée par l'enfant et l'exprime dans une langue imagée. Celle du poisson qui « remonte des fonds marins », celle d'êtres sous terrains et aériens que l'on peut voir comme des sylphes ou des gnômes. Ils sont des esprits en devenir qui se nourrissent de penseur comme Pythagore et apprennent avec la « tribu » pour construire la « nation ». L'école est donc décrite comme une aventure dont ils sont les héros. La distance poétique met en valeur le travail souterrain « sous terre », la circulation crée du lien entre les matières qui semblent opposées « des cumulus au milieu des équations » et assemble une société « confiée à la nation ». Le monde imaginaire ainsi créé par le concierge redonne du sens à l'institution et revisite par le prisme poétique le parcours scolaire de tout un chacun. Le spectateur est ainsi pris dans le flot d'enfants qui se déplace sous terre et qui « revient d'Italie ». La dimension de l'apprentissage dépasse le cadre scolaire pour atteindre le sens que chaque individu donne à sa vie. Le concierge révèle cette dimension à Sylvie Salin :

« **Concierge** Franck, il est en train d'apprendre quelque chose, vous comprenez ?

Elle Non »⁹²

Ce « quelque chose » qu'est en train de découvrir Franck est une vision du monde qui se compose à chaque cours auquel il assiste. Le pronom indéfini « quelque chose » exprime l'importance de ce qui est en apprentissage. L'impossibilité de le définir clairement montre sa complexité. Le professeur de français confirme à la fin de la pièce que Franck reprend le flambeau de la recherche humaniste entamée il y a cinq mille ans « Votre fils a découvert que l'homme essaye de dire quelque chose depuis cinq

⁹¹ *Op, cit*, p38.

⁹² *Op, cit*, p39.

mille ans »⁹³. Franck entre donc dans les affres de la recherche, il est bouleversé par cette découverte.

C. LE SPECTATEUR APPREND À REGARDER

1. La fragilité exposée

Au fur et à mesure que la pièce avance, le spectateur se prend au jeu d'essayer de cerner la personnalité de Franck. Qui est-il ? À quoi ressemble-t-il ? Cela fonctionne comme une enquête policière, où l'on parle sans cesse d'une personne inconnue qui peu à peu devient familière. Le spectateur est donc appelé à faire travailler son imagination à partir des images composées par les adultes. Ainsi, chaque adulte donne une vision différente de sa perception de la personnalité de Franck, cette multiplicité de points de vue n'est pas contradictoire et converge vers un portrait nuancé de l'adolescent.

Sylvie Salin décide de passer le reste de la nuit dans la salle de classe, elle repousse le concierge qui tente de la faire sortir. Elle est réveillée au petit matin par le professeur de mathématiques. La rencontre avec cette enseignante dévoile une autre facette de la personnalité de Franck. En effet, elle perçoit un être « un peu timide »⁹⁴, qui « évite le contact avec les autres »⁹⁵ et qui « craint la violence des rapports humains »⁹⁶. Face au silence indécis de Sylvie Salin dont les réponses se limitent au silence et à « Je ne sais pas »⁹⁷, le professeur de mathématiques conclut leur échange par :

«Prof M Vous devriez parler à Franck

Elle Pour lui dire quoi ?

Prof M Je ne sais pas »⁹⁸

⁹³ *Op, cit*, p54.

⁹⁴ *Op, cit* p 48.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Op, cit*, p49.

Après avoir donné le conseil à Sylvie Salin de rentrer en dialogue avec son propre fils, le professeur se retire de la salle. Sylvie Salin se lève et écrit au tableau : « *Franck, bonjour de Sylvie* »⁹⁹. L'acte posé par Sylvie Salin montre qu'elle a cheminé et que forte de toutes les rencontres avec les adultes du collège, elle a appris à considérer son fils comme une personne et à se mettre sur le même pied d'égalité que lui. La recherche qu'elle effectue pour retrouver et cerner son fils se réfléchit sur elle. En effet, dans les questions posées aux professeurs et au concierge elle se révèle. Le spectateur est conduit à la même réflexivité, comment se place-t-il face aux autres ? C'est par l'intermédiaire des personnes qui représentent l'autorité et qui dévoilent leur propre fragilité que Sylvie Salin rencontre son fils et parvient à renouer un dialogue avec lui. François Cervantès peint une institution peuplée de personnes sensibles. Il crée une communauté où le rôle de chacun a un sens dans l'apprentissage, que cet apprentissage ne se borne pas à celui de la connaissance mais prépare celui de l'homme de demain. Sylvie Salin représente une mère « normale » totalement bouleversée par la fugue de son fils. La spécificité de Franck demeure dans le fait que ce n'est pas un enfant en difficulté, ni en échec scolaire. Il échappe aux clichés, pourtant, cet enfant vit un drame. Il est pris dans l'adolescence, moment critique du passage entre l'enfance et l'âge adulte. Dans toutes les cultures traditionnelles, des rites initiatiques accompagnent cette mutation. *La table du fond* donne du sens à cette transformation. Elle insuffle une vision poétique de l'enseignement où la communauté des adultes œuvre à leur apprendre à vivre : « la quatrième est la première grande classe : ce qu'ils apprennent les aidera à vivre »¹⁰⁰. C'est en retournant à l'école que Sylvie Salin entre dans une grande remise en cause de ses choix de vie : « C'est compliqué de choisir une direction »¹⁰¹.

La table du fond place le spectateur à l'intérieur de l'institution qui nourrit et structure la pensée des êtres humains en devenir. Cette immersion contraint le spectateur à regarder le chemin parcouru depuis l'école ou le chemin à parcourir dans l'avenir. L'épanouissement de l'individu est au cœur de la construction de la « nation ». Comment un individu s'épanouit-il dans la société ? L'école est l'institution qui prépare les individus à vivre ensemble, en société. La salle de classe recompose cette société

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Op, cit*, p23.

¹⁰¹ *Op, cit*, p50.

puisqu'elle est composée de personnes de tout âge. Le spectateur est donc un individu qui vient regarder comment il a été construit par l'institution et ce qu'il en a fait, ou ce qu'il peut encore en faire. Au regard de la problématique contemporaine de fédérer pour reconstruire des valeurs de partage qui ménagent à la fois l'intérêt collectif et l'individu, nous nous interrogeons sur la place que prend *La table du fond* dans ce débat. En effet, la pièce renvoie à la question de la place de chacun dans le monde et se positionne délibérément en défenseur de la fragilité et de la différence. Pour cela, elle met en scène une femme en échec et cache un enfant brillant. C'est par la mise en commun de l'expérience de la fragilité que l'auteur fédère la communauté de spectateurs. Il prône donc pour une société basée sur la reconnaissance de la nécessité d'une place pour chacun et expose implicitement que c'est le rôle de l'institution d'y veiller.

2. Le rapport d'autorité le bio-pouvoir en action ?

Le dispositif scénique instaure un rapport d'autorité puisqu'il y a d'un côté les garants de l'institution, le corps enseignant et de l'autre « le peuple », spectateurs ou élèves venus voir un spectacle. Dans cette fiction, les représentants de l'institution gouvernent la conduite des élèves au sens où Michel Foucault l'explique dans son article « Le sujet et le pouvoir ». En effet, les professeurs ont pour mission de « conduire des conduites »¹⁰² c'est-à-dire de guider les élèves à trouver leur vie¹⁰³, à s'épanouir en tant qu'individu, à donner un sens à leur vie. Le spectateur est un sujet libre qui se prête au jeu de s'asseoir sur des bancs d'écoliers. Il se soumet volontairement au pouvoir de la fable théâtrale parce que de cette illusion émane une vérité, celle de la nécessité pour l'être humain de trouver un sens à sa vie. Le sujet soumis acquiert une liberté, en acceptant de se soumettre il apprend à comprendre ses semblables. C'est la somme d'individus libres qui compose la société civile. Le groupe de spectateurs représente cette société civile. Décrite par Ferguson et reprise par Michel Foucault dans sa recherche sur la biopolitique, il place au centre de la société civile

¹⁰² FOUCAULT Michel, « Le sujet et le pouvoir » (1982) , in *Dits et écrits*, Paris , Seuil, 2001, tome II, p 1056.

