



HAL
open science

Nobody, performance filmique de Cyril Teste et du collectif MxM : vers de nouvelles composantes de la scène ou double audiovisuel hypersphérique ?

Fabienne Chmielewski-Winne

► To cite this version:

Fabienne Chmielewski-Winne. Nobody, performance filmique de Cyril Teste et du collectif MxM : vers de nouvelles composantes de la scène ou double audiovisuel hypersphérique ?. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-03181553

HAL Id: dumas-03181553

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03181553>

Submitted on 25 Mar 2021

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 - ShareAlike 4.0 International License

UNIVERSITÉ DE LILLE

Faculté des humanités

Département Arts

MÉMOIRE DE MASTER 2

Théories et pratiques du théâtre contemporain

NOBODY, performance filmique de Cyril Teste et du collectif MxM : vers de nouvelles composantes de la scène ou double audiovisuel hypersphérique ?

Fabienne Chmielewski-Winne

Sous la direction de Madame Véronique PERRUCHON

Professeure des universités en Arts du spectacle

Université de Lille - Centre d'Etude des Arts Contemporains EA 3587

Programme "Lumière de spectacle »

<http://ceac.recherche.univ-lille3.fr/index.php?page=la-lumiere-de-spectacle>

<https://orcid.org/0000-0003-2016-9017>

Année universitaire 2018-2019

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
I. Nobody, Un choc esthétique	11
<i>A. Les composantes de la scène dans Nobody</i>	<i>11</i>
1. <i>Un objet hybride : de l'approche sémiotique aux prémisses d'une nouvelle esthétique</i>	<i>11</i>
a. Introduction : quelle définition à « composante(s) de la scène » ?	11
b. Du choc esthétique à la cohérence dramaturgique du visuel scénographique	18
2. <i>Nobody : les (nouvelles) technologies au service de la performance filmique</i>	<i>31</i>
a. Une scénographie sonore extradiégétique puissante et enveloppante	31
b. Le sonore diégétique : de la naissance du microphone aux comédiens sonorisés	37
c. Exploit technique et éclatement du processus de création	42
3. <i>Nobody : vers de nouvelles composantes et un nouveau corps de l'acteur ?</i>	<i>44</i>
a. De l'extradiégétique visible au plateau à la naissance de nouvelles composantes parallèles hypersphériques	44
b. Corps diégétiques et extra-diégétiques : une inter-dépendance au service de la performance filmique ?	46
c. Du regard-spectateur démultiplié au « nouveau corps » de l'acteur.	50
II. Engagements dans NOBODY	52
<i>A. Bing bang hypersphérique : du sociétal au visionnaire</i>	<i>52</i>
1. <i>Cyril Teste : quel metteur en scène ?</i>	<i>52</i>
a. Un artiste sensitif connecté au XXIe siècle	53
b. De l'influence de l'art vidéo : Bill Viola (1951-) et Bruce Nauman (1941-)	54
2. <i>Nobody, de Cyril Teste et du Collectif MxM</i>	<i>58</i>
a. Une fable ancrée dans le réel : de l'image policée d'une entreprise du tertiaire à la dérive humaine	58
b. La présence d'une psychologue dans cet open space	59
c. De la fable au documentaire fictionnalisé	59
d. De la misère affective et sexuelle au vaudeville du XXIe siècle	61
e. Des relations de travail impitoyables à l'exigibilité de l'excellence	61
3. <i>Le benchmarcking : de la mesure au théâtre social et politique</i>	<i>63</i>
a. De l'enthousiasme entrepreneurial du benchmarking	63
b. Benchmarking, déshumanisation et infantilisation	65
c. L'arrivée du benchmarking dans le service public	68
III. Des composantes cinématographiques aux composantes filmiques	71
<i>A. Le chanteur de jazz, un cas d'école</i>	<i>71</i>
1. <i>Du cinéma muet-sonore au cinéma parlant</i>	<i>71</i>
a. Quel cinématographe ?	71

b. État des lieux des techniques artistiques et esthétiques cinématographiques en 1927	73
c. <i>The Jazz singer</i> de Alan Crosland, 1927	73
2. <i>Du spectateur sourd à celui qui retrouve l'ouïe</i>	76
a. Un passage du cinéma muet-sonore au parlant en douceur	76
b. Matière gestuelle et matière langagière en mutation	79
c. Observation et analyse de la première séquence parlée dans <i>The Jazz singer</i>	80
d. Observation et analyse de la première séquence dialoguée dans <i>The Jazz singer</i>	80
e. Un nouveau traitement de la matière sonore	81
f. De la pyramide sonore à la naissance du silence	82
g. Disparition et apparition de nouveaux corps de métiers	82
B. <i>Nobody, un nouveau cas d'école dans le spectacle vivant</i>	83
1. <i>Vers de nouvelles composantes avec Nobody ?</i>	83
a. De la performance	83
b. Des précurseurs des années 20 à l'image en mouvement au théâtre	90
c. La trace cinématographique	92
d. <i>Nobody</i> , du dogme à la représentation	93
e. Au delà de l'esthétique mi-hygiéniste, mi-hopperienne	94
f. Un dispositif cinématographique au service de la performance filmique	95
g. De la vidéo à la performance filmique : constat et influences de Cyril Teste	96
CONCLUSION	99
Annexe 1	102
Annexe 2	103
Annexe 3	106
Annexe 4	110
Annexe 5	111
Annexe 6	112
Annexe 7	113
Annexe 8	114
Annexe 9	119
Annexe 10	120
Annexe 11	125
BIBLIOGRAPHIE	126

INTRODUCTION

Dans un texte de 1784, Emmanuel Kant rappelle la devise des Lumières : « *Sapere aude !* Aie le courage de te servir de ton *propre* entendement¹ ».

Le siècle des Lumières, animé par une effervescence intellectuelle, ferme ainsi la porte à l'obscurantisme pour ouvrir celle de la connaissance et du progrès. Cette vision nouvelle participe de l'évolution de l'humanité, pendant que les progrès scientifiques entraînent un vif essor technologique. Le XIX^e siècle en est l'illustration factuelle par excellence, avec la révolution industrielle et une série d'avancées majeures dans le domaine des sciences.

Ces avancées scientifiques ont des conséquences immédiates dans le secteur artistique, notamment sur les scènes de théâtre. Jean Chollet le rappelle :

À travers son histoire, le théâtre a toujours su faire place à de nouvelles techniques qui pouvaient être bénéfiques à son expression et à son renouvellement. L'évolution des mécanisations des machineries, les outils de la lumière et de la sonorisation mis au point depuis le XIX^e siècle en témoignent².

Au début du XX^e siècle, ces nouvelles techniques s'inscrivent dans un processus d'évolution que de nombreux intellectuels, artistes et scientifiques ont classifié ou commenté. Dans un discours de 1906, François Dussaud résume ainsi les quatre époques dans les rapports des hommes entre eux :

1° L'époque de la tradition orale où un homme que la légende a divinisé a trouvé le langage articulé et donna à l'humanité ce premier trait de génie, *la parole*, qui permit à la pensée individuelle de se traduire et fut la flamme divine qui sépara la pensée humaine de la pensée animale.

2° L'époque de la tradition écrite où un autre homme aussi déifié par la légende trouva l'écriture et donna à la pensée humaine le moyen de franchir le temps et l'espace.

3° L'époque de l'imprimerie où Gutenberg, en permettant à tous de participer à l'éducation et à l'instruction, déclencha dans le monde la plus grande révolution philosophique, religieuse, politique et sociale des temps historiques.

4° L'époque contemporaine du phonographe et du Cinématographe, par l'industrialisation de ces découvertes scientifiques, a mis à la portée de tous les hommes quel que soit leur âge, quelle que soit leur ignorance, le moyen de connaître intégralement tout ce qui se passe loin d'eux dans le temps ou l'espace³.

Un siècle plus tard, Régis Debray fait écho à cette classification en la complétant grâce à de nouvelles occurrences dérivées d'une approche médiologique. Dans un article datant de 2005, il nomme médiasphère une « sphère de circulation des traces et des individus, techniquement

¹ Emmanuel KANT, « Réponse à la question : qu'est-ce que les Lumières ? » in *Oeuvres philosophiques, II, Des prolégomènes aux écrits de 1791*, traduction de Heinz Wismann, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985, p. 209.

² Jean CHOLLET, « THÉÂTRE OCCIDENTAL - - Le mélange des genres », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 11 novembre 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-le-melange-des-genres/>

³ François DUSSAUD, « DEPUIS GUTENBERG... (1906) » in *Le cinéma : naissance d'un art 1895-1920*, textes choisis et présentés par Daniel Banda et José Moure, Paris, Éditions Flammarion, Champs arts, 2008, pp. 75-76.

déterminés par les modes de transport dans l'espace et dans le temps, prévalant à un moment donné de l'histoire⁴ ». En ce XXI^e siècle, cinq grandes périodes - et non plus quatre écosystèmes médioculturels - sont alors identifiables mais ne sont pas transversales à toutes les sociétés humaines, l'évolution technique de chacune d'entre elles étant variable dans le temps et l'espace. Ces différentes périodes connaissent aussi des rythmes différents dans leur mise en place et touchent de nombreux champs. Dans le domaine artistique, la création théâtrale a elle aussi profité de cet enrichissement médiasphérique au fil du temps, sachant que la naissance d'une nouvelle médiasphère ne provoque jamais l'abolition de la précédente, et que chacune statue toujours les rapports des hommes entre eux.

Au départ, il y a la *mnémosphère*, reliée à la préhistoire, où l'écriture n'existe pas. Puis la *logosphère* fait son apparition avec la Grèce antique, où la transmission se fait par la parole, l'agora grec et la rhétorique, suivant des modes d'organisation et des modes artistiques établis, mais où l'écriture est réduite à des contes. S'ensuit la *graphosphère* (environ 1470-1970), période initiée par l'imprimerie au XV^e siècle. L'horizon politique est alors profondément transformé, car l'élite religieuse puis bourgeoise s'en approprient. Au XX^e siècle, un nouveau bouleversement médiasphérique se produit avec l'apparition du média-système audiovisuel, induit par la photographie, et dont les conséquences sont multiples selon Régis Debray :

Ce milieu [la *graphosphère*] a été violemment déséquilibré par l'irruption audiovisuelle, annoncée par la rupture « indicielle » de la photographie (1839).

Nous avons enfin baptisé *vidéosphère* le milieu de l'image-son dominant, la période de l'esprit ouverte par l'électron et peut-être déjà subvertie par le bit. Retour en force de la ligne Chair, qui met la ligne Verbe à quia. Ascension des cultures de flux. Archives engorgées. La conquête de l'ubiquité est achevée, l'instantanéité culmine en *live*. Dans la Cité, on assiste à la désintégration/recomposition des institutions fondées sur le différé des technologies littérales (État-nation, partis, systèmes éducatifs)⁵.

Le XXI^e siècle nous situe dans l'*hypersphère numérique*⁶, aussi nommée *numérosphère* (Debray) ou *métasphère*. Quoiqu'il en soit, la première médiasphère est née avec la naissance des *médias*, dès qu'il y a eu une information à faire circuler. Frédéric Barbier et Catherine Lavenir définissent les *médias* comme :

⁴ Régis DEBRAY, « Un concept : médiasphère », in *Médium*, juillet-août-septembre 2005, Numéro 4, p. 147.

⁵ Régis DEBRAY, *op. cit.*, p. 45.

⁶ Cf. Appellation de Louise Merzeau in « Ceci ne tuera pas cela », *Cahiers de médiologie* n°6, Éd. Gallimard.

[...] tout système de communication permettant à une société de remplir tout une partie des trois fonctions essentielles de la conservation, de la communication à distance des messages et des savoirs, et de la réactualisation des pratiques culturelles et politiques⁷.

Régis Debray affine cette approche en faisant la distinction entre les médias, « contractions de l'anglo-latin *mass media*, pour « grands moyens d'information⁸ » et le médium, « dispositif véhiculaire ». Cette précision, ainsi que le rappel des différentes médiasphères constituent un angle d'approche significatif lorsqu'il est question aujourd'hui, sur la scène théâtrale, de la rencontre entre le médium théâtral et le médium vidéo.