¹⁰³ *La table du fond, op., cit.* : « Il y a tellement d'enfants qui ne deviennent jamais personne : pendant des milliers d'heures, on leur explique ce qu'il y a dans l'espace, dans les océans, dans les forêts, et ils n'apprennent rien. À quoi ça sert tout ce temps qu'ils passent : ça les fatigue, ça les rend nerveux, ils perdent leur vie au lieu de la trouver. » p 38.

l'épanouissement de l'individu et installe une relation d'accroissement entre l'intérêt individuel et l'intérêt collectif. Le bon fonctionnement de la société relève de l'individu : « plus l'individu gagne pour son propre compte, plus il augmente la masse de la richesse nationale »¹⁰⁴. Dans le texte de Ferguson le mot richesse est employé au sens économique, cependant dans le contexte de la biopolitique développé par Foucault, il s'étend à un sens plus large où la richesse englobe les qualités humaines. Ce que *La table du fond* met en avant c'est l'idée que l'enseignement forme des individus qui viendront accroître par leur connaissance la richesse nationale. Dans son plaidoyer pour expliquer les raisons de la fugue de Franck, François Cervantès fait l'éloge de la sensibilité et le rapport d'autorité est employé pour défendre cette vision de l'être humain. Il développe un regard singulier sur l'institution. En mettant en scène des personnages pris par le doute, l'école devient un lieu où s'échange une parole poétique. Cervantès redonne un sens à l'école, il réinvestit les fonctions tutorielles de l'enseignant. L'autorité de l'enseignant est validée parce que ce qu'il a à transmettre aux élèves est essentiel ainsi le dispositif scénique de *La table du fond* se sert des codes de l'école pour transmettre aux spectateurs sa vision du monde.

3. Le spectateur actif ?

La question de l'activité spectatorielle se formule car il nous semble que l'immobilité du spectateur engendre une action. *La table du fond* pose le spectateur sur des bancs d'écoliers pour qu'il actionne un mouvement intérieur. Loin d'être passif bien qu'immobile le spectateur n'est-il pas mobilisé par l'action qui se déroule sur scène ? N'est-ce pas dans un échange d'énergie mobilisée entre la scène et la salle que se noue l'activité du spectateur ? La première partie du *Le spectateur émancipé* de Jacques Rancière nous éclaire sur la question. Il commence par expliquer le « paradoxe du spectateur »¹⁰⁵ où il démontre que l'acte de regarder est soumis à une double posture. D'un côté « regarder est le contraire de connaître »¹⁰⁶, le spectateur ignore

¹⁰⁴ FOUCAULT Michel, *Naissance de la biopolitique, Cours au collège de France 1978-1979*, Paris, Gallimard-Seuil, 2004, p 284.

¹⁰⁵ RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique éditions, p 8.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

« le processus de production »¹⁰⁷ il n'en perçoit qu'un aspect et de part sa position statique, il est réduit à la passivité. D'où le constat fait par Platon que le théâtre est mauvais car qu'il ne mène ni à la connaissance ni à l'action. Il dénonce le caractère néfaste du théâtre :

« Il transmet la maladie d'ignorance qui fait souffrir les personnages par une machine d'ignorance, la machine optique qui forme les regards à l'illusion et à la passivité. »¹⁰⁸

Mais Rancière poursuit son analyse par l'exposition du raisonnement suivant : puisque le théâtre entraîne forcément la présence du spectateur et que cela est mauvais, faisons un théâtre sans spectateurs. Il poursuit cette idée d' « autre théâtre »¹⁰⁹ en ces termes :

« Il nous faut donc un autre théâtre, un théâtre sans spectateurs : non pas un théâtre devant des sièges vides, mais un théâtre où la relation optique passive impliquée par le mot même soit soumise à une autre relation, celle qu'implique un autre mot, le mot désignant ce qui est produit sur la scène, le *drame*. Drame veut dire action. le théâtre est le lieu où une action est conduite à son accomplissement par des corps en mouvement face à des corps vivants à mobiliser. Ces derniers peuvent avoir renoncé à leur pouvoir. Mais ce pouvoir est repris, réactivé dans la performance des premiers, dans l'intelligence qui construit cette performance, dans l'énergie qu'elle produit. C'est sur ce pouvoir actif qu'il faut construire un t h é â t r e nouveau, [...] »¹¹⁰

Le spectateur est rendu actif par une relation avec le drame. Il s'agit donc pour le théâtre de proposer une action capable de mobiliser les spectateurs et leurs donner un pouvoir, celui d'être actif dans le drame. Ce qui ne signifie pas que les spectateurs se lèvent et participent aux spectacles mais qu'ils prennent une place. Deux grands courants de pensée ont donné une place très précise aux spectateurs. Le théâtre épique de Brecht qui s'attache à instaurer une étrangeté,

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Op., cit*, p9.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Op., cit*, p9-10.

« Verfremdungseffekt »¹¹¹, pour que le spectateur s'interroge sur le sens de la fable représentée et reparte avec le désir d'agir dans sa vie civile. À cela, Rancière oppose le théâtre de la cruauté d'Artaud qui propose d'abolir toute distance, toute maîtrise pour « être en possession de ses énergies vitales intégrales »¹¹². Le spectateur s'implique totalement dans le spectacle et les frontières entre le spectateur et l'acteur se réduisent. Les deux attitudes ont pour objectif final la suppression du théâtre puisque dans le théâtre de Brecht, le spectateur poussé à l'action n'aura à terme plus besoin d'être éveillé par le théâtre, il devient un être responsable qui à son tour éduque ses concitoyens. Dans le cas du théâtre d'Artaud, les spectateurs se déplacent dans « le cercle d'action qui rend leur énergie collective »¹¹³, c'est-à-dire qu'on ne distingue plus les acteurs des spectateurs, puisqu'ils sont réunis par une transe collective. C'est à ce moment là qu'intervient la proposition d'émancipation intellectuelle de Jacques Rancière. Il présente la relation maître élève où « le rôle dévolu au maître y est de supprimer la distance entre son savoir et l'ignorance de l'ignorant »¹¹⁴, et démontre que « le savoir n'est pas l'ensemble des connaissances, il est une position »¹¹⁵ et face au gouffre qui se creuse inlassablement entre les deux intelligences « celle qui sait en quoi consiste l'ignorance et celle qui ne sait pas »¹¹⁶il propose une émancipation de l'esprit « l'émancipation intellectuelle est la vérification de l'égalité des intelligences. Celle-ci ne signifie pas l'égalité de toutes les manifestations de l'intelligence mais l'égalité à soi de l'intelligence dans toutes les manifestations. »¹¹⁷. Il y a donc émancipation par appropriation et interprétation sans référent c'est-à-dire par soi-même. Rancière appelle cela « le travail poétique de traduction [...] Il est au cœur de la pratique émancipatrice du maître ignorant. »¹¹⁸. Il fait ensuite un parallèle entre la position de l'ignorant, de l'élève et du spectateur. Le spectateur aujourd'hui est amené à « franchir le gouffre qui

¹¹¹ BRECHT Bertold, *Petit organon pour le théâtre*, Paris : L'arche, 1970, p57.

¹¹² *Le spectateur émancipé, op., cit*, p10.

¹¹³ *Op., cit*, p14.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Op., cit*, p15.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Op., cit*, p16.

¹¹⁸ *Ibidem*.

sépare l'activité de la passivité.»¹¹⁹. C'est-à-dire qu'il préconise de repenser la relation au spectateur par le brouillage entre la salle et la scène « la séparation entre la salle et la scène est un état à dépasser. »¹²⁰. L'émancipation du spectateur fonctionne « comme une réappropriation d'un rapport à soi perdu dans un processus de séparation. »¹²¹. Il s'agit donc de créer une communauté où spectateur et acteur sont à égalité et apprennent l'un de l'autre. Aujourd'hui, tout un chacun est spectateur, il ne s'agit pas de rendre le spectateur actif, il l'est déjà mais de partager un temps et un espace dans lequel il peut s'approprier la parole poétique des artistes. Le dispositif scénique de *La table du fond* répond à cette problématique du spectateur émancipé parce qu'il donne l'impression par sa scénographie de l'absence de frontière entre la salle et la scène. Pourtant le spectateur n'est ni totalement en distance (il est englobé par la scénographie mais il n'est pas éclairé par les projecteurs) , ni totalement sur scène (il ne franchit pas le cercle « sacré » de l'espace consacré aux acteurs) . C'est donc au spectateur à se positionner comme tel face aux propositions qui lui sont faites. La proposition scénographique de *La table du fond* installe les spectateurs dans le rôle « d'interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s'approprier l'« histoire » et en faire leur propre histoire »¹²². Bien qu'ayant lieu dans un espace clos et dans un rapport frontal *La table du fond* joue avec le brouillage des frontières et guide la communauté de spectateurs à une réflexion qui concerne à la fois son individualité et son rapport à la collectivité.

¹¹⁹ Op., cit, p 18.

¹²⁰ Op., cit, p21.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Op., cit, p 29.

Quelles conclusions pouvons nous à présent tirer sur la place du spectateur dans les œuvres étudiées ? Tout d'abord cette place relève d'un rapport entre la parole poétique et sa transmission. Sous quelle forme transmettre une vision du monde ? Aussi lorsque la cité grecque convoque le citoyen au théâtre, il s'y rend en nombre (Huit à Quinze milles spectateurs)¹²³ et si toutes les places offrent la même qualité visuelle et sonore, c'est pour lui procurer une vision des Dieux. En le plaçant en plein soleil toute la journée, la frontière entre le réel et le fictif n'a pas lieu d'être, la représentation est une communion avec les Dieux qu'il est question de voir à cette occasion¹²⁴. Que nous enseigne le théâtre grec ? La nécessité que le théâtre soit l'objet d'une vision. Aujourd'hui, le rapport au plus grand nombre est problématique. Les grandes assemblées de spectateurs ne sont que très rarement l'affaire du théâtre, seuls les matchs de football ou les concerts rock rassemblent des spectateurs en masse. Le théâtre contemporain se tourne vers un autre objectif celui d'offrir à un petit nombre d'hommes une multitude d'objets :

« L'Antiquité avait été une civilisation du spectacle. « Rendre accessible à une multitude d'hommes l'inspection d'un petit nombre d'objets. » [...] L'âge moderne pose le problème inverse : « Procurer à un petit nombre, ou même à un seul la vue instantanée d'une grande multitude. »¹²⁵

Aussi le Groupe O propose des formes artistiques et théâtrales qui inventent à chaque création un rapport singulier avec le spectateur. Le nombre de spectateurs est souvent restreint (au maximum cinquante par représentation pour les créations citées), la question du collectif se joue donc en petit nombre. Le spectateur est sorti de l'anonymat : son nom est noté sur les étiquettes de la table du bal dans *Spectacle 4*, dans le bus de *Spectacle suite* chaque siège est nominatif, pour *Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchaient de le faire* le spectateur laisse son nom à l'hôtesse lors de la location de l'acteur. Le spectateur est toujours mis face à sa responsabilité de spectateur : venir au théâtre n'est pas un acte consumériste, il relève d'une intention

¹²³ DEGAINE André, *Histoire du théâtre dessinée*, Paris : Nizet, p26, 1992.

¹²⁴ SURGERS Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris: Nathan université, 2000.- Lettres sup, p24.

¹²⁵ FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975, p252.

préméditée. À chaque création le spectateur vit une expérience qui lui fait éprouver des sensations : le corps et l'esprit sont tout deux mis en jeu en même temps, sans instaurer un rapport de hiérarchie entre l'un et l'autre. Enfin, le spectateur est placé au milieu des acteurs dans un rapport d'égalité pendant la représentation. Cette vision du théâtre qui bannit le rapport frontal pour faire circuler la parole poétique dans un échange direct avec son public s'inscrit dans une recherche esthétique. Elle prend ses sources dans les formes pré-théâtrales comme les fêtes tribales, nous pensons notamment au cortège des dionysies, au carnaval et aux rites initiatiques. La forme utilisée traduit le besoin de donner un sens à la réunion d'un groupe. L'art de la réunion s'attache à mettre en forme cette problématique.

La place du spectateur dans *Zzzzz* reflète notre société contemporaine. Le groupe est plus important (environ deux cents spectateurs) que celui des spectacles de *O*, mais moins que la jauge conventionnelle des spectacles de rue. Le groupe spectateur est guidé par des jeux de lumière et des sons et à l'intérieur de ce chemin se dessinent des moments privilégiés où le spectateur sort du « troupeau ». Invité à entrer dans la matière du tableau, la place du spectateur est donc mouvante, tantôt en frontale tantôt non-frontale. Nous avons affaire à une forme hybride qui cherche un compromis entre le groupe et l'individu. Le cheminement du spectateur dans l'espace aménagé semble lui laisser une liberté de mouvement, pourtant le spectateur n'est pas plus libre que dans une salle de spectacle, il doit suivre le mouvement d'ensemble et s'y opposer entraîne forcément un dysfonctionnement. Le spectateur est d'abord interpellé par la sensation, ensuite a posteriori vient l'assemblage du puzzle qui ne fait sens qu'à titre individuel. Cette forme nous paraît tout à fait intéressante car elle traduit le trouble dans lequel est plongée notre société dans son rapport à la collectivité : l'absence de réponse est un état de fait. Le spectateur assiste donc à cette impossibilité de raconter une histoire commune et partage cette déliquescence des valeurs communes.

La table du fond défend une vision claire des valeurs communes et pour cela emprunte la configuration d'une salle de classe au collège. Le rapport frontal est justifié, il retranscrit le rapport d'autorité, cependant ce qui fait autorité dans la classe de Cervantès c'est la fragilité. Le spectateur vit donc l'expérience de se retrouver sur les bancs de l'école pour regarder l'enfant qu'il était et quel adulte il est devenu. Cette introspection est possible car le spectateur possède un savoir, celui de regarder. Cette faculté est mise en mouvement dès le début du spectacle par un processus de

dédoublément. Le récit ouvre des espaces qui ne sont pas représentés. Ainsi le spectateur est appelé à figurer dans son imaginaire une rue, un champ de blés, des fonds sous-marin, etc... Dans cette activité, il sollicite son corps. Il y a donc une hiérarchisation entre le corps et l'esprit.

Cependant si le spectateur se soumet volontairement au pouvoir de la fable c'est parce qu'il consent à être conduit par une parole poétique. Il devient donc un sujet actif par son regard et se réapproprie la fable théâtrale. L'espace théâtral clairement dessiné n'empêche pas le brouillage entre le réel et le fictionnel. La configuration scénique de *la table du fond* englobe les spectateurs dans la salle de classe mais les laisse dans l'ombre. Si les spectateurs sont immergés dans la fiction par leur installation dans la classe, ils ne se déplacent que mentalement dans la classe. Leur place n'est pas mouvante pourtant, ils sont actifs. À travers l'histoire d'un enfant qui a fugué, *La table du fond* décortique la difficulté de grandir : ce que l'école apporte comme réponses aux questions existentielles et parfois son incapacité à le faire. La construction de l'individu est présenté comme une pierre de l'édifice national. Ainsi l'histoire individuelle est mise implicitement en relation avec la difficulté de vivre en société.

À travers le choix de la forme se profile une représentation de la société. Les créations étudiées nous montrent que l'écriture scénique hors scène invente son propre rapport au spectateur. Il est le destinataire de l'œuvre, son activité est d'interpréter les signes que la représentation théâtrale met en œuvre. Mais cette posture ne concerne pas uniquement le hors scène.

La dernière création de Roméo Castellucci *Sur le concept du visage du fils de Dieu* met en scène le regard du spectateur. La reproduction en grand format d'un tableau d'Antonello da Messina représentant le Christ est placé au centre de la scène et ce visage « rencontre chaque spectateur individuellement »¹²⁶. Le spectateur regarde le plateau qui est le théâtre d'une scène très triviale sous le regard de Jésus. En effet, un père âgé et incontinent ne peut retenir ses diarrhées et le fils de quarante ans se retrouve dans l'obligation de changer son père à plusieurs reprises. Cette prise à partie du spectateur est opérante, nous sommes sommés de regarder dignement. D'ailleurs les spectateurs qui n'ont pu regarder la scène sont sortis de la salle avant la fin du spectacle. Au terme de la pièce, le tableau de Jésus est déchiré pour laisser place à une inscription

¹²⁶ Interview de Roméo Castellucci par Jean-François Perrier, Plaquette de présentation du spectacle au Festival d'Avignon 2011.

en grosses lettres noires : You are (not) my shepherd, tu (n')es (pas) mon berger. Toutes les lettres sont lumineuses à l'exception du mot not.

Cette adresse directe au spectateur qui prend la place du tableau représentant Jésus est un dénouement énigmatique. C'est à cet endroit que se cristallise l'interprétation du spectateur, c'est à lui d'éclairer par sa propre lanterne le sens de la phrase. Qui en est l'auteur ? L'esprit ? Le fils du père malade ? Le père malade ? Aucune réponse ne sera donnée. Mais toutes ces pistes d'énigmes à résoudre sollicitent le spectateur en dehors de la représentation dans une réflexion sur les sens possibles d'une telle image.

Finalement la place du spectateur s'invente aussi bien dans le hors scène que sur scène. Le hors scène a reposé la question du spectateur et la salle ne peut plus en faire l'économie. Les deux écritures s'influencent mutuellement. La place du spectateur est révélatrice d'un ordre social reconstitué. Dans le cas du Groupe O la proposition qui est faite relève du détournement. Le cadre est théâtral mais il s'agit de proposer une autre forme de théâtre et de réunir des spectateurs pour les immerger dans de *réelles fictions*. L'ordre social est ainsi réinventé, les spectateurs deviennent des sextateurs et s'organise autrement : un rapport d'égalité s'établit entre acteurs et spectateurs. Les spectateurs peuvent toucher les acteurs. Ils sont accessibles et désacralisés bien qu'ils soient costumés et poudrés.