La création contemporaine théâtrale est fortement ancrée dans les scénographies plurielles où le double langage théâtral et filmique est prolifique. *Les damnés*, d'après Luchino Visconti, dans une mise en scène de Ivo van Hove⁹, parle de la montée du fascisme en Europe ; le metteur en scène choisit de filmer certaines scènes et de les projeter en temps réel, pour se placer dans une proximité avec les acteurs et donner à voir ce que l'éloignement du plateau ne permet pas de voir. On retrouve ce désir de proximité dans les créations de nombreux metteurs en scène : citons l'exceptionnel *Tramway*¹⁰ à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en 2010, et plus récemment Wajdi Mouawad avec *Le dernier jour de sa vie* (Mons 2015), Fabrice Murgia avec *Black clouds* (2017), Arthur Nauziciel avec *La dame aux camélias* (2018), mais aussi, Matthias Langhoff, Georges Lavaudant, Dominique Pitoiset, Jean-François Peyret, Antoine Lemaire, Guy Cassiers, Romeo Castellucci, qui utilisent la vidéo pour un théâtre à la fois engagé et intime.

Certains metteurs en scène en font un usage parcimonieux et mesuré comme Joël Pommerat dans *Cendrillon* (2011) ; le metteur en scène propose des projections cinétiques, et d'autres « naturelles », mais pré-enregistrées. Rappelons l'arrivée de Sandra et de son père depuis l'arrière de la maison de verre où le spectateur les croit réels, vivants ; le respect de l'échelle humaine, le dialogue engagé entre les différents protagonistes concourent à créer l'illusion entre l'image virtuelle (Sandra et son père) et les corps réels en scène (la belle-mère et ses filles). Cette maison de verre est étrange, la belle-mère et ses deux filles sont d'étranges caricatures, l'arrivée malaisée de Sandra et de son père est étrange elle aussi. Dans cette « étrangeté » généralisée, le spectateur,

⁷ Frédéric BARBIER et Catherine LAVENIR, *Histoire des médias*, Paris, Armand colin, 1996, p. 5.

⁸ *Ibid*, p. 31.

⁹ *Les damnés* est créé au Festival d'Avignon le 6 juillet 2016.

¹⁰ *Un tramway*, libre adaptation de *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams par Krzysztof Warlikowski, Wajdi Mouawad et Piotr Gruszczyński, avec des inserts d'extraits de : *Correspondance* de Gustave Flaubert, *Bestiaire du coquillage* de Claude Roy, *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, *Salomé* d'Oscar Wilde, *Le banquet* de Platon, *Mémoires d'un vieux crocodile* de Tennessee Williams...

déstabilisé, se laisse néanmoins duper par les projections audiovisuelles et voit en Sandra et son père des « corps en scène » réels. Cette illusion de réalité est d'ailleurs appuyée par la scène suivante, avec l'entrée dans la maison du père et de sa fille en chair et en os, dans la même tenue et la même énergie que quelques secondes auparavant dans l'image virtuelle.

La compagnie chilienne Teatro cinema, née en 2006 et dirigée par Juan Carlos Zagal, propose une variante dans l'usage de la vidéo et du numérique avec sa trilogie comprenant *Sin Sangre*¹¹ (2007), *El hombre que daba de beber a las mariposas*¹² (2010), et *Historia de Amor*¹³, Chile (2013). Dans le premier volet, *Sin Sangre*, la compagnie expérimente l'insertion de plans filmés dans le dispositif théâtral. Le deuxième volet explore les projections. Le dernier volet, *Historia de amor*, intègre les corps des acteurs dans un décor continu de bande dessinée et de dessin d'animation, pour notamment distancier la violence du propos lié au viol.

Les exemples cités ne sont pas exhaustifs, mais ils illustrent la multiplicité des propositions audiovisuelles et numériques dans le paysage théâtral du XXI^e siècle dans un *work in progress* incessant.

Dans mon parcours de spectatrice, j'ai fait la rencontre, en 2015, d'une nouvelle forme artistique qui explose les codes théâtraux multisphériques, produisant chez moi un état affectif lié à un « étonnement » hors norme . Devant *Nobody*, PERFORMANCE FILMIQUE de Cyril teste et le collectif MxM, j'ai vécu un double choc. Le premier, esthétique, était lié à la proposition artistique où le cinéma s'invitait au théâtre. Le second, cognitif, fut provoqué par le propos qui se situait au delà du « donner à dire » ; pour la première fois, j'avais l'impression d'entendre des vérités sur les nouvelles pratiques de « violences ordinaires » liées à notre monde du travail.

Dès le début de la représentation, je pressentis *Nobody* comme un tournant créatif majeur dans le spectacle vivant. J'étais témoin de la naissance d'une nouvelle proposition scénique génératrice d'une nouvelle occurrence : PERFORMANCE FILMIQUE. *Nobody* avait dû nécessiter une accumulation de médiums techniques, et pourtant, ils étaient presque invisibles. Comment cette prouesse de réaliser et monter en temps réel un film était-elle possible ? J'en connaissais les difficultés, puisque de mon côté, je m'apprêtais à réaliser un premier court-métrage de fiction et, déjà en préproduction, j'étais confrontée à la lourdeur de l'outil technique « caméra » et à la machinerie environnante

¹¹ « *Sin sangre* » se traduit en français par « Absence de sang ».

¹² « *El hombre que daba de beber a las mariposas* » se traduit en français par « L'homme qui donnait à boire aux papillons ».

¹³ « *Historia de amor* » se traduit en français par « Histoire d'amour ».

importante que son utilisation allait nécessiter ; soutenue par Pictanovo et entourée d'une équipe professionnelle en région Hauts-de-France, je m'étais alors engagée dans cette réalisation avec énergie et conviction, persuadée que son aboutissement m'aiderait à mieux appréhender *Nobody*. Le bien-fondé de cette pratique personnelle se confirma et m'ouvrit de nouveaux horizons d'investigation. Depuis l'écriture à la postproduction, mon ambition première était de raconter une fable, avec cohérence, par l'image en mouvement ; j'appris que la nature intrinsèque du cinéma est la réciprocité entre art et technique. Si l'expression de l'art cinématographique est libre et peut naître de l'idée d'un créateur qui entraîne dans sa course une équipe d'acteurs, sa réalisation est dispendieuse car elle nécessite la mobilisation de multiples compétences humaines : équipe spécialisée à l'image, au son, à la lumière, à l'électricité et à la régie. À cela il faut ajouter les aléas météorologiques et imprévus divers. Enfin, la postproduction exige elle aussi d'autres compétences et coûts sur lesquels nous reviendrons ultérieurement.

En assistant à cette même époque Stuart Seide comme stagiaire à la mise en scène pour *Les nains* de Harold Pinter, j'observai à nouveau que la présence du médium vidéo en scène produisait des besoins humains et techniques spécifiques. Pourtant, la présence du médium vidéo dans *Les nains* était ponctuelle et limitée à des projections pré-enregistrées : texte graphique, en français, de la narration en anglais, et projections colorées au niveau du cadre de scène pour créer une ambiance.

C'est dire l'ampleur du défi que représente techniquement *Nobody*, avec captation et montage en temps réel. Où se situent alors les composantes de la scène ? Au plateau et-ou à l'écran ? Médiums théâtre et vidéo restent-ils autonomes ou deviennent-ils interdépendants ? Pour éviter que la confusion ne s'installe, une approche modale, puis thématique s'avèreront nécessaires en vue de dégager les engagements d'un metteur en scène et d'un texte ancrés dans le réel, car, s'il s'agit ici de déstabiliser le spectateur par une proposition esthétique forte, cette dernière se forge sur un *design* déshumanisé et déshumanisant. Les effets visuels et sonores du médium vidéo participent aux chocs vécus par le spectateur, qu'il y ait adhésion ou rejet dans la réception.

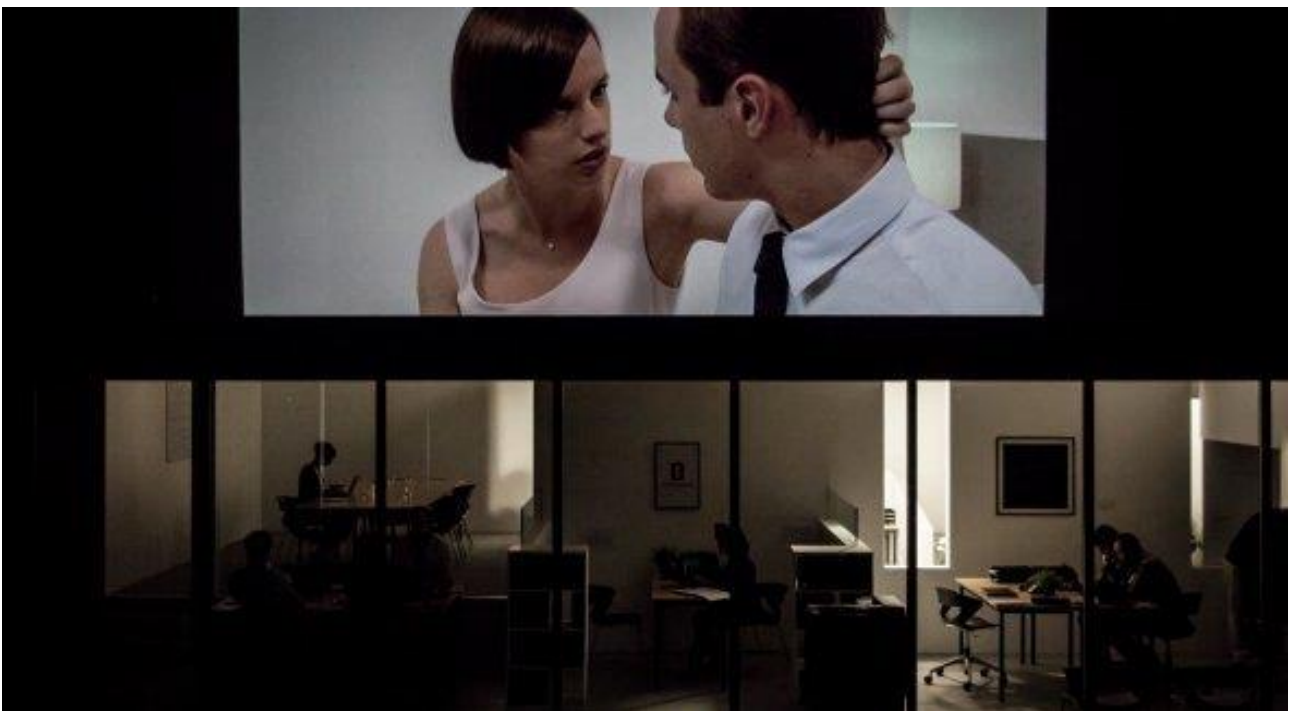
Avec *Nobody*, Cyril Teste, rejoint par le collectif d'acteurs La Carte Blanche, propose une forme hybride nouvelle. Cette « performance filmique » ne propose pas des incursions ponctuelles de l'image audiovisuelle en temps réel ou différé auxquelles le XXI^e siècle a accoutumé le spectateur en douceur ou de façon outrancière. *Nobody* impose au regard du spectateur la présence continue de l'image audiovisuelle sur grand écran, dans un espace qui lui est propre et immuable, le temps de la représentation. Comme au cinéma, des plans variés sont proposés, grâce à la présence au plateau de deux opérateurs de prise de vue, mais aussi de deux caméras statiques cachées dans l'espace réservé

aux entretiens avec la psychologue-directrice des ressources humaines. Le montage en direct en régie participe au succès de cette proposition.



Nobody, scène de jour

©Simon Gosselin



Nobody, scène de nuit

©Simon Gosselin

Sur l'écran fixe surplombant l'espace théâtral, des images audiovisuelles captées dans l'espace scénique sont projetées, en temps réel. D'ailleurs, Cyril Teste et le collectif MxM distinguent bien les créations théâtrales des performances filmiques¹⁴ qu'ils proposent. Conscients de cette révolution dans le paysage théâtral contemporain, ils « avertissent » le spectateur, même si la question de cette nécessité peut se poser tant le dispositif est clair. Quoiqu'il en soit, à la manière du manifeste du Dogme95¹⁵, la performance filmique est clairement définie. Dans le silence et le noir de l'espace théâtral, dès le début de la représentation, suivant le principe du déroulant propre au générique cinématographique, une définition en sept points défile sur l'écran au dessus du plateau :

- 1 La performance filmique est une forme théâtrale, performatrice et cinématographique ;
- 2 La performance filmique doit être tournée, montée et réalisée en temps réel sous les yeux du public ;
- 3 La musique et le son doivent être mixés en temps réel ;
- 4 La performance filmique peut se tourner en décors naturels ou sur un plateau de théâtre, de tournage ;
- 5 La performance filmique doit être issue d'un texte théâtral, ou d'une adaptation libre d'un texte théâtral ;
- 6 Les images préenregistrées ne doivent pas dépasser 5 minutes et sont uniquement utilisées pour des raisons pratiques à la performance filmique ;
- 7 Le temps du film correspond au temps du tournage¹⁶.

Si la convention est établie dès le départ, une problématique résiste devant la contradiction sémantique qu'affiche la juxtaposition de « performance » et « filmique », où l'éphémère et l'immuable se rencontrent. Alors, la performance filmique se définit-elle comme nouvelle composante de la scène ou comme double audiovisuel hypersphérique des composantes de la scène ? Deux propositions artistiques en temps réel peuvent-elles cohabiter sans créer une perte des repères, rupture et ennui chez le spectateur ?

Ce que propose Cyril Teste, ce sont des corps en jeu dans l'espace scénique (derrière les baies vitrées d'une entreprise ultra aseptisée) et, en simultané, des images projetées de l'action au plateau en temps réel. Placé dans une double perception simultanée de la scène et de l'écran, le spectateur est aussi emmené dans des espaces non-visibles depuis son siège. En pénétrant dans des espaces fermés à la vue du spectateur, c'est à dire dans le hors-champ¹⁷ théâtral, que donne alors à voir la caméra ? L'intime ? Des incursions documentaires ? La possibilité de disséquer le *benchmarking* et

¹⁴ Cf. [<http://collectifmxm.com>].

¹⁵ Le Dogme95 est un mouvement cinématographique lancé en 1995 par plusieurs réalisateurs danois sous l'impulsion de Lars von Trier et de Thomas Vinterberg. Cyril Teste envisagerait une version de *Nobody* suivant le dispositif mis en place par Lars von Trier dans *Dogville* (2003).

¹⁶ Cf. Définition qui apparaît aussi sur le site du collectif MxM.

¹⁷ A l'origine, « hors-champ » est une occurrence née du Cinématographe.

ses dérives ? Ou le spectateur bascule-t-il dans un théâtre-réalité à l'image de notre société friande de voyeurisme ?

Pour répondre à ces questions issues de notre problématique, il conviendra de partir de la scène et de ses composantes dans son acception classique. Nous approcherons au plus près les composantes dans *Nobody* pour les confronter aux engagements du texte.

Ensuite, nous remonterons aux sources de l'image en mouvement pour alors nous attarder sur l'objet purement filmique dans *Nobody*.

I. NOBODY, UN CHOC ESTHÉTIQUE

A. LES COMPOSANTES DE LA SCÈNE DANS NOBODY

1. Un objet hybride : de l'approche sémiotique aux prémisses d'une nouvelle esthétique

a. Introduction : quelle définition à « composante(s) de la scène » ?

Curieusement, il n'existe pas de définition à « composante de la scène ». Ce groupe nominal, tout comme le mot « composante », sont absents du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* de Michel Corvin, du *Dictionnaire de la langue du théâtre* d'Agnès Pierron, du Littré, de *L'histoire du théâtre dessinée* d'André Degaine, ou encore du portail lexical CNRTL¹⁸. Les glossaires et les index des ouvrages sur l'histoire du théâtre et de la mise en scène ne le mentionnent pas non plus.

Le dictionnaire Larousse en ligne propose à « composante » trois définitions très éloignées de notre domaine de recherche :

Élément constituant d'un ensemble complexe : *Les composantes du gouvernement*.

Chacune des étoiles d'un système double ou multiple.

Mesure algébrique de la projection sur un axe du vecteur représentant une grandeur vectorielle¹⁹.

En cliquant sur les expressions liées à « composante », la recherche ne s'avère pas plus fructueuse :

Analyse en composantes principales, méthode factorielle d'analyse des données, ayant pour but de décrire les données d'un tableau de p caractères numériques mesurées sur n individus.

Composantes d'un vecteur, synonyme de coordonnées.

Méthode des composantes symétriques, méthode utilisée en électrotechnique dans l'étude des réseaux polyphasés en régime sinusoïdal permanent, qui consiste à décomposer un système de tensions (ou de courants) polyphasé non équilibré en une somme de systèmes de tensions (ou de courants) polyphasés équilibrés²⁰.

¹⁸ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

¹⁹ « composante » in [<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>].

²⁰ « composante (expressions) » in [<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>].

Le dictionnaire Littré, dont la spécificité est d'illustrer les définitions de citations, ne propose à « composante » qu'une brève définition généraliste :

COMPOSANTE, adj. complément // N.f. Élément constitutif d'un tout. Les différentes composantes d'une oeuvre. ÉTYM. *composer*.

Ni le SUDOC, ni Universalis éducation ne nous ouvrent de nouvelles voies. Le moteur de recherche Google²¹ sera-t-il plus enclin à nous mener vers une définition de « composante de la scène » ?

Il existe 612 000 résultats autour de « composante de la scène ». La première page sème la confusion en proposant le lexique du vocabulaire théâtral²² qui reprend des différentes parties matérielles d'une scène de théâtre ou de la salle de spectacle. Puis deux articles de Wikipédia se succèdent, le premier sur la « salle de spectacle²³ », l'autre sur « la mise en scène²⁴ » : ce dernier effleure les composantes de la scène sans les nommer, affirmant que « la mise en scène joue un rôle important dans la perception par le spectateur, de par le placement des personnages, leur posture, l'éclairage, etc. » ; notons la présence de la locution adverbiale « et cetera ». Puis nous nous éloignons toujours un peu plus du sujet avec un forum sur la modification des composants dans une scène²⁵, ou encore, la publication d'une thèse intitulée *Analyse de scènes naturelles par Composantes Indépendantes*²⁶. Ensuite, une page fait une incursion dans le spectacle vivant pour évoquer les composantes de l'Opéra de Québec²⁷, qui se compose de l'orchestre, du chœur, de la régie et de la logistique. Nous revenons ensuite à une approche matérielle avec le site d'une entreprise qui commercialise des structures de scène. Le site « Les Études littéraires » propose une fiche de méthode pour étudier une pièce de théâtre²⁸. Puis le catalogue de formations de l'université de Grenoble propose « mémoires plurielles de la scène » comme élément pédagogique d'un master Création artistique.

En quête d'une définition, nous constatons qu'il existe une confusion polysémique et sémantique autour des « composantes de la scène ». En poursuivant l'ouverture des pages proposées par le

²¹ Les dix articles cités dans l'ordre furent consultés le 10 août 2017.

²² Le lexique du vocabulaire théâtral in [<http://www.dossiers.latroupeduroy.fr/4.html>]

²³ Cf. « salle de spectacle » in [https://fr.wikipedia.org/wiki/Salle_de_spectacle].

²⁴ Cf. « mise en scène » in [https://fr.wikipedia.org/wiki/Mise_en_scène].

²⁵ Cf. [<https://sketchucation.com/forums/viewtopic.php?f=51&t=52271>].

²⁶ Cf. [<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00005925/document>].

²⁷ Cf. [<http://www.operadequebec.com/decouvrir/les-composantes/>].

²⁸ Cf. [<https://www.etudes-litteraires.com/etudier-piece-de-theatre.php>]. Dans cette fiche de méthode, il convient d'étudier l'énonciation, les types de parole, la structure dialogique, le découpage, l'espace théâtral, les personnages, les didascalies, la mise en scène, l'ironie dramatique, et les genres théâtraux.

moteur de recherche Google, le Prépabac Français 1^{ère} amorce de façon globale et réductrice « les composantes de la mise en scène » avec les éléments visuels²⁹, les éléments sonores³⁰, le personnage et l'acteur³¹. Les « composantes de la mise en scène » seraient-elles les « composantes de la scène » ? Cette nouvelle confusion mérite réflexion et trouve peut-être une source d'explication dans des ouvrages scientifiques sur le spectacle vivant qui évoquent les composantes - lorsqu'il est question de mise en scène.

Denis Bablet, dans la préface d'un article intitulé *La mobilité du signe théâtral*³², évoque la réalité du spectacle fondée sur « l'action de ses divers éléments (texte, acteur, décor, lumière, musique, etc.) ». Pourquoi toute proposition d'énumération qui pourrait s'apparenter à une définition est systématiquement interrompue par la locution adverbiale « et cetera » ? N'y a-t-il de composantes de la scène que « le texte, l'acteur, le décor, la lumière, la musique ETC. », c'est-à-dire, « ET TOUT CE QUI MANQUE » ? C'est bien ce manque de signifiants signifiés qui fait défaut ici. Pareille « amputation sémiotique » sous entendrait-elle une évidence sémantique, ou, au contraire, une complexification lexicale en perpétuelle évolution dans le champ créatif du théâtre qui justifierait la présence de cette locution adverbiale « etc. » ? Il convient de poursuivre notre investigation.

Catherine Naugrette nous rappelle, dans *L'esthétique théâtrale* :

Lorsque par souci de réalisme et d'expressionnisme affectif, Diderot inscrit en italique dans le texte de ses pièces la description minutieuse des décors, des costumes, des gestes et des intonations des personnages, c'est leur mise en scène qu'il y préinscrit déjà³³.

Composantes de la scène et mise en scène sont intrinsèquement liés. Au début du XX^e siècle, avec André Antoine, une définition de la mise en scène voit le jour avec la notion du point de vue du metteur en scène et ses composantes immatérielles, adjointes aux composantes matérielles de la scène :

Quand, pour la première fois, j'ai eu à mettre un ouvrage en scène, j'ai clairement perçu que la besogne se divisait en deux parties distinctes : l'une, toute matérielle, c'est-à-dire la constitution du décor servant de milieu à l'action, le dessin et le groupement des personnages ; l'autre, immatérielle, c'est-à-dire l'interprétation et le mouvement du dialogue³⁴.

²⁹ Cf. Le décor : l'éclairage, machines et effets spéciaux.

³⁰ Cf. Les éléments sonores : la musique, le chœur.

³¹ Cf. Le personnage et l'acteur : l'acteur incarnation du personnage, le costume, le masque.

³² Jindrich HONZL, « La mobilité du signe théâtral », in *Travail Théâtral*, été (juillet-septembre) 1971, Numéro 4, p. 6.

³³ Catherine NAUGRETTE, *L'Esthétique théâtrale*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2016, p. 197.

³⁴ André ANTOINE, *Causerie sur la mise en scène* (avril 1903) in Jean-Pierre Sarrazac, *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1999, pp. 115-116.

Edward Gordon Craig dans *On the Art of the theatre* - De l'Art du théâtre (1905), associe les composantes de la scène à l'art du théâtre et fait dire au régisseur :

Non. L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse³⁵.

Un peu plus loin, le régisseur apporte des précisions à l'amateur de théâtre. C'est bien aux sources de la mise en scène que l'on trouve la trace des composantes de la scène avec le mot « éléments » :

Suivez donc attentivement ce que je vais vous dire et méditez-le une fois rentré chez vous. Puisque vous m'avez accordé tout ce que je demandais, voici de quels éléments l'artiste du théâtre futur composera ses chefs-d'œuvre : avec le *mouvement*, le *décor*, la *voix* :

N'est-ce pas tout simple ?

J'entends par *mouvement*, le geste et la danse qui sont la prose et la poésie du mouvement.

J'entends par *décor*, tout ce que l'on voit, aussi bien les costumes, les éclairages que les décors proprement dits.

J'entends par *voix*, les paroles dites ou chantées en opposition aux paroles écrites ; car les paroles écrites pour être lues et celles écrites pour être parlées sont de deux ordres entièrement distincts³⁶.