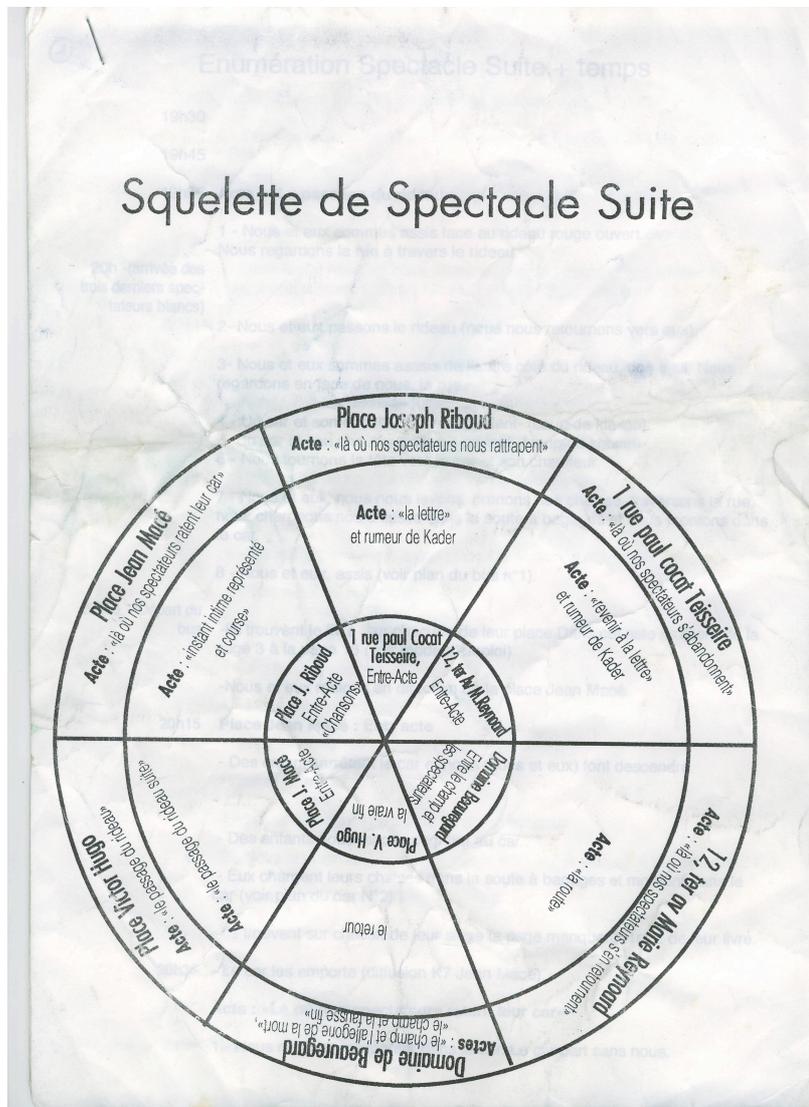
L'ordre social établi par ZUR mêle une proximité et une distance : des espaces scéniques définis frontalement et d'autres où acteurs et spectateurs se côtoient. ZUR organise donc un ordre social qui emprunte des formes de configuration scénique « classique » (la frontalité) et contemporaine (la proximité). La forme inventée par ZUR est donc issue de formes opposées et pourtant réunies dans le même spectacle. La juxtaposition de ces deux formes montre la volonté de recréer dans la déambulation une proposition scénique frontale.

Comme nous l'avons vu, *La table du Fond* emprunte l'ordre social de la salle de classe. Il n'y a pas détournement, nous sommes bien à l'école mais la configuration scénique met en scène des personnages qui s'apparentent aux spectateurs par leur fragilité. La forme autoritaire de la salle de classe sert de plaidoyer à la vulnérabilité. L'ordre social proposé place le spectateur dans une configuration scénique frontale. Or, le spectateur arpente dans son imaginaire les espaces de la fiction. Il y a donc malgré la séparation scène/ salle un brouillage entre le réel et le fictionnel. L'ordre social

« classique » nous révèle une place du spectateur « en mouvement » dans l'espace fictionnel.

La place du spectateur reste donc à être interrogée à chaque création car de ces choix scénographiques découlent une vision du monde que le spectateur est amené à décrypter.

ANNEXES



Enumération Spectacle Suite + temps

19h30

19h45

19h55 **Acte : «Le passage du rideau»**

1 - Nous et eux sommes assis face au rideau rouge ouvert. Nous regardons la rue à travers le rideau.

20h - (arrivée des trois derniers spectateurs blancs)

2 - Nous et eux passons le rideau (nous nous retournons vers eux).

3 - Nous et eux sommes assis de l'autre côté du rideau, dos à lui. Nous regardons en face de nous, la rue.

4 - Un car et son chauffeur nous appellent- (coup de klaxon).

5 - Un car et son chauffeur nous appellent- (coup de klaxon).

6 - Nous tournons la tête vers le car et son chauffeur.

7 - Nous et eux, nous nous levons, prenons nos chaises, traversons la rue, nous chargeons nos chaises dans la soute à bagages et nous montons dans le car.

8 - Nous et eux, assis (voir plan du bus n°1).

20h10 - Départ du bus

- Ils trouvent le livre sur chacune de leur place. Dans cet acte ils lisent de la page 3 à la page 16 (voir mode d'emploi)

- Nous et eux roulons en direction de la place Jean Macé.

20h15 **Place Jean Macé : Entr'acte**

- Des enfants arrêtent le car et nous (nous et eux) font descendre.

- .../...

- Des enfants nous accompagnent au car.

- Eux chargent leurs chaises dans la soute à bagages et montent dans le car (voir plan du car N°2).

- Ils trouvent sur chacun de leur siège la page manquante 1 et 2 de leur livre.

20h35 - Le car les emporte (diffusion K7 Jean Macé).

Acte : «Là où nos spectateurs ratent leur car»

1 - Nous ne pouvons monter dans le car. Le car part sans nous.

- 20h35 2 - Nous courons après le car
- 20h35 **Acte «Instant intime représenté et course»**
- Dans cet acte ils (eux) lisent de la page 16 à la page 36 (voir mode d'emploi).
 - Ils roulent assis en direction de la place Joseph Riboud.
 - A l'intérieur du car, nous y avons laissé des instants représentés.
 - Dans la rue nous courons, avant, pendant et après le car. (Début bd Gambetta côté droit, début Albert 1er de Belgique côté gauche).
- 21h00 - **Entr'acte : la Chanson**
- Eux, au milieu de la place, arrêtés dans le car (K7, chanson Abbaye).
- 21h00 - **Acte : «Là où nos spectateurs nous rattrapent»**
- 1 - Nous sortons des immeubles de cette place.
 - 2 - Nous chargeons nos chaises dans la soute à bagages.
 - 3 - Nous montons dans le car.
 - 4 - Nous nous asseyons à nos places (voir plan du car n°2)
 - 5 - Puis nous nous levons.
 - 6 - Puis nous dansons silencieusement dans l'allée du car.
 - 7 - Nous ne dansons plus.
 - 8 - Nous nous rasseyons à nos places.
- 21h09 - **Acte : «La lettre»**
- Eux et nous roulons.
- 1 - Nous regardons notre plus proche spectateur
 - 2 - Nous le nommons (voir plan du car n°2). «...je vais vous lire sa lettre...».
 - 3 - Nous nous emparons de notre lettre.
 - 4 - Nous la lui lisons.
 - 5 - Nous replions notre lettre.
- 21h14 - Eux et nous roulons.
- 21h11 **La rumeur de Kader** (poème arabe + musique)

21h14 1 rue Paul Cocat : Entr'acte

- Quelqu'un attend en bas de la tour, il invite les spectateurs à le suivre pour boire un thé.

- Ils (eux) descendent du car.

- Ils prennent leur chaises dans la soute à bagages et montent à l'entresol par l'escalier en béton...

.../...

22h11 Domaine Beaurgard : Entre le champ et les spectateurs

- Ils descendent l'escalier en fer.

- Ils chargent leur siège dans la soute à bagages.

- Ils montent dans le car.

- Ils s'assient à leur place (voir plan du car n°3)

- Ils trouvent sur chacun de leur siège la page manquante 17 et 18.

21h34 La rumeur de Kader (traduction du poème Arabe en Français + musique)

21h34 Acte : «Revenir à la lettre»

- Nous et eux roulons.

22h21 Acte «Le champ et l'élégie de la mort»

1 - Nous replions notre notre lettre.

2- Nous la lui la lisons, de bas en haut et de droite à gauche.

3 - Nous nous emparons de notre lettre

4 - Nous le nommons (voir plan du bus n°3). «...lettre sa lire vous vais je...».

5 - Nous regardons notre plus proche spectateur.

- Eux et nous roulons

21h40 12 ter av Marie Reynoard : Entr'acte

22h31 - le Fourmil monte dans le car.

.../...

21h40 Acte «Là où nos spectateurs s'en retournent»

1- Nous mangeons ce que l'on nous offre.

2 - Nous quittons le car sans nous en apercevoir.