Jean-Marie Piemme propose une définition de « la mise en scène » où la lumière, le son et la manière de régler les effets induits par les progrès techniques et scientifiques sont pris en compte, mais il omet d'y adjoindre l'image vidéo :

[...] l'activité de mise en scène se caractérise par une volonté de maîtrise de tous les éléments scéniques nécessaires à la représentation. L'espace, le jeu, les costumes, la lumière, le son, la manière de régler les effets, tout doit être soumis à un point de vue qui s'incarne dans la conception que le metteur en scène se fait de l'œuvre et de ce que c'est que de la représenter³⁷.

Pour nous approcher au plus près des composantes de la scène contemporaine, il faut nous tourner vers l'Université de Lille, où le master ARTS propose un Parcours Théories et pratiques du théâtre contemporain. Véronique Perruchon³⁸ dirige un séminaire qui s'intitule COMPOSANTES DE LA SCÈNE (lumière, scénographie, vidéo, numérique, son, espace du plateau, volume de la cage de scène, mouvement et geste). Cette énumération, accolée à la thématique du séminaire, est non seulement précise, mais se situe aussi dans une contemporanéité hypersphérique, la vidéo et le numérique étant cités comme composantes de la scène.

³⁵ Edward GORDON CRAIG, *De l'art du théâtre*, Ed. Odette Lieutier, 1943, p. 104.

³⁶ *Ibid*, p.125.

³⁷ « MISE EN SCÈNE », de J.-M. Piemme in Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2009, p. 932.

³⁸ Véronique PERRUCHON est Professeure des universités en Arts du spectacle
Responsable du master Théories et pratiques du théâtre contemporain
Directrice du département Arts
Université de Lille - Centre d'Etude des Arts Contemporains EA 3587
Programme "Lumière de spectacle" <http://ceac.recherche.univ-lille3.fr/index.php?page=la-lumiere-de-spectacle>

Le tableau ci-après, non exhaustif, récapitule d'un point de vue diachronique quelques repères jusqu'à la proposition actuelle de Véronique Perruchon :

Denis Diderot XVIII ^e siècle	André Antoine Début XX ^e siècle	Edward Gordon Craig Début XX ^e siècle	Jean-Marie Piemme XXI ^e siècle	Véronique Perruchon XXI ^e siècle
Dans le texte en italique	Définition de la mise en scène	L'art du théâtre	Définition de la mise en scène	Les composantes de la scène
PARTIE MATÉRIELLE				
Description minutieuses des décors	La constitution du décor servant de milieu à l'action	LIGNES ET COULEURS = existence du décor = tout ce que l'on voit - costumes - éclairages - décors Etude de la lumière (décor)	- espace - costumes - lumière - manière de régler les effets	- ESPACE DU PLATEAU
Description minutieuse des costumes				- LUMIÈRE - SCÉNOGRAPHIE - VOLUME DE LA CAGE DE SCÈNE
				VIDÉO NUMÉRIQUE
	Le dessin et le groupement des personnages	Mouvement Etude du mouvement (= action)		MOUVEMENT
Description minutieuse des gestes		1. Rythme = essence de la danse + 2. Geste = âme du jeu = prose et poésie du mouvement	JEU	GESTE
PARTIE IMMATÉRIELLE				
	Point de vue du metteur en scène Interprétation et le mouvement du dialogue		Point de vue du metteur en scène	
Description minutieuse des intonations		Mots = corps de la pièce Voix = paroles dites ou chantées Étude du son (= voix)	Son	SON

Véronique Perruchon valide la légitimité de la vidéo dans les composantes de la scène, ce *média* technique lié aux technologies (nouvelles ou anciennes) avec la projection en temps réel ou différé, de films muets, sonores ou parlants. L'audiovisuel et le numérique font référence à

l' « hypersphère », occurrence médiologique³⁹. Dans *Nobody*, les composants de la scène dépendent plus que jamais des (nouvelles technologies) et de la régie : le montage, le mixage et l'étalonnage sont des composantes extra-scéniques qui cohabitent néanmoins en temps réel avec les composantes de la scène.

Mais admettre la performance filmique dans l'espace de représentation nous éloigne d'une vision « puriste » de la création théâtrale, comme le rappelle Patrice Pavis :

[...] on persiste à y voir [dans le théâtre] une réunion d'arts (littérature, peinture, musique), quand on ne le conçoit pas comme un art autonome ou synthétique. Aussi suggère-t-on implicitement, dès qu'on fait référence au théâtre et aux médias, non seulement que le théâtre n'est pas un média et qu'il précède et domine ces derniers, mais surtout que les médias techniques, les technologies nouvelles ou anciennes (vidéo, film, projection d'images) « envahissent » l'espace inviolable de la représentation, elle-même limitée au jeu de l'acteur, voire à l'écoute du texte. Cette méfiance, cette attitude sur la défensive, témoignent d'une conception « essentialiste » du théâtre, celle par exemple de Grotowski, de Kantor, de Brook ou de Mnouchkine ⁴⁰.

À l'origine, l'essence du théâtre est la graphosphère : des metteurs en scène comme Jerzy Grotowski, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, mais aussi Valère Novarina, Stuart Seide⁴¹, Nathalie Fillion, Jean-Louis Jacopin ou Claude Régy en sont d'illustres représentants du XX^e ou XXI^e siècle ; une écriture empruntée au cinéma peut néanmoins se dessiner dans certaines de leurs mises en scène. Timofeï Kouliabine du Théâtre académique national La torche rouge vient récemment de mettre en scène *Les trois soeurs* de Tchekhov en langue des signes, et le texte « s'entend » là où le corps est doublement en jeu. Au début du XX^e siècle, Edward Gordon Craig rappelait que « L'Art du théâtre est né du geste -du mouvement- de la danse⁴² ».

Des tentatives renouvelées d'incursion vers la mnémosphère s'expriment, comme Emma Dante qui propose une création sans texte, sans décor, sans costume, sans musique avec *Bestie di scena* (Bêtes de scène, 2017) ; l'écriture d'un texte scénique situe néanmoins son travail dans la graphosphère. Cette « résistance » à l'image en mouvement existe, mais à présent, bon nombre de metteurs en

³⁹ Cf. En référence au séminaire MÉDIOLOGIE DE L'ART, dirigé par Vincent TIFFON - 2015-2016. Agrégé et docteur en musicologie, Vincent Tiffon est Professeur de musicologie à l'Université de Lille, chercheur au CEAC (centre d'Etude des Arts Contemporains), co-fondateur et co-responsable de l'équipe EDESAC. Il est par ailleurs chercheur associé au sein de l'équipe APM (IRCAM-CNRS-UPMC) à Paris.

⁴⁰ Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 138.

⁴¹ En référence aux propos de Stuart SEIDE à Fabienne Chmielewski-Winne, dans un mail datant du 2 septembre 2018 : « (...) Le théâtre que je veux faire tourne autour de l'art et l'artisanat de l'acteur sans amplification ni agrandissement sauf ce que le comédien peut faire lui-même. Des êtres humains face à d'autres êtres humains. Jeune homme, j'étais très marqué par le travail et les écrits de Grotowski (...) ».

⁴² Edward GORDON CRAIG, *De l'Art du théâtre*, Paris, Odette Lieutier, 1943, p. 104.

scène contemporains intègrent la vidéo dans leurs spectacles comme une tentation ponctuelle ou une pratique systématique.

Là où le choix esthétique est radical avec Cyril Teste, c'est que la performance filmique fait vaciller l'horizon d'attente du spectateur, même si ce dernier a aujourd'hui intégré la présence de la vidéo au théâtre. La performance filmique ne quitte à aucun moment son lieu de projection qui est l'écran au dessus de la scène. Cette nouvelle proposition semble avoir perdu la liberté formelle acquise pas à pas au cours du XX^e siècle où, au fil des décennies, le spectateur a dépassé cette peur, cette gêne ou ce refus de l'image en mouvement dans l'espace scénique sous toutes ses formes. Le spectateur s'est habitué à voir cohabiter l'acteur en scène, dont la taille reste inchangée, avec l'image qui possède ce don d'agrandissement ou de rétrécissement dans l'espace. Préenregistrée et projetée en temps différé, ou résultat *hic et nunc* d'une captation en direct de l'action au plateau, elle a le don d'ubiquité grâce à la reproductibilité. Cette image en mouvement peut passer du gros plan au plan général, envahir l'espace théâtral dans sa totalité ou occuper un espace minuscule sur scène, s'enfermer dans un écran de télévision, ou se démultiplier grâce à plusieurs moniteurs. L'image vidéo ou filmique peut se révéler au lointain sur cyclorama ou au premier plan sur un rideau de voile ténu, habiller le décor ou le corps des acteurs, faire partie de la fable ou lui être extérieure, s'accélérer, s'arrêter, ralentir, se flouter, se déformer. L'image vidéo est immensément libre. Si la performance filmique est au contraire « enfermée » dans un lieu unique (un grand écran), elle l'est aussi dans sa forme, où tout est régi suivant une chorégraphie au service du jeu au plateau. Avec *Nobody*, nous nous éloignons des usages habituels de la vidéo en scène, mais aussi de la vision du théâtre définie par Agnès Pierron, où elle intègre pourtant la présence factuelle de l'audio-vidéosphère au plateau :

Emprunté au mot latin *theatrum*, lui-même venu du grec *Teatron*, le mot français désigne aussi bien le bâtiment que le genre artistique pratiqué à l'intérieur de celui-ci. Le XIX^e siècle a vu l'éclatement de ces deux instances : l'art classique du théâtre est influencé par d'autres pratiques artistiques (cirque, magie, marionnettes, music-hall et aussi vidéo, cinéma, photographie) il ne se fait pas, systématiquement, dans le bâtiment approprié ; de plus en plus, le théâtre souhaite sortir de sa boîte et se donner « hors les murs »⁴³.

Si Agnès Pierron énonce l'influence et l'interaction des arts entre eux dans la pratique actuelle du spectacle théâtral, elle inclut à juste titre la vidéo (film en temps réel) et le cinéma (film en temps différé), non pas comme une nouvelle composante de la scène, mais comme une pratique artistique à part entière - tels le théâtre, le cirque, la magie, les marionnettes, le music-hall et la photographie.

⁴³ « théâtre », in Agnès PIERRON, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, Collection « Les usuels », 2004, p. 537.

Il est vrai que la vidéo existe comme objet artistique « autonome » dans bon nombre de créations théâtrales pour illustrer ou distancier, confirmer ou infirmer un propos. Mais si le film projeté est le produit d'une captation vidéo de ce qui se passe sur scène en temps réel, la vidéo ne devient-elle pas (re)présentation parcellaire de l'action ou du hors champ scénique, comme dans *Nobody* ?

Concernant la performance filmique, peut-on encore parler de la vidéo comme pratique artistique autonome en interaction avec le théâtre ? Ou cette pratique artistique devient-elle alors une composante de la scène dépendante de l'action au plateau ? Cette nouvelle occurrence est-elle légitime dans l'espace théâtral ? Prend-elle sens ou parasite-t-elle le geste théâtral ?

Notre société de consommation à outrance, du zapping, de la haute technicité, de la multiplicité des sources sonores et fenêtres ouvertes sur un même écran d'ordinateur, est-elle en passe d'annihiler cette vision de Jean-François Peyret il y a 20 ans ?

Mettez un comédien sur une scène ; projetez ensuite une image vidéo, le regard du spectateur sera immédiatement attiré par elle. Qu'est-ce qui le fera revenir, ce regard, au comédien ? La promesse de quelle émotion ? C'est pour moi la seule question posée désormais au théâtre, car celui-ci ne peut plus tirer sa force de sa représentation, encore moins de sa puissance d'illusion, mais au contraire de sa capacité de présentation, et je dirais corollairement de sa capacité à vider le regard du déjà vu ou du trop vu⁴⁴.

Devant la prolifération de l'image vidéo sur scène, les composantes de la scène, au delà du croisement des arts, connaîtraient, à l'image d'une « division cellulaire continue », un big bang lié aux progrès technologiques et à la présence du numérique, à la fois présent et invisible dans *Nobody*.

b. Du choc esthétique à la cohérence dramaturgique du visuel scénographique

Comme l'annonce Cyril Teste à propos de *Nobody* :

Nous allons travailler sur un décor épuré pour faire ressortir notre propos. Certaines grandes firmes ont énormément réfléchi sur la conception de leurs locaux. Nous avons donc étudié pendant un an les nouvelles architectures du monde du travail, notamment celles d'entreprises de restructuration et de cabinets de conseil en stratégie comme le Boston Consulting Group⁴⁵. Ce sont des bureaux témoins, des non-lieux puisque les employés en changent d'un jour à l'autre. La scénographie sera minimale

⁴⁴ Jean-François PEYRET, « Texte, scène et vidéo » in Béatrice Picon-Vallin (sous la dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, p. 284.

⁴⁵ Cf. Une sélection de 4 photographies ci-après. Le 8 août 2017, la requête « Boston consulting group » dans le moteur de recherche Google débouche sur de multiples photographies.

mais réaliste : elle prendra la forme de ces *open-spaces design* aux grandes baies vitrées et au-dessus, il y aura un écran qui permettra de voir ce qui se déroule à l'intérieur des salles et à l'image⁴⁶.

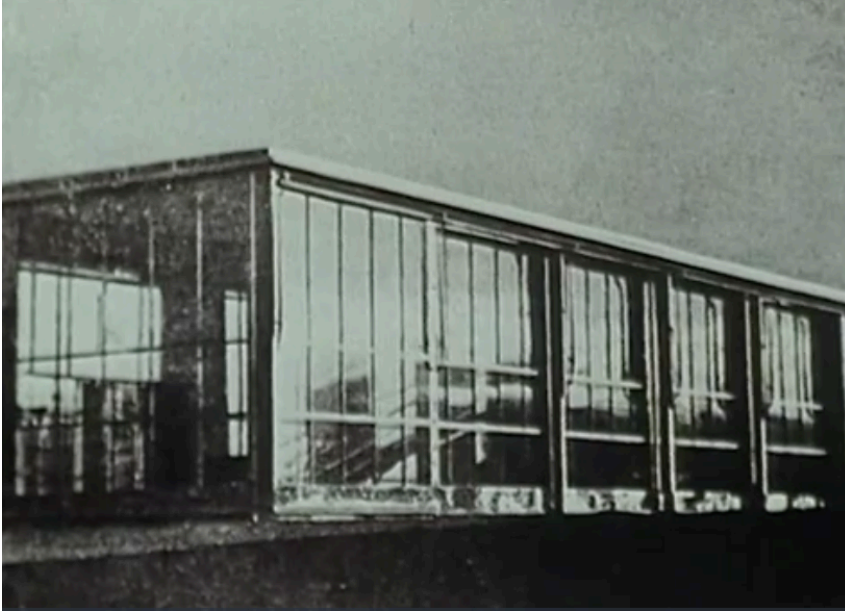
⁴⁶ *Rencontre avec Cyril Teste « Nobody »*, présenté à Le liberté Scène nationale de Toulon, du 29 novembre au 1er décembre, La 4^e Scène, mise en ligne le 1er décembre 2016, consulté le 1er juillet 2017. [<https://www.youtube.com/watch?v=bACdQKTRAvA>].

Photographies du Boston Consulting Group





L'espace scénique présente un étage de bureaux dont la façade est en verre, tel un « mur-rideau ». Ce quatrième mur semble physiquement infranchissable : neuf châssis noirs au *design* épuré accueillent de grandes vitres juxtaposées les unes aux autres, formant ainsi une immense baie que l'on devine en double vitrage isolant de sécurité et de protection contre le bruit.



1936-1937 : le mur-rideau de Jean Prouvé

Pavillon de l'aéro-club de Roland-Garros, Buc (Yvelines), qui fut démonté par les allemands en 1940.



2015 : première proposition de *Nobody* au Printemps des comédiens, dans les bureaux du festival à Montpellier. Un mur-rideau in situ caractérise l'architecture du lieu.



2015 : *Nobody* au théâtre. La scénographie intègre un mur-rideau.

Ce mur, à la fois transparent et réfléchissant, donne sur un espace de bureaux ultra-contemporains, fonctionnels, et très lumineux. Les projecteurs sont présents en très petite proportion. Au plafond de cet *open space*, de grands boîtiers avec tubes fluorescents émettent une lumière peu diffuse et uniforme, avec une teinte neutre d'un blanc pur et une efficacité lumineuse élevée qui limite les ombres trop marquées. Dans notre environnement réel, on retrouve ces fluorescents dans des lieux souvent impersonnels comme les espaces publics, les supermarchés, les galeries marchandes, les hôpitaux et les espaces de travail. Le choix de ce type d'éclairage avec la dissimulation de la cage de scène et l'installation d'un plafond dans *Nobody*, conforme à la réalité, participe de la fonction esthétique dramaturgique du choix de cette lumière qui annonce un univers froid.

Mais cette lumière dans *Nobody* a aussi une fonction narrative. Associée au temps du travail, tous les tubes fluorescents émettent une lumière blanche : c'est le jour. La nuit, ces tubes sont éteints, mais Cyril Teste et le collectif MxM ont placé une source lumineuse dans le hors-champ scénique de la chambre, au lointain, lieu de l'intime où Jean Personne⁴⁷ retrouve son épouse. Derrière un mur, des ouvertures latérales laissent passer une lumière diffuse. Grâce à cette proposition scénographique, une nouvelle fonction dramaturgique s'associe à la fonction narrative du temps qui passe et du changement de lieu ; cette source de lumière dessine en filigrane l'ombre de quelques employés qui sont encore au bureau malgré l'heure tardive.

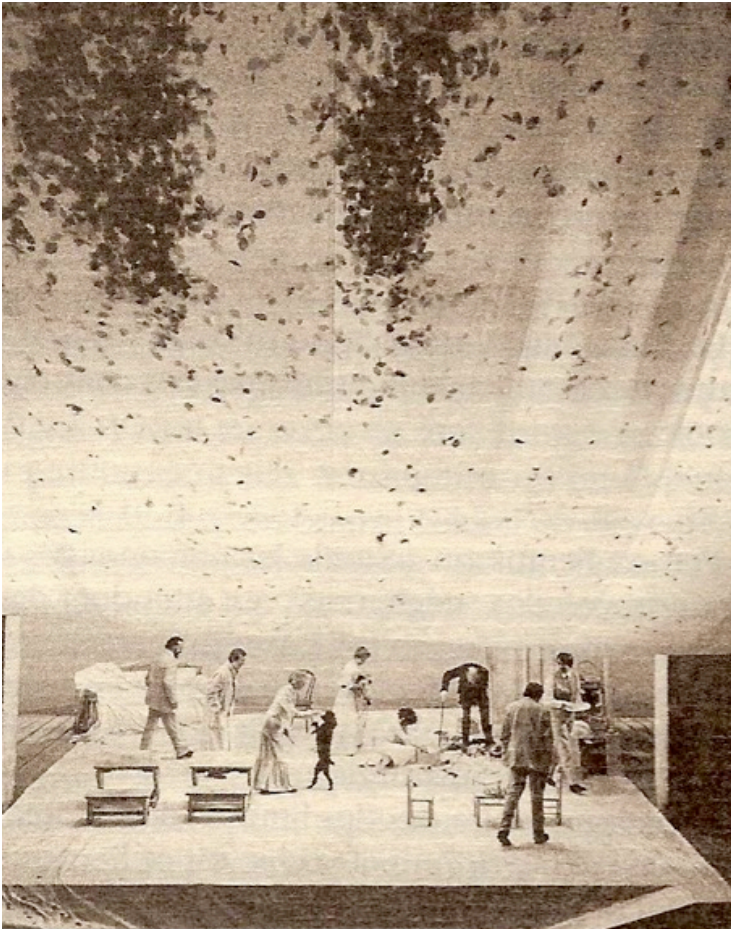
Le jour, grâce à la luminosité intense qui se dégage de cet espace de travail, tout est visible pour le spectateur, excepté quelques hors-champs : le couloir à jardin que l'on entrevoit par un passage, l'ascenseur, les toilettes, ainsi que la chambre du couple que nous venons d'évoquer. Le spectateur est voyant-voyeur devant cet espace visuellement attractif. Mais il est « sourd » devant ce mur de verre qui semble infranchissable et hermétique, créant ainsi une dualité réceptive immédiate : exclusion auditive et invitation visuelle s'entrechoquent violemment. Que sommes-nous donc invités à voir ?

Tous les indices révélateurs d'une scène théâtrale de scène sont gommés : ni cintres, ni coulisses, ni lointain. L'avant-scène est plongée dans l'obscurité pour mieux mettre en exergue cette « boîte de verre » accueillant non pas la classique « boîte noire », mais une boîte blanche.

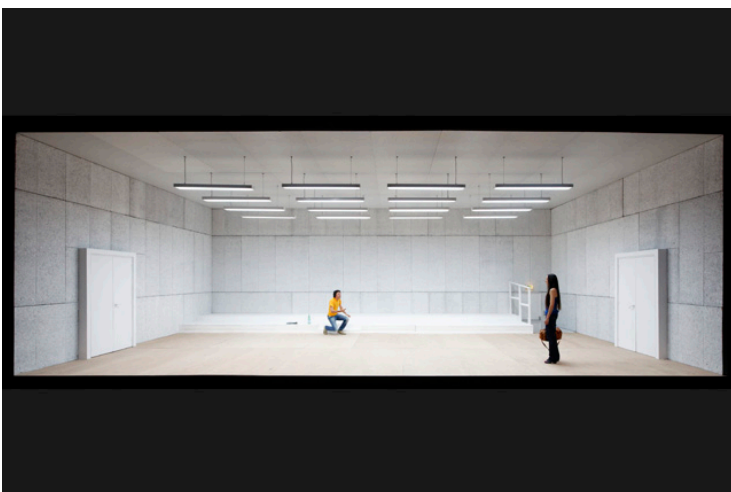
Véronique Perruchon, dans son ouvrage *Noir, Lumière et théâtralité*, après une approche historique, dramaturgique et esthétique de la « boîte noire » relève cette variante dans la création contemporaine :

⁴⁷ Jean Personne est le personnage principal de la fable. Il est aussi le narrateur-voix *off*.

Si cette dernière constitue actuellement l'équipement de base du plateau, instaurant la neutralité nécessaire à toute transformation décorative et à la construction des effets de lumière, elle n'est plus considérée comme incontournable ni dénuée d'intérêts dramaturgiques et scéniques. Elle est parfois reprise à l'inverse par une boîte entièrement blanche qui marque la neutralité tout en se détachant de la boîte noire du cadre de scène alors banalisée. Ce fut le choix de Stanislas Nordey en 2011 pour *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert, qui comme une page, n'attendait qu'à être tournée. Celui de Strehler de *la Cerisaie*, en 1976 symbolisa un nouveau départ possible, mais aussi la candeur ou le deuil, alpha et oméga⁴⁸.



***La cerisaie*, de Anton Thekhov, mise en scène de Giorgio Strehler (1976)**



***Clôture de l'amour*, de Pascal Rambert (2011)**

⁴⁸ Véronique PERRUCHON, *Noir, Lumière et théâtralité*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2016, pp. 207-208.

Nobody, espace de blancheur et de transparence serait ici la page blanche prête à accueillir l'impudeur entrepreneuriale incarnée par les dérives du *benchmarking*. La scénographie « minimale et réaliste » avancée par Cyril Teste présente des éléments de décor qui pourraient faire référence à ceux d'une émission de télé-réalité ou d'un *sitcom*⁴⁹. Mais cette approche est vaine car il ne s'agit pas ici d'une représentation seulement iconique inspirée d'une réalité liée aux nouvelles architectures du monde du travail. La stylisation épurée à l'extrême d'un *open space* aux murs blanchissimes révèle à l'oeil du spectateur les indices d'un monde de l'entreprise hyper-connecté. Ces indices, combinés téléphoniques fixes, ordinateurs et téléphones portables, noirs ou gris, sont reproduits et attitrés à chaque employé, offrant une vision aseptisée et déshumanisée où productivité et rentabilité semblent être les maîtres-mots d'un discours formaté - confirmé par la fable et les textes de Falk Richter. À jardin, un mur acajou, en mélaminé, imite un bois précieux. Sa couleur, tirant sur le rouge, est aussi l'indice dramaturgique d'un monde du travail impitoyable⁵⁰.