3 - Nous nous dispersons.

21h50 Acte : «La route»

- Dans cet acte ils (eux) lisent de la page 36 à la page 98 (Voir mode d'emploi).
- Ils roulent assis en direction du Domaine de Beauregard (le car tourne autour du rond-point)
- (En arrivant à l'autoroute, le chauffeur retransmet par K7, un extrait de *Culture Matin* de ce matin là).

22h11 Domaine Beauregard : Entre le champ et les spectateurs

«La vraie Fin»

- Ils (eux) attendent du car
- Ils (eux) repassent le rideau rouge
- Nous les attendons de l'autre côté du rideau rouge
- Nous leur disons au revoir (Celine et Corie font la bise et les autres leur tendent la main)

22h21 Acte «le champ et l'allégorie de la mort»

22h31 Acte «le champ et la fausse fin»

22h45 «Le retour»

- Ils (eux) chargent leur chaises dans la soute à bagages.
- Ils montent dans le car.
- Ils s'assient à leur place (voir plan du car n°4)
- Ils trouvent sur leur siège la page manquante 99 et 100.
- Ils roulent seuls en direction de la place V. Hugo

23h00 «La vrai Fin»

- Ils (eux) descendent du car
 - Ils (eux) repassent le rideau Rouge
- 1 - Nous les attendons de l'autre côté en costumes de ville.
 - 2 - Nous leur disons au revoir (Céline et Cécile font la bise et les autres serrent la main).

Association « O » présente
spectacle suite



du 12 au 19 juin 1997 (relâche le 15 juin)
 à la Maison de la culture de Grenoble - Cargo

Avec le soutien de la DRAC Rhône-Alpes, du Conseil Général de l'Isère
 et de la ville de Grenoble

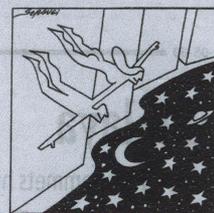
Uniquement sur réservation : 04 76 54 39 52

GRENOBLE
 JUILLET 96
 FESTIVAL
 EUROPEEN

30 / LE MONDE / MARDI 2 JUILLET 1996 ★

Voyage dans la ville

A Grenoble, un « essai de théâtre » entre réalité sociale et imaginaire



SPECTACLE SUITE, par l'Association « O ». Parcours théâtral à travers divers quartiers de Grenoble et dans la campagne voisine. Départ place Victor-Hugo, à 19h45. Jusqu'au 3 juillet. Réservation obligatoire au 76-48-34-38.

Des sièges de camping sont disposés face au rideau rouge. Au-delà du rideau, rien d'autre à voir que les gens qui passent, l'animation ordinaire d'une fin d'après-midi. Avant de prendre place sur le fauteuil où leur nom est épinglé, les spectateurs ont reçu une lettre énigmatique, annonce d'une suite d'actes de place en place, d'un « essai de théâtre » qui tiendrait du jeu et du voyage. Un courrier précédent adressé à quelques-uns, en janvier, évoquait un travail par étapes, en compagnie de témoins privilégiés, pour parler « de la mort, de l'arrachement, de l'errance, du miracle et de l'autre ». La démarche de l'équipe se lit dans ces pages adressées à des inconnus : aucun souci de communication explicative, mais un désir d'offrande en même temps qu'un pari sur l'enjeu d'aventure du destinataire.

Les premières minutes de *Spectacle suite* pourraient faire croire que débute une séance de théâtre de rue. D'autant que l'Association « O » figure (en catégorie « off ») au programme du Festival de théâtre européen de Grenoble qui vient de s'ouvrir sur un déferlement d'actions hors-théâtres. La place Victor-Hugo, en fait, n'est pas un lieu de représentation : seulement un point de départ. À peine installés les derniers acteurs, mêlés au public mais détachés par leurs blancs habits de fête, un car arrive et le voyage commence.

Drôle de voyage qui va conduire ce drôle de groupe à travers les cités populaires de la périphérie grenobloise : Jean-Macé, l'Abbaye, Teisseire. La première de ces cités a été construite dans les années 30 pour les travailleurs de l'entreprise Merlin-Gerin. La deuxième, qui date de la même

époque, a permis l'accueil de gitans sédentarisés. La troisième, plus récente, est peuplée en grande partie de familles issues du Maghreb.

Au fil des mois, les jeunes gens de l'Association « O » ont fréquenté ces quartiers, ont parlé avec les adultes, fait jouer et chanter les petits. Leur théâtre itinérant s'est élaboré au gré des rencontres, et *Spectacle suite* en fait partager les fruits. Rien de spectaculaire, certes, mais un carnaval d'enfants à Jean-Macé, la chanson de deux petites filles à l'Abbaye ; à Teisseire, un thé à la menthe offert par les animateurs de la Fraternité ; des pères de famille qui aident à vivre leurs adolescents en utilisant le football ou des actions humanitaires. Rien de spectaculaire, mais des regards et des mots échangés, des approches humaines chaleureuses, poignantes par instants, empreintes d'une étrange poésie.

CAUCHEMAR

La lumière décline après une halte-sandwich entre ville et banlieue, devant le havre associatif du Fournil, avenue Marie-Reynard, où peuvent manger pour pas cher ceux qui ont faim. Dans le car ont été diffusés des images et des sons enregistrés dans ces lieux de vie. L'imaginaire, ce sont les à-côtés du voyage social : des livres mystérieux sur les banquettes ; les apparitions et disparitions des personnages en blanc, leurs silences et leurs confidences.

La nuit venue, un autre théâtre commence, entre rêveries d'enfances remémorées et visions fantastiques. Des voix racontent des histoires à faire peur, comme aiment s'en raconter les enfants, aux veillées d'été. Mais le cauchemar mis en scène au bout d'un pré, au-dessus des lumières de Grenoble, est plus beau qu'effrayant. Là s'achève le voyage initiatique, par un retour des voyageurs à leurs souvenirs, leurs fantasmes, à la protection de leurs nuits intimes.

Bernadette Bost

GRENOBLE
JUN 97
CARGO

GRENOBLE Voyage en train au bout de l'imaginaire



Le groupe théâtral associe les spectateurs à la représentation.

L'Association « o » a présenté chaque soir, du 12 au 19 juin à Grenoble, un essai théâtral qui associait acteurs et spectateurs, les entraînant à travers la ville. Le thème : une cinquantaine de morts errent à la recherche de vivants à travers la cité. Dans chaque quartier traversé, une scène de la vie se déroule. Accueillis par des agents SNCF qui jouent ici leur propre rôle, les acteurs

sont dirigés vers le troisième quai où les attend un train à destination inconnue. Continue alors leur voyage vers le bout du monde... A la fin du spectacle, retour à la réalité à la maison de la culture. Acteurs, spectateurs et comédiens d'un jour se retrouvent et échangent leurs impressions sur cette expérience.

Jean-Christophe
MONTUPET

JEUDI 18 JUIN 1996

Annecy et sa région
Essor savoyard
Presse Alpes-Jura

BANANA BLU (2)

Un regard sur la vie

Au-delà de l'accent italien, Banana Blu a accordé une place aux régionalistes. Contre les grenoblois du groupe O, et leur spectacle itinérant entre Annecy et Genève. Ou l'Annécien Franck Berthier et sa version des "Bonnes" de Genet. Résultats contrastés.

Il s'agit de Jersey Groszowki, metteur en scène contemporain. « Une vraie pièce de théâtre bouillie le nez des sens, libre l'inconscient comprimé, poussé à une zone de recherche spirituelle et impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile », le spectacle "Suite" est une pièce de théâtre. Mais, si on se réfère au dictionnaire, ce spectacle ne répond pas à la définition. C'est d'ailleurs ce qui est annoncé d'entrée, dans un registre Magrétien : « Le "Spectacle Suite" n'est pas un spectacle. Pas de scène, pas de loges, pas de coulisses, pas d'ampthéâtre, pas pour éléger les spectateurs et un car qui transporte acteurs et spectateurs d'acte en acte. De même, il y a ni mise en scène, ni considération, ni public. Ou plutôt, l'acteur est public, le spectateur est à la fois public, comédien et spectacle. Ici, le spectateur ne reste plus passif, il joue le même rôle que les acteurs : observer, agir et participer à chaque scène. On lui remet un livret dans lequel il doit compiler une histoire à trous, pendant les règles en car. Dans cet espace scénique idéalisé, rien n'est permanent, tout est mouvement. C'est donc la spécificité de la vie qui offre le groupe O, formé de divers artistes grenoblois, d'acteurs, de danseurs, de musiciens, de chanteurs, de conteurs, de conteuses, de conteuses différentes. Entre le Quartier des Herpes et le barreau du pont de la Calotte, en passant par le foyer Bonaccorsi ou l'école de Villy-le-Paloux, on discute, on rit, on mange, on boit, on danse, on chante... ON VIT. On rencontre ou on ne voit pas tout ce qui se passe, on ne parle jamais, on découvre ou on ne voit pas tout ce qui se passe, on ne regarde pas... LA VIE. Observer la vie, c'est prendre le temps de regarder, d'écouter les autres, c'est partager du temps, des émotions. Prendre le temps de regarder la vie, c'est aussi se rendre compte de sa valeur, de l'apprécier.

Un regard sur la mort

Grâce à ce regard sur la vie, le groupe O propose aussi une approche, rencontrer, dans différents lieux, des gens d'âges, de sexes, de cultures et de cultures différentes. Entre le Quartier des Herpes et le barreau du pont de la Calotte, en passant par le foyer Bonaccorsi ou l'école de Villy-le-Paloux, on discute, on rit, on mange, on boit, on danse, on chante... ON VIT. On rencontre ou on ne voit pas tout ce qui se passe, on ne parle jamais, on découvre ou on ne voit pas tout ce qui se passe, on ne regarde pas... LA VIE.

Observer la vie, c'est prendre le temps de regarder, d'écouter les autres, c'est partager du temps, des émotions. Prendre le temps de regarder la vie, c'est aussi se rendre compte de sa valeur, de l'apprécier.

proche de la mort. Car, le "Spectacle Suite" est aussi une appréhension de la mort, d'abord par des interrogations angéliques : « Vous vous êtes déplacés pour un spectacle de mort ? Non ? Alors maintenant qu'on vous a dit, j'ose le demander, venez-vous voir mourir ? ». Ou des paroles menaçantes : « Moi, je dis qu'il n'y a pas de place pour tout le monde. Il faut bien des morts non ? ». À travers des vidéos et des cassettes dans le cas, par des débats sur le thème : « Comment voulez-vous mourir et comment ne voulez-vous pas mourir ? ». Enfin, lors du spectacle, la danse et le chant font partie des scènes annonciatrices des spectateurs. L'évocation de la mort révèle la vie et sa valeur et surtout s'oppose aux moments de vie où le spectateur qui devient des moments uniques et inoubliables, quand on se rend compte que tout peut s'arrêter d'un moment à l'autre... rien n'est éternel... la mort nous sépare tous.

Un spectacle qui invite à s'interroger sur la place du spectateur le rôle du comédien dans une pièce, proposer un regard sur la mort, à travers la vie et permettre une rencontre interculturelle improvisée. Un spectacle à suivre, donc.

Marion HENRY

On danse, on chante, on rit, on discute, on mange, on boit... on VIT...

ANNECY
JUN 96
BONLIEU

Nous vous livrons
ces quelques notes.

CRÉATION



Puis, spectacle suite, sera plus
tard...
Puis autrement.

Association



constructions théâtrales
et autres...

3 rue Blanche Monier
38000 Grenoble

Au début, il y a,

Un espace rond, clos, fermé de portes.
Au centre, des spectateurs, autour desquels tournent des gens, des animaux, des films, du cinéma, des ombres et de la lumière.
Il sera question de l'un, des vifs, du ridicule qui ne tue pas, et, de cages.

Nous vous livrons

ces quelques notes.

*Notre travail commence
par là.*

Et dans nos têtes.

Et dans nos silences.

Déjà ce qui est écrit,

*agrafés,
est avant, en dessous.*

On grimpe dessus.

Puis nos vies continuent.

*Puis, spectacle suite, sera plus
tard.*

Puis autrement.

Le ridicule ne tue pas quand il est question de mort et d'amour.

*Au début, il y a, (revisons cette forme,
(Ateliers municipaux du théâtre de la ville de Grenoble.)*

Un espace rond, clos, cerné de portes.
Au centre, des spectateurs, autour desquels tournent des gens, des
animaux, des écrans de télévision, de cinéma, des ombres et de la
lumière.
Il sera question de fureur de vivre, de ridicule qui ne tue pas, et, de
cages.

(voir dossier spectacle)

C'est rond.
C'est un cirque.
C'est un zoo.

C'est un Zootrope.
Un Théâtre optique.

Les spectateurs sont protégés
au centre
dans la cage aux lions.

Ça tourne.
Ça tourne violemment,
dans les téléés,
dans les écrans,
dans la lumière.
Ça tourne autour d'eux.

Ce sont nos personnes.
Ce sont nos personnages.
Encore là.
Errants.
Las.

Des êtres finis et finissants.
Transportés,
d'accidents en accidents.
de portes en portes.

Violemment ça tourne,
entre la vraie vie et la vraie fiction.
Entre les vrais tueurs et les faux acteurs.
(Pulp Fiction / Délits flagrants)

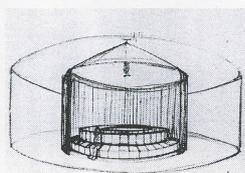
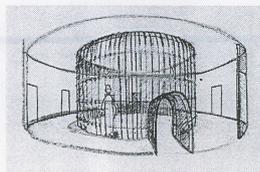
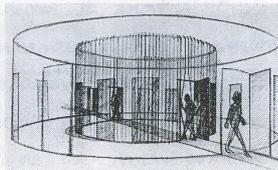
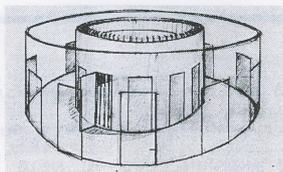
Balancés
entre le bien et le mal.
Reparlons-en,
des enfants meurtris,
des adolescents exaltés,
des fous,
de la fureur de vivre.

Le ridicule ne tue pas quand il est question de mort et d'amour.

puis nous construisons cette forme,
(ateliers municipaux du théâtre de la ville de Grenoble.)

Le décor de spectacle suite

Le couloir de spectacle n°3 s'est enroulé sur lui même.
Les spectateurs ont été transporté au centre. Les
portes s'ouvrent vers l'intérieur. Il reste une boîte qui
s'ouvre sur d'autres boîtes, d'autres lieux.
(voir dossier spectacle n°3)



le spectacle suite est une excuse
que je dois au spectateur
d'avoir suicidé madame W.

Puisque la mort s'est immiscée
entre eux et moi, reparlons-en,
reparlons-en.

la vie est la seule raison.

la vie est mon amour.

puis nous nommons, is nous citons,

spectacle suite

Nous dédions ce spectacle
à Ludovic, décédé le 5 janvier 1995
et à ceux qui l'aimaient.
Nous le dédions aussi à Léon et Jules

Lorsque Madame W
s'est tuée,

le borgne à perdu
son oeil.

C'est sûrement la
faute à la lune
si ça roule.

depuis qu'elle est
tombée dans le
bocal à poissons,

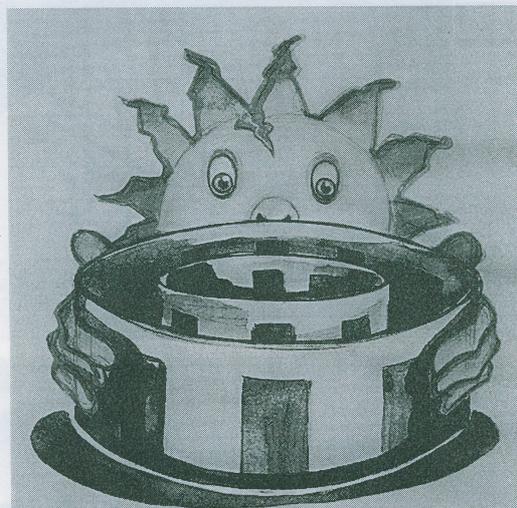
les portes chantent.

depuis, Monsieur L s'est
tué aussi.

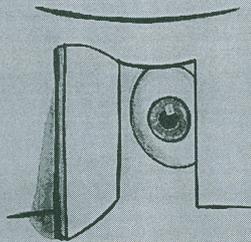
C'est la guerre.
Et c'est à cause
du saut des moutons.

Le borgne devrait
raccrocher la lune.

Le couloir de spectacle n°3 s'est enroulé sur lui-même.
Le couloir s'est retourné sur lui-même.
et nous dessinons,
Révolution = mouvement en courbe fermée.



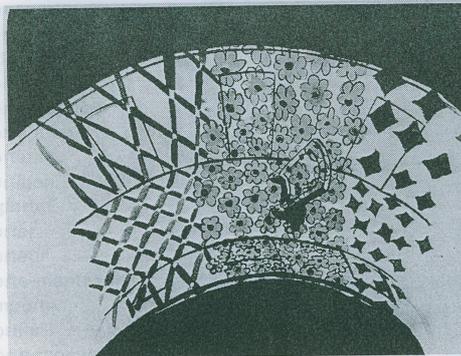
Madame W



Morte. Elle ne
reviendra plus
jamais dans le
couloir.
Elle est
devenue trop
grosse.

Le couloir de spectacle n°3 s'est enroulé sur lui même.
Le couloir s'est retourné sur lui même.