Dans ce décor, chaque élément a sa place et son utilité comme dans un espace chirurgical. Et comme en milieu hospitalier, rien ne doit échapper à l'oeil, ni aux compétences des spécialistes en action. Cela explique la présence de deux murets de séparation qui délimitent ces micro-espaces de travail qui permettent de voir et d'être vu.

À chaque extrémité des murets, des boîtes d'archives de couleur noire sont soigneusement rangées dans une étagère à quatre niveaux et au corps blanc. Même s'il ne s'agit ici que de boîtes d'archives, les objets de consommation de couleur noire sont souvent associés à des objets élégants et dispendieux dans l'imaginaire collectif.

Enfin, une petite plante verte, grasse, qui nécessite peu d'attention et d'entretien, trône dans un pot noir entre deux boîtes d'archives, tout comme deux autres plantes vertes à jardin, l'une, insignifiante, posée sur un coin de bureau, et une autre, plus imposante, à cour, paraît combler un vide. D'un vert vif, gorgées de chlorophylle - ou artificielles ?-, elles sont à l'image vitaminée que renvoie cette jeune équipe.

Le mobilier de bureau est constitué de tables bureaux universelles au dessus en mélaminé blanc avec des piètements métalliques noirs. Les chaises et tabourets-chaises à roulettes ont une assise noire en plastique et des piètements gris métallisés. Ces matières lisses et sans aucune aspérité

⁴⁹ *Sitcom*, « contraction de l'anglais *situation comedy* (« comédie de situation ») » in Martin Winckler et Christophe Petit (sous la direction de), *Les Séries télé*, Paris, Broché, Collection Guide Totem, 1999, p. 390.

⁵⁰ Les nouvelles architectures du monde du travail, notamment celles d'entreprises de restructuration et de cabinets de conseil en stratégie comme le *Boston Consulting Group* intègrent dans leurs espaces, outre le blanc, des pans de murs mélaminés ou en bois naturel aux tons chauds et accueillants, fauves - le fauve étant une nuance de brun tirant vers la couleur orangée.

semblent « vernissées » et insensibles à la patine du temps. Tout est lisse, comme la peau de ces jeunes employés.

À jardin, quatre tabourets-chaises à roulettes sont disposés autour de deux tables bureaux. Celles-ci sont accolées afin que les employés puissent travailler « en îlot », pratique encouragée pour optimiser le travail d'équipe en ce XXI^e siècle. Au pied de cette table de travail, une corbeille à papier en métal noir, vide, est assortie au mobilier du lieu.

Côté cour, un troisième espace est délimité à son extrémité par un bureau adossé au mur latéral : l'employée qui y travaille tourne le dos à ses collègues installés en binôme à proximité. Sur la paroi ouverte sur d'autres espaces au lointain, une oeuvre picturale abstraite où le noir, qui envahit la toile, n'est pas sans rappeler « l'autorité du noir » chère au peintre Pierre Soulages.

Au centre, une table identique aux autres est placée contre un mur qui nous fait face et nous présente un employé de profil. Au mur est accroché un sous-verre avec le logotype et le nom de l'entreprise, *Outsource SAS*, en lettres noires noires sur fond blanc, toujours en harmonie avec les couleurs du lieu.

Une photocopieuse, un peu décentrée, se trouve contre la baie vitrée, ainsi que deux chaises côté cour.

Derrière le premier espace de travail à jardin, au second plan, un espace surélevé est délimité par une immense vitre transparente (trois panneaux de verre) : on y accède par trois petites marches blanches.

Dans cette salle de réunion aux murs immaculés et au sol gris clair, deux grands écrans de téléviseurs à écran plat sont accrochés au mur latéral droit. L'autre mur latéral accueille un tableau blanc et une brosse rouge. D'autres indices, carafes et verres à eau en verre blanc, concourent à la représentation de cet espace aseptisé.

Au centre, trône une table de réunion (plateau blanc et pieds de métal noir) : autour, neuf chaises de bureau (assise noire et pieds de métal blanc), le tout étant assorti à l'ensemble du mobilier de bureau, contemporain, aux lignes basiques et épurées.

Nous sommes devant un espace anguleux où les lignes droites, horizontales et verticales, dominent malgré la rondeur des assises des chaises et du logotype de l'entreprise, avec des micro-espaces de travail « clonés », non seulement ouverts sur l'extérieur, mais aussi ouverts à l'intérieur les uns sur les autres. Nous verrons comment ces détails indiciels de surveillance soutiennent l'une des dérives du *benchmarking*.

Quelques touches de gris se glissent de-ci de-là : la porte du couloir à jardin, l'ascenseur et la moquette de l'espace réunion ou encore la paire d'escarpins d'une employée.

Lumière, décor et accessoires, costumes, couleurs et lignes de force dominantes sont dans une correspondance incessante et s'interpénètrent dans une harmonie esthétique saisissante. Il convient d'observer ces signes dans leur singularité et leurs points communs, à la lumière de l'éclairage. Considérant les couleurs comme une composante de la scène, la « mobilité » du noir et du blanc participe de la dimension esthétique et dramaturgique de *Nobody* dès le début du spectacle. Une esthétique hygiéniste affirmée assaille le spectateur et n'est pas sans rappeler les propos de Manlio Brusatin, dans un article intitulé « COULEURS, *histoire de l'art* » :

Le blanc hygiénique qui s'impose à partir du XVIII^e siècle suppose une « philosophie de la couleur » selon laquelle le blanc est la couleur stable et définitive à laquelle se rapportent toutes les autres – et qui n'est pas sans évoquer d'ailleurs les théories de Newton. Ce phénomène du blanc hygiénique devient absolu dans une vision monochromatique, non seulement par rapport à la couleur, mais également par rapport à l'« obscur », dont les seuls refuges, selon Goethe, sont la poésie et la peinture. Une dominante blanche prévaut dans l'architecture et la sculpture de la ville néo-classique. Au début du XIX^e siècle, la ville bourgeoise tend à marquer ses distances à l'égard de la réalité noire et enfumée de la cité industrielle et des bas quartiers habités par les ouvriers. La blancheur archéologique des symboles empruntés à l'Antiquité vient ennoblir les édifices publics et privés, selon un point de vue passablement étranger d'ailleurs à l'esprit de l'Antiquité grecque. À cette blancheur de l'espace urbain, qui sert de cadre aux fonctions publiques, s'oppose le noir individuel des objets et des vêtements [...] ⁵¹.

Dans *Nobody*, les costumes et accessoires sont deux autres composantes de la scène qui ne peuvent être traitées isolément des composantes précédentes : dans cet intérieur urbain, le blanc domine avec quelques touches de noir. Parallèlement, le noir des costumes prime avec quelques touches de blanc. Tous les employés masculins portent un costume noir. Quant aux femmes, elles portent la robe ou le costume noir elles aussi ; attardons-nous sur une « photo-photogramme ⁵² » :



À jardin, les quatre collaborateurs qui travaillent en îlot portent des tenues qui dessinent un damier visuel. En effet, les deux employés face public portent une chemise blanche et une cravate noire. La collègue qui leur fait face - dos public - porte un costume noir.

Ce subtil jeu colorimétrique autour du noir et du blanc apparaît non seulement dans les tenues des différents protagonistes, mais aussi dans les éléments de décor qui habitent cet *open* espace.

⁵¹ Manlio BRUSATIN, « COULEURS, *histoire de l'art* ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 10 août 2017. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/couleurs-histoire-de-l-art/>

⁵² Ce néologisme nommera les photographies où cohabitent le temps du théâtre et le temps du cinéma dans un cliché photographique.

Mais revenons à Manlio Brusantin qui, un peu plus loin dans son écrit, précise que la codification des couleurs est bien plus ancienne :

Depuis le XVI^e siècle, le spectre des couleurs était à l'origine de comportements significatifs en matière d'habillement, codifiés en un véritable « traité des bonnes manières ». Puis, progressivement, chaque couleur est devenue un message condensé dans un objet précis : la bannière, le costume, l'uniforme, le tableau, le jardin. Cela ne concerne plus exactement la coloration et la production d'objets, mais un processus d'identification formelle que la couleur transmet aux objets : les couleurs nationales, les couleurs de la mode, les couleurs de la peinture... Le blanc représentera la joie ; le noir, qui au XVIII^e siècle était utilisé dans les mascarades, sera ensuite le signe du deuil après avoir été au XIX^e siècle la marque du vêtement bourgeois ; [...]⁵³.

Si dans notre société contemporaine, le vêtement noir est toujours associé au deuil, il est aussi synonyme d'élégance en soirée, et, dans le monde du travail, il marque la sobriété, la sophistication et le pouvoir⁵⁴. On devine que le code vestimentaire doit faire partie du règlement intérieur de l'entreprise puisqu'il est adopté par tous, et est en parfaite harmonie avec le logotype de l'entreprise. Dans la continuité de ce code-couleur lié à l'imaginaire collectif, Pauline, l'un des personnages de *Nobody*, parle de ICA - Intelligence, Charisme et Assurance. Elle affirme que c'est la solution pour « un partenaire, un manager efficace » et « attirer la sympathie des personnes stratégiques chez le client ».

Il apparaît que *Nobody* convoquent des composantes scéniques multicellulaires ; chaque composante comporte plusieurs signes. Certains signes sont communs à plusieurs composantes, se complètent où s'opposent. L'appartenance d'un signe à plusieurs composantes dans une proposition simultanée sur le plan spatio-temporel crée des intersections que l'on peut même traduire mathématiquement :

$$\begin{aligned} & \text{couleurs du décor, mobilier, accessoires} \cap^{55} \text{couleurs des costumes et accessoires} \\ & = \\ & \textbf{coloris blanc et noir} \end{aligned}$$

et

$$\begin{aligned} & \text{lignes du décor, mobilier, accessoires} \cap \text{lignes des costumes et accessoires} \\ & = \\ & \textbf{lignes de forces verticales, horizontales, épurées.} \end{aligned}$$

⁵³ *Idem*. Nous n'avons pas cité la fin du paragraphe qui ne servirait pas notre propos et dont le contenu, caduc en ce XXI^e siècle, devrait s'écrire à l'imparfait et avec nuance : « [...] ; et c'est une identification sexuelle précise que l'on attend(ait) du rose pour les fillettes et du bleu clair pour les petits garçons : la couleur ayant (parfois) un rôle éducatif dans cette petite patrie qu'est la famille », plutôt que « [...] ; et c'est une identification sexuelle précise que l'on attend du rose pour les fillettes et du bleu clair pour les petits garçons : la couleur ayant un rôle éducatif dans cette petite patrie qu'est la famille ».

⁵⁴ Les objets de consommation dispendieux sont souvent noirs, notamment en référence notoire aux voitures présidentielles.

⁵⁵ \cap se lit « INTER ».

Ces points de rencontre produisent un glissement sémantique des composantes de la scène vers des composantes de la représentation propres à *Nobody*, avec des COLORIS, le coloris étant la « façon d'utiliser, d'agencer les couleurs et, par métonymie, l'effet obtenu⁵⁶ », mais aussi des LIGNES DE FORCE (fenêtres, baies vitrées, ouvertures), et une LUMINOSITÉ - servie par la scénographie qui a opté pour une présence invasive des fluorescents au plafond. Le choc esthétique que j'ai vécu dévoile aujourd'hui une « reconnaissance », un lien souterrain et sacré entre *Nobody* et certaines oeuvres de Edward Hopper⁵⁷ :



Automat
En 1927
Technique Huile sur toile
71x91cm

[<http://www.artliste.com/edward-hopper/>]



House at Dusk
En 1935
Technique Huile sur toile
92x127cm

[<http://www.artliste.com/edward-hopper/>]

⁵⁶ Coloris *in* CNRTL.

⁵⁷ Edward HOPPER - 1882 à Nyack (USA) -1967 à New-York (USA) - Peintre Américain.



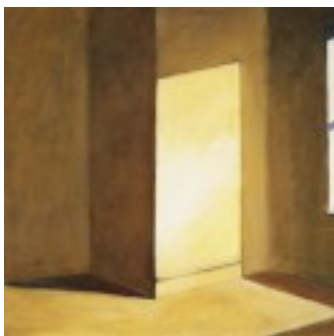
Office at Night
En 1940
Technique Huile sur toile
56x64cm
[<http://www.artliste.com/edward-hopper/>]



Nighthawks
En 1942
Technique Huile sur toile
81x152.4cm
[<http://www.artliste.com/edward-hopper/>]



Second Story Sunlight
En 1960
Technique Huile sur toile
102x127cm
[<http://www.artliste.com/edward-hopper/>]



Sun in an Empty Room
En 1963
Technique Huile sur toile
73x100cm
[<http://www.artliste.com/edward-hopper/>]

Si Olivier Cena présente le style Hopper comme un « mélange savant de réalisme et d'étrangeté⁵⁸ », c'est aussi ce que le spectateur ressent devant la scénographie de *Nobody*. Cyril teste et son équipe ont étudié pendant un an les nouvelles architectures du monde du travail, notamment celles du *Boston Consulting Group* : cette référence au réel est transparente, mais les composantes indicelles que sont les coloris et les lignes de forces apportent une part d'étrangeté hyperréaliste qui est soulignée par les costumes et accessoires des personnages. Tous les hommes portent les cheveux courts, les femmes des cheveux lisses et soignés ou tirés en chignon. On peut ajouter à cela la pâleur de ces employés qui passent la majeure partie de leur temps sur leur lieu de travail, concavité blanche au quatrième mur de verre : le spectateur voit immédiatement et, techniquement, tout est mise en place pour qu'il soit aussi un récepteur auditif à part entière. Cette entrée du spectateur dans l'univers sonore se fait par un motif musical et une voix *off* extradiégétiques.

2. *Nobody* : les (nouvelles) technologies au service de la performance filmique

a. Une scénographie sonore extradiégétique puissante et enveloppante

La présence d'une scénographie sonore dans *Nobody* rend indissociables la musique et la voix *off* de Mathias Labelle dans le rôle de Jean Personne. C'est d'autant plus troublant et pénétrant que cette entrée dans le sonore se fait après la projection, dans le silence absolu, du déroulant noir qui définit la performance filmique en lettres blanches, comme un clin d'oeil au moyen-métrage de Guy Debord, *Hurllements en faveur de Sade*.

Le premier plan filmique de *Nobody* est introduit par un motif musical de trois notes au marimba, lancinant, obsédant, et semble en accord avec le rythme vocal de la voix *off* de Jean Personne.

Durant la première minute, ce motif musical bref, incisif, en suspens, se répète inlassablement toutes les huit secondes sur cette voix *off*. Jean personne s'exprime à la première personne du singulier, au passé, ou l'intime et l'onirisme plongent le spectateur dans un univers parallèle qui cohabite avec le réalisme narratif de l'image filmique.

Jean Personne poursuit ce monologue intérieur, toujours en voix *off*, initié par : « Je me rappelle... ». Ce souvenir lointain, outre l'aspect anecdotique, insiste sur ce désir de solitude enfantin qui bascule vers le ressenti d'un être transparent. Alors, le spectateur est à nouveau abruptement mené vers l'intimité du personnage où l'empathie entre le texte et le motif musical est totale, allant jusqu'à une « micro acmé » annonciatrice de l'une des thématiques centrale de la

⁵⁸ Olivier CENA, « Edward Hopper au Grand Palais » in *Télérama hors-série*, octobre 2012, p. 17.

fable : solitude et transparence de l'être humain. Le deuxième motif musical résonne à trois reprises sur le mot « seul » : « [...] je voulais marcher **seul**⁵⁹ [...] », « [...] j'étais **seul**⁶⁰ [...], « [...] c'était novembre, j'étais tout **seul**⁶¹ [...] ». À l'instar de la thématique révélée, ce deuxième motif musical est aussi présent sur les mots « sombre », « moi » et « gelé ». À plusieurs reprises lors de la représentation, le spectateur sera plongé dans un double processus narratif, l'un discursif, l'autre filmique. L'image filmique donnera à voir Jean Personne, en action dans son environnement professionnel et indifférent à la présence du spectateur. Simultanément, il se parlera à lui-même, intérieurement. En référence à *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique* de Catherine Bouko, deux types de monologues cohabitent ici, celui de type 1 où « le comédien "semble parler tout seul"⁶² » et celui de type 2 où il « s'adresse aux spectateurs ou plutôt, *feint de s'adresser directement* aux spectateurs, à qui il confère le rôle *intrafictionnel* de confident⁶³. ». Mais dans *Nobody*, l'acteur n'exprime pas ce monologue par le corps en scène mais en voix *off* pré-enregistrée⁶⁴ et diffusée grâce à des enceintes ; cette voix, enveloppante, situe le spectateur dans un rapport d'intimité immédiat avec le personnage de Jean Personne.

⁵⁹ Cf. « ... je voulais marcher tout seul... » Falk RICHTER, *Sous la glace*, traduit de l'allemand par Anne Montfort, Paris, L'Arche Éditeur, 2008, p. 92.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ *Ibid.* p. 93.

⁶² Catherine BOUKO, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles, Editeur P.I.E. Peter Lang, 2010, p. 54.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ Dans le déroulant qui définit la performance filmique en ouverture de *Nobody*, Cyril Teste et le Collectif MXM omettent la possibilité d'introduire des voix *off* pré-enregistrées.

Déjà en 2013, Nihil Bordures, qui évoque des créations nées entre 2004 et 2010, explique les compositions musicales qu'il réalise sous l'angle d'une scénographie sonore :

[...] il y a une partie intuitive de scénographie sonore. Ensuite, il y a un espèce de sous-titrage permanent qui aide à prolonger la pensée. La musique moi je la conçois, en fait je ne sais même pas lire la musique, je suis très peu instrumentiste, c'est juste, je la considère comme des ondes qui arrivent à toucher et à prolonger la pensée qui est mise en jeu sur le plateau et je pense que... je prône une musique incomplète, toujours, pour qu'elle reste, que le sens et les mots soient toujours devant et, c'est comme un orchestre, c'est-à-dire, s'il y a le batteur, le bassiste et le guitariste, bon ben moi, je veux juste être le bassiste, et la vidéo va faire le batteur. Voilà, c'est un truc de complémentarité [...]⁶⁵

En analysant la scène-séquence d'ouverture de *Nobody* comme le détaille le tableau ci-dessus, nous comprenons que ce parlé-chanté⁶⁶ est le fruit d'un travail laborieux et précis que Nihil Bordures avait déjà expérimenté dans des créations antérieures : « [...] avec Cyril on est assez passionnés par le parlé-chanté : c'est-à-dire que les comédiens, ils parlent, ils ne chantent pas mais ils ne parlent pas tout à fait ils ne chantent pas tout à fait⁶⁷ ». C'est cet attrait pour la scénographie sonore qui explique les propos de Cyril Teste : « [...] à l'origine le cinéma c'est l'oreille à la base pour moi [...]⁶⁸ ». En 2017, le metteur en scène nous rappelle qu'il travaille l'image « à l'oreille et pas à l'oeil⁶⁹ ». À l'instar de la mobilité du signe théâtral initiée par Jindrich Honzl, nous parlerons ici de la mobilité du signe cinématographique ; la voix *off* sonorisée pré-enregistrée est une composante du cinéma que lui a emprunté le théâtre. Elle participe de l'ironie dramatique et rend le spectateur omniscient dans l'immédiat malgré ce mur de verre. Ce que nous apprenons du mal-être de Jean Personne dès le début de *Nobody* grâce à la voix *off*, une didascalie interne l'appuiera dix minutes plus tard lorsque Marnie, une collègue, lui demandera s'il va bien :

Marnie	- Ça va ?
Jean Personne	- Ça va, ça va.
Marnie	- Non, dis-moi!
Jean Personne	- Quoi ?

⁶⁵ Cyril Teste, metteur en scène, accompagné par Nihil Bordures, compositeur, cofondateur du Collectif MxM, interviewé par Joëlle Gayot, à propos de *Shot/Direct* (Création 2004), *Electronic City* (2007), *Reset* (2010), *Sun* (2011), et à venir du 2 au 6 avril 2013 dans le cadre de la manifestation Etrange Cargo à la Ménagerie de Verre à Paris : *Pour rire pour passer le temps* (Théâtre performance, 2010). Entretien diffusé sur France Culture le 31 mars 2013 dans l'émission: *Changement de décor*. « La vidéo sur scène : l'image peut-elle tuer le théâtre ? ». [<https://www.franceculture.fr/emissions/changement-de-decor/la-video-sur-scene-limage-peut-elle-tuer-le-theatre#>].

⁶⁶ Le parlé-chanté est une pratique propre à la chanson, initiée par Léo ferré dès 1970, pratique poursuivie par Serge Gainsbourg, ou, plus récemment, par Loïc Lantoin et bien d'autres encore. Chez Cyril Teste et le Collectif MxM pour *Nobody*, il s'agit d'une pratique dérivée du parlé-chanté adaptée à la voix *off* dans un contexte narratif avant tout.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ Anaïs COIGNAC, « Le théâtre fait de plus en plus son cinéma », in *théâtre(s)*, Dossier Les dix nouvelles tendances du théâtre français, été 2017, Numéro 10, p. 64.

Marnie	- Pourquoi tu travailles pas ?
Jean Personne	- Quoi ?
Marnie	- Pourquoi tu fais rien ?
Jean Personne	- Ça va, s'il te plaît.
Marnie	- Non mais dis-moi, qu'est-ce qui se passe ?
Jean Personne	- Ça va mais tout va bien pour moi, ça va.
Marnie	- Je t'ai vu.
Jean Personne	- Quoi ?
Marnie	- A la réunion.
Jean Personne	- Quoi à la réunion ?
Marnie	- Ben ! Tu restes là, tu fais rien, tu veux rien changer [...]

La voix *off* n'est pas systématiquement accompagnée du motif musical. Revenons à la réunion évoquée ci-dessus par Marnie. Sans aucun accompagnement musical, le souvenir du réfrigérateur familial assaille Jean personne comme un bref épisode qui a toujours une incidence sur lui. Plongé dans ce souvenir en voix *off*, c'est son regard subjectif qui rend à nouveau audible la voix au plateau de son collègue exposant « la façon de transformer le client en héros de sa *private story* ». Puis Jean se perd à nouveau dans ses pensées, et une fois encore, le regard subjectif de la caméra sur Tom et la voix *off* simultanée de Jean se côtoient dans un décalage sémantique surprenant. En effet, devant le dynamisme enjoué affiché par ses collègues à l'image, Jean se souvient que Tom est le seul à lui avoir envoyé une carte de Noël « bricolée à la main », et conclut par des propos d'une impitoyable lucidité : « C'est mon argent qu'il veut pour son fonds médiatique de merde. Il a déjà bouffé la moitié de mes économies salaud ».

Le motif musical 1 peut aussi accompagner une séquence muette de montée dans l'ascenseur. On voit les protagonistes mais on ne les entend pas, comme au cinéma muet-sonore. Et lorsque Jean entame une longue tirade en voix *off* sur les conditions de travail et de surveillance entre les employés, l'image est totalement muette là aussi.

La voix *off* révèle plus que jamais l'état mental de Jean Personne à travers des souvenirs, mais plus on avance dans la fable, plus il nous révèle son point de vue sur le monde de l'entreprise dans lequel il évolue. Alors, la voix *off* domine les échanges verbaux diégétiques au plateau, les rend presque inaudibles ou les annihile totalement.

Lorsque la voix *off* est accompagnée de musique, les dialogues entre les employés sont totalement gommés, comme au cinéma muet : on voit les lèvres des protagonistes remuer mais on ne les entend pas.