Révolution = mouvement en courbe fermée.



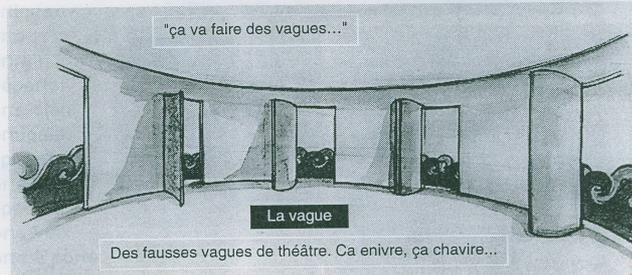
Couloir caméléon
(projection par le plafond.)

Flot de traces invisibles.

Visibles formes.

Traces de vie.

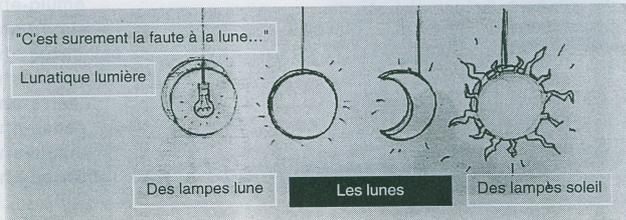
Le couloir est plein de formes qui s'ouvrent.



"ça va faire des vagues..."

La vague

Des fausses vagues de théâtre. Ca enivre, ça chavire...



"C'est sûrement la faute à la lune..."

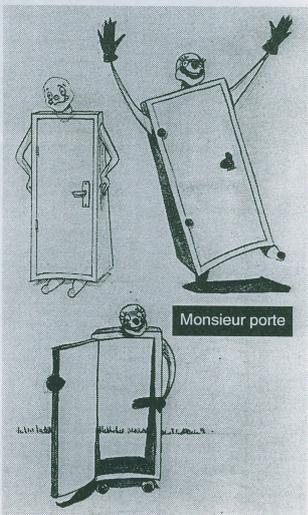
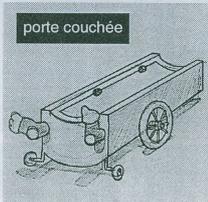
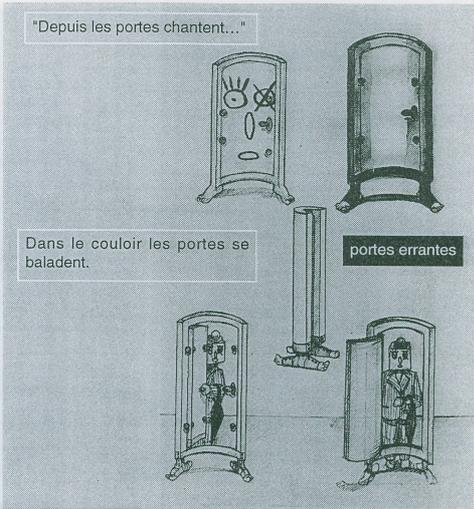
Lunatique lumière

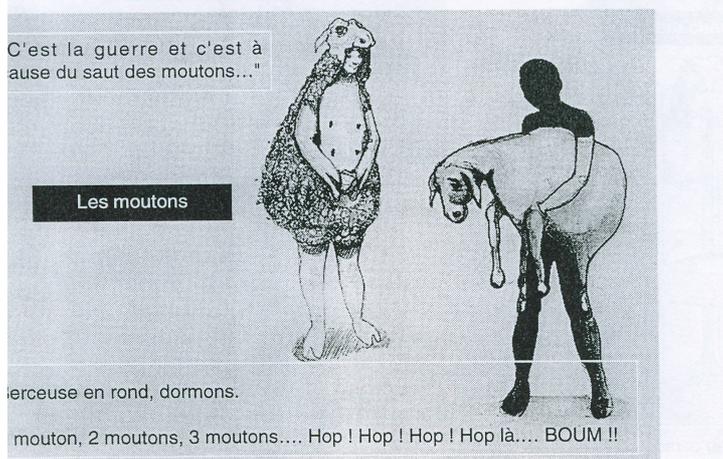
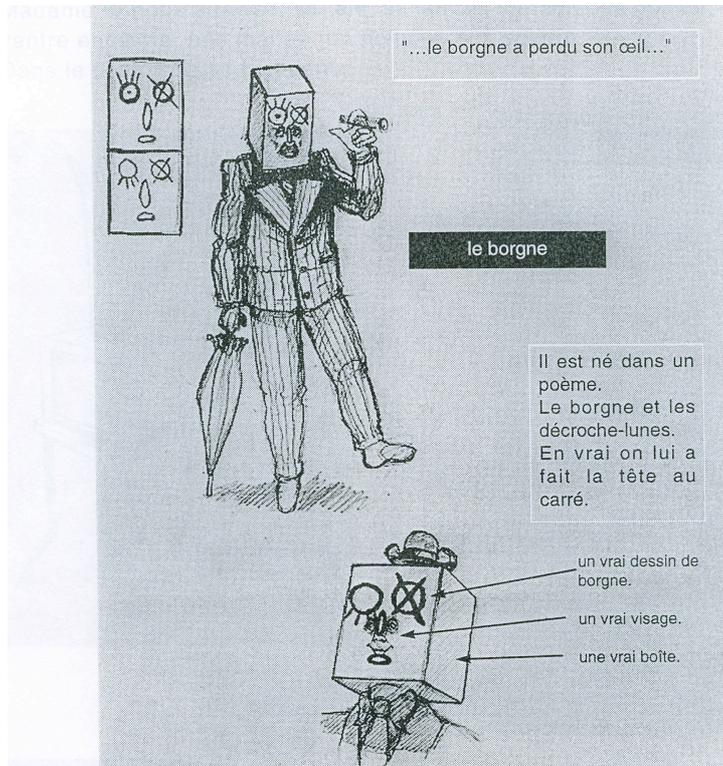
Des lampes lune

Les lunes

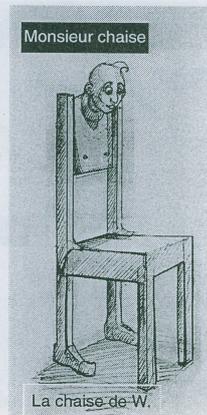
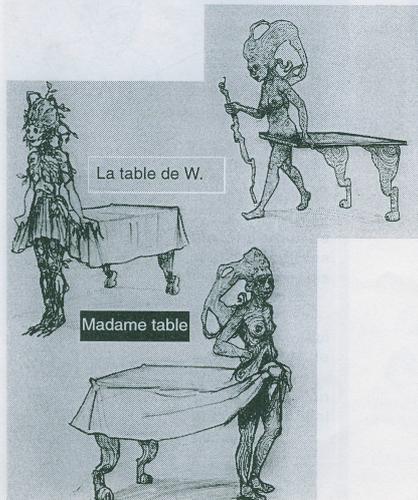
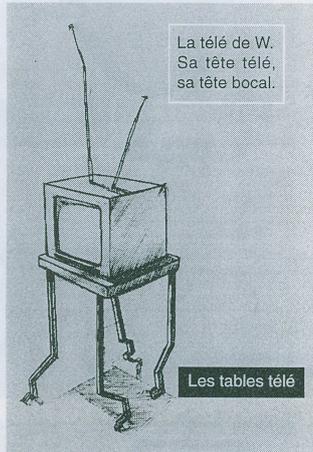
Des lampes soleil

apporter
 rapporter
 importer
 important
 porte fenêtre
 transporter
 porte-malheur
 colporter
 portable
 porte-bonheur
 porte à faux
 portatif
 portillon
 reporter
 porter
 porteur
 porte-manteaux
 emporter
 portier
 porte-monnaie
 portique
 porto
 portrait
 téléporter
 porte-clefs
 portugais
 supporter
 porte-queue
 supporter
 porte-voix
 porte à porte
 portefeuille
 porte-plume
 porte-parole
 porte-jarretelles
 porte-savon
 porte-avion
 porte-bébé
 porte-cigare
 porte-serviette
 et...





Madame W nous a laissé, sa télé, sa lampe, sa table, sa chaise, un ventre enceinte, une mariée, un homme, ses sourirs. Dans le couloir ils se baladent.





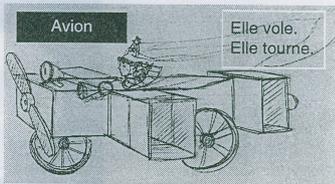
Monsieur
ventre enceinte

Suspendu.
Il est suspendu.



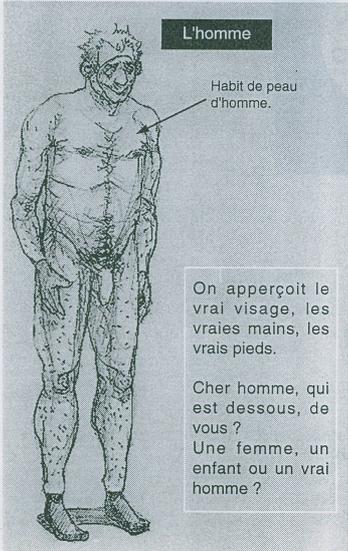
La mariée

Elle est blanche.
Elle est couverte
de fleurs.
Elle sent bon.
Elle est amour.
Elle est amour
éternel.



Avion

Elle vole.
Elle tourne.

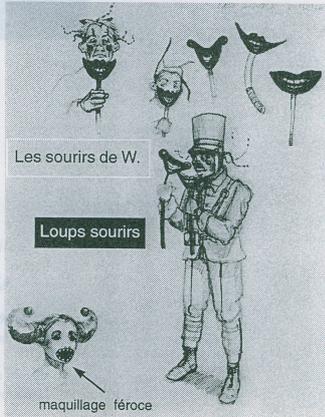


L'homme

Habit de peau
d'homme.

On aperçoit le
vrai visage, les
vraies mains, les
vrais pieds.

Cher homme, qui
est dessous, de
vous ?
Une femme, un
enfant ou un vrai
homme ?



Les sourirs de W.

Loups sourirs

maquillage féroce

BIBLIOGRAPHIE

CERVANTÈS François, *La table du fond*, Marseille : Éditions Maison, 2006.

Dossier de création *Spectacle suite*

Squelette *Spectacle suite*

Squelette *Ils savaient qu'ils pouvaient tricher mais ils s'empêchaient de le faire*

Livre *Spectacle suite*

Livre rose *Sextacle*

Le site internet du Groupe ZUR

www.groupe-zur.com

Le site internet de l'Entreprise, compagnie de François Cervantès

<http://www.compagnie-entreprise.fr/rubrique8.html>

Le spectateur :

DORT Bernard, *Le spectateur en dialogue*, Paris: P.O.L, 1995.-274 p.

FRIED Michaël, *La place du spectateur esthétique et origines de la peinture moderne*, Chicago : Éditions Gallimard, 1980.

GONON Anne. « Ethnologie du spectateur : le théâtre de rue, un dispositif communicationnel analyseur des formes et récits de la réception. » Thèse de doctorat : Université de Bourgogne sous la direction de Serge Chaumier, 2007.-376p.

HUNKELER Thomas, FOURNIER KISS Corinne et LÜTHI Ariane, *Place au public, les spectateurs du théâtre contemporain*, Milan: MétisPresses, 2008.-173 p.-Collection Voltiges.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre pour une étude du spectateur*, Paris : CNRS Éditions, 1998.

MILIN Gildas, *L'assemblée théâtrale*, Paris, les éditions de l'amandier, 2002.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique éditions, 2008.

VINCENT Benoît « Au souvenir des hommes en rouge », texte photocopié non édité.

UBERSFELD Anne, *L'école du spectateur, Lire le théâtre 2*, Paris : Les Éditions sociales, 1981.

Article de Fluctua.net sur *Hey Girl !* de Roméo Castellucci, Morvan Anne 24/09/2007.
<http://www.fluctuat.net/3510-Hey-Girl--Romeo-Castellucci>

La scénographie et la question du hors scène

BANU Georges, « La partie visible de l'iceberg », Louvain-la-Neuve : Études théâtrales : *Surveiller, Œuvres et dispositifs*, pp7-10, 2006.

BOST Bernadette, « Roméo Castellucci, entre tableau et scène du corps », Louvain-la-Neuve : Études théâtrales : *Arts de la scène, scène des arts*, Volume III : Formes hybrides : vers de nouvelles identités, pp 60-67, 2004.

BOUCRIS Luc, DUSIGNE Jean-François, FOHR Romain, *Scénographie, 40 ans de création*, Barcelone: éditions l'Entretemps, 2010.-206 p.-(Collection ExMachina)

BOUCRIS Luc, « S'installer ou divaguer ? Déambuler ! », Louvain-la-Neuve : Études théâtrales : *Arts de la scène, scène des arts*, Volume III : Formes hybrides : vers de nouvelles identités, pp 73-83, 2004.

BOUCRIS Luc, FREYDEFONT Marcel, « Où, pour quoi ? », Louvain-la-Neuve : Études théâtrales : *Arts de la scène, scène des arts*, Volume III : Formes hybrides : vers de nouvelles identités, p 9-15, 2004.

CORVIN Michel, « La scène éclatée », Louvain-la-Neuve : Études théâtrales : *Arts de la scène, scène des arts*, Volume I : Brouillage des frontières : une approche par la singularité pp22-33, 2003.

DELCUVELLERIE Jacques, « Vers une fabrique des spectres », Louvain-la-Neuve : Études théâtrales : Théâtre fabrique d'Europe, 2009, 46, pp 104-115.

FRANÇOIS Guy-Claude, « Frontières », Louvain-la-Neuve : Études théâtrales : *Arts de la scène, scène des arts*, Volume III : Formes hybrides : vers de nouvelles identités, pp 19-20, 2004.

FREYDEFONT Marcel, « Faut-il se fier au cheval ? », Louvain-la-Neuve : Études théâtrales : *Arts de la scène, scène des arts*, Volume III : Formes hybrides : vers de nouvelles identités, pp 137-143, 2004.

Le théâtre de rue, un théâtre d'échange, textes réunis par Marcel Freydefont et Charlotte Granger Louvain-la-Neuve : Études théâtrales, 2008, n°41-42.

Mouvement, revue indisciplinée, numéro 59, avril-juin 2011.

Mouvement, revue indisciplinée, numéro 58, janvier-mars 2011.

RASSE Paul, *Le théâtre dans l'espace public Avignon Off*, Aix-en-Provence: Édisud, 2003.

SURGERS Anne, *Scénographies du théâtre occidental*, Paris: Nathan université, 2004.

Article en ligne sur *La table du Fond* « Retour gagnant en 4eme A » Harant Marie-Christine, 10/10/2009.

<http://lestroiscoups.over-blog.com/article---la-table-du-fond---et---silence----de-fran-ois-cervantes--critique-de-marie-christine-harant---theatre-d-o-a-montpellier-37265703.html>

Théories théâtrales :

ANDRÉAZ Angélique, *La création collective du Tg Stan, une alternative aux conceptions de la mise en scène moderne*, mémoire de Master 1, Grenoble : Université Stendhal, 2011.

BOAL Augusto, *Le théâtre de l'opprimé*, Paris, La découverte, 1996.

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

BRECHT Bertold, *Petit organon pour le théâtre*, Paris : l'Arche, 1970.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris : Éditions Bordas, 2008.

DEGAINE André, *Histoire du théâtre dessinée*, Paris : Nizet, 1992.

DORT Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris : Seuil, 1960.

FLEURY Laurent, *Le TNP de Vilar, une expérience de démocratisation de la culture*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006.

KOWZAN Tadeuz, *Sémiologie du théâtre*, Paris : Nathan, 1992.

Lexique du drame moderne et contemporain [Jean-Pierre Sarrazac], Belval : Les éditions Circé, 2005.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Armand Colin, 2004.

RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois: Éditions théâtrales, 2006.-169 p.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre*, Belfort: Éditions Circé, 2000.-165 p.

SARRAZAC Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort: Éditions Circé, 2002.-263 p.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, Bulgarie, éditions Circé, 2006.-163 p.-
(Collection « Penser le théâtre »)

Revue de l'ENS-Lyon « Agôn » on-line : « Bertold Brecht : théâtre de la contradiction, théâtre contradictoire » Diaz Sylvain, mis à jour le 19/10/2010.
<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1130>

Cadrages théoriques généraux:

BAUDRILLARD Jean, « La précession des simulacres », *Simulacres et simulation*, Paris : Gallilée, 1981, p9-68 et 119-129.

BOUGNOUX Daniel, *Introduction aux sciences de la communication*, Paris : La Découverte, Repères, 2001.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les presses du réel, 2001.

FOUCAULT Michel, *Naissance de la Biopolitique. Cours au collège de France 1978-1979*, Paris, Gallimard-Seuil, 2004.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975

GENETTE Gérard, *Métalepse*, Paris : édition du seuil, 2004.

LATOUR Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris : Éditions La Découverte, 2007.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Le père Noël supplicié*, Pin-Balma : Sables, 1996.

MAC LUHAN Marshall, *Pour comprendre les médias*, Paris: Gallilée, 1968.

WATZLAWICK Paul, Helmick Janet et Jackson Don DeAvila, *Une logique de la communication*, Paris : Édition du seuil, 1972.

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

Essais, Poésie :

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves*, Essai sur l'imaginaire de la matière, Paris : Librairie José Corti, 1942.

LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, *Poésies II*, Paris : Ganier-Flammarion, 1969.

MONTAIGNE, *Essais I*, Paris : Gallimard, 1965.