Par contre, lorsque la voix *off* n'est pas accompagnée de musique, les propos des collègues, imperceptibles pour le spectateur, sont souvent présents en sourdine, mais pas systématiquement : par exemple, lors de la tirade sur la carte postale de Tom énoncée ci-dessus, la caméra reste sur Tom

que l'on voit attentif aux propos de Pauline alors que cette dernière est hors-champ et totalement gommée sur le plan sonore, mais curieusement, on entend une lointaine sonnerie de téléphone ou des rires par intermittence.

Le son extradiégétique - vocal, musical, ou le parlé-chanté de Jean Personne - domine à outrance les dialogues diégétiques.

Il n'en reste pas moins que le parlé-chanté est attractif, plaisant à l'oreille. Ce plaisir d'écoute ressenti par le spectateur est renforcé par la qualité du timbre de voix de Mathias Labelle qui joue le rôle de Jean personne. Il a une voix suave, très légèrement rocailleuse, posée, ce qui a une conséquence directe sur l'adhésion du spectateur ; happé par cette voix, ce dernier passe de l'état « d'exclu auditif » à « spectateur total », car il voit et entend tout ce que pense Jean Personne.

Au cinéma comme au théâtre, la voix parlée a une importance capitale. Pourtant, les propos du philosophe Alain sur la voix parlée dans le livre troisième de *Systèmes des beaux-Arts* justifient le bien fondé de « l'éloquence », par une introduction sur les pièges et travers du langage parlé :

Le gémissement, le râle, le cri, avec toutes les nuances de l'aigu et du grave et du décroissant, du continu et du saccadé, émeuvent encore bien plus que les gestes et que les mouvements du visage ; car l'oreille est soupçonneuse étant un sens de nuit. Le langage parlé, si on l'écoute bien, apparaît comme une suite de gémissements, de râles et de cris, réglés uniformément pour le principal, et néanmoins presque toujours inquiétants, par l'indétermination de ce qui va suivre. Il est clair que bien parler suppose une discipline, une uniformité plus grande, et une juste intonation, entendez surtout mesurée, comme le mot juste le dit si bien. Même hors des passions, il arrive presque toujours que la voix naturelle, trop pressée, et mal réglée par gymnastique, s'élève à l'aigu par une contracture du larynx ; et c'est encore un bel exemple d'excitation sans objet aucun, qui conduit souvent à la colère ; on sait que les prétextes ne manquent jamais⁷⁰.

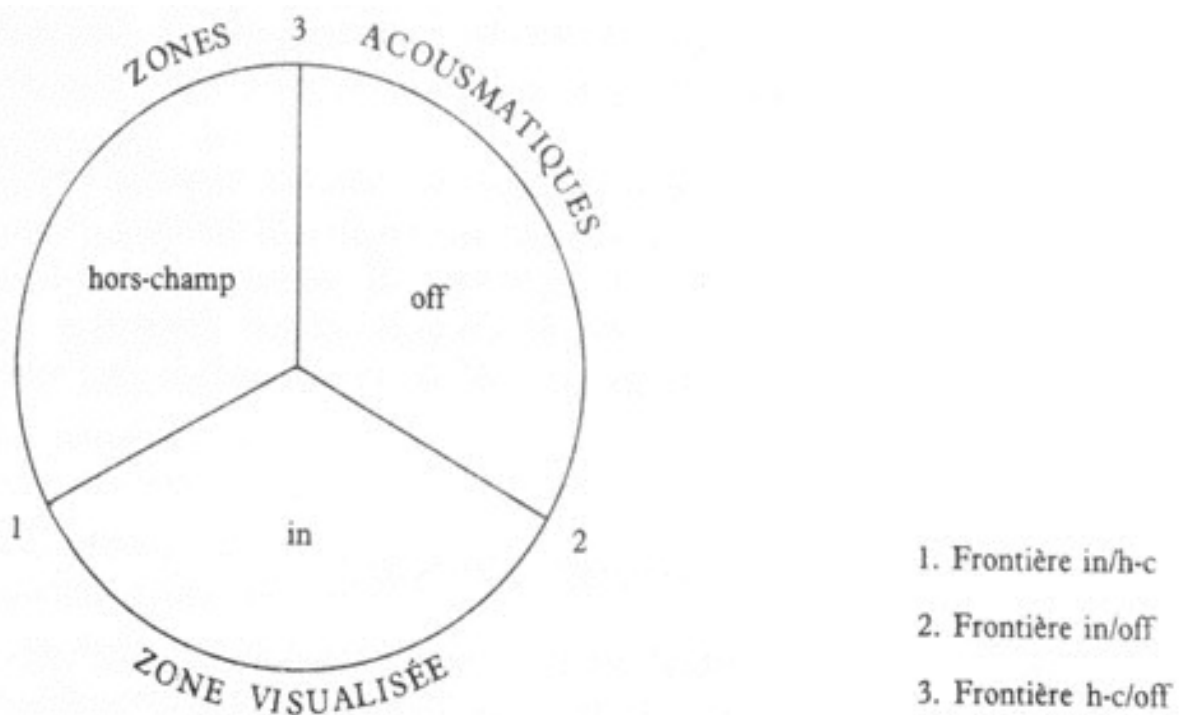
Et il conclut en affirmant : « Il y a donc toujours quelque chose de menaçant dans la parole naturelle, et il faut une préparation assez savante pour que le premier mot ne choque point. » « Il y a quelque chose de menaçant dans la parole naturelle ». « Dans la voix naturelle », ajouterais-je. Rappelons que cette « voix naturelle » a écarté de grands acteurs du muet de la « révolution du cinéma parlant », notamment Buster Keaton qui avait une voix posée et sensuelle. Avec le cinéma parlant, le corps organique de l'acteur a refait surface. L'homme, animal raisonnable qui possède le logos, est aussi l'Homme correct, capable de parler de manière efficace, émouvante et belle. Mais chaque être humain est plus ou moins bon orateur. De plus, le timbre vocal, qualité physiologique plus ou moins marquée, participe de cette éloquence et a aussi son importance dans le chant, la poésie parlée et le théâtre. Suivant des critères de réception différents liés à « l'art du langage parlé

⁷⁰ ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, 1920.

naturel » qui repose sur un scénario, ce même timbre vocal fera le succès ou l'évincement d'un acteur au cinéma.

Dans *Nobody*, la voix *off* et les voix dialogiques diégétiques seraient inaudibles sans l'usage du microphone et des enceintes.

En référence à la proposition schématique de Michel Chion dans *Un art sonore, le cinéma*, la voix *off* et la composition musicale de Nihil Bordures dans *Nobody* se situent dans les zones acousmatiques, tandis que les voix dialogiques, diégétiques, se situent dans la zone visualisée. Mais dans le cas de la performance filmique, les signes sonores ont le don d'ubiquité ; ils sont à la fois présents sur scène et en salle malgré le quatrième mur de verre, grâce à l'écran et aux enceintes. Ce dispositif installe une porosité acoustique triangulaire entre le plateau, l'écran et la salle. Cela produit un enveloppement sonore dont la source est la présence de microphones au plateau.



b. Le sonore diégétique : de la naissance du microphone aux comédiens sonorisés

Le spectateur voyant-voyeur mais « sourd » derrière ce mur de verre retrouve donc l'ouïe grâce à l'usage du microphone⁷¹ présent dans cet espace scénique fermé. Ici, pas de perchiste qui place et déplace le microphone principal fixé au bout d'une perche légère et télescopique comme dans *Punk Rock* (2015). C'est la présence de micros-cravates portés par les acteurs qui abolit l'exclusion

auditive du spectateur dans *Nobody*. Grâce à la technique et aux (nouvelles) technologies, le visuel et le sonore s'expriment dans une harmonie dramaturgique et traversent ce quatrième mur de verre. L'adhésion est immédiate grâce à l'invisibilité des micros-cravates due à leur miniaturisation extrême. Mais techniquement, quelle est la fonction du microphone ?

La fonction première d'un microphone est de capter des ondes sonores et de les transformer en un signal électrique appelé signal audio. À ce titre, un microphone est un transducteur d'énergie, il transforme de l'énergie acoustique en énergie électrique. Il existe plusieurs exécutions de microphones. Le système utilisé pour la transformation d'énergie est généralement précisé par le nom du microphone : micro électret, micro à condensateur, micro électro-dynamique, et cetera.

La forme du boîtier dans lequel est insérée la capsule traductrice du microphone va influencer sur la direction privilégiée pour laquelle le micro sera le plus sensible. Nous parlons de type acoustique : micro omnidirectionnel, unidirectionnel, cardioïde, et cetera.

L'étude des microphones est très complexe car plusieurs aspects peuvent être pris en considération. Le choix d'un microphone dépend d'un nombre de facteurs assez important, comme la source sonore (instrument, voix d'un soliste, chœur...), le local de prise de son (théâtre, studio, salle polyvalente, extérieur), ou encore l'emplacement du microphone par rapport à la source.

Dans la première proposition de *Nobody* au Printemps des comédiens en 2015, il y avait une perche, et des microphones électrostatiques à électret avec un canon d'une dizaine de centimètres qui étaient habilement dissimulés dans le décor. Ce dispositif de captation sonore était alors adapté à ce premier dispositif scénique *in situ*, comme l'explique Nicolas Doremus, le chef opérateur du collectif MxM :

Pour refaire la genèse du projet, nous avons créé *Nobody* au Printemps des comédiens dans les bureaux du festival. C'était alors une performance filmique, le public était installé dans un gradin situé en face du bâtiment et nous jouions à l'intérieur des bureaux. Les spectateurs pouvaient alors voir le film de l'extérieur sur le grand écran et nous apercevoir à travers les vitres de la façade des locaux. Nous avons capté ce que nous avons considéré comme notre meilleure représentation. Nous sommes donc repartis avec un DVD du film réalisé en direct lors d'une représentation. Nous avons ensuite décidé d'adapter *Nobody* pour le tourner dans des théâtres. Nous avons donc conçu une scénographie pour y retrouver les éléments indispensables au spectacle puis nous avons adapté les déplacements et les plans pour ce nouvel espace⁷².

Dans un théâtre, la captation sonore a elle aussi nécessité une adaptation à ce nouvel espace beaucoup plus épuré que les espaces réels de travail initialement investis par le collectif MxM, d'où

⁷² Nicolas DOREMUS chef opérateur de *Nobody*, Fabienne Chmielewsk-Winne, Entretien, courriel, le 10 juillet 2017.

ces micros-cravates HF invisibles à l'oeil nu⁷³. Cette miniaturisation du microphone est le fruit d'évolutions techniques, technologiques et scientifiques que nous allons rappeler ici.

Dans l'histoire de l'acoustique, suivant une approche mathématique, Galilée établit en 1638 la relation qui existe entre la longueur d'une corde vibrante, le nombre de ses vibrations par seconde et la hauteur d'un son. En 1678, Christian Huygens formule la théorie ondulatoire de la lumière et l'étend au son. Et c'est en 1687 qu'Isaac Newton fait entrer l'acoustique dans le champ des sciences physiques.

Après l'invention du phonographe⁷⁴, l'Américain d'origine anglaise, Alexander Graham Bell dépose un brevet pour un système de transmission de la voix le 14 février 1876, suivi de celui de Elisha Gray au bout de quelques heures. La mise au point du téléphone par Alexander Graham Bell constitue un préalable à la synthèse des sons artificiels.

Le 4 juin 1877, Emile Berliner conçoit le premier microphone breveté. Il s'agissait plus précisément du premier transmetteur bon pour toutes les distances. Cette invention était destinée à la communication téléphonique et non à l'enregistrement ou la captation musicale. La technologie prendra plusieurs dizaines d'années avant d'en arriver à pouvoir capter de façon convenable autre chose que la voix parlée, c'est-à-dire la musique instrumentale et vocale.

L'invention du microphone a donc été déterminante dans le développement des premiers systèmes téléphoniques. Émile Berliner a inventé le premier microphone, mais c'est à Alexander Graham Bell que revient l'invention du premier microphone réellement utilisable. Une grande partie des premiers développements des microphones a été menée par les laboratoires Bell.

Suite à cette invention, Thomas Edison, ayant acheté le brevet d'Émile Berliner, n'a pas cessé de faire évoluer le transmetteur mis en place par Alexander Graham Bell.

Depuis son invention, nous pouvons mettre en avant plusieurs types de microphones : le microphone à charbon à partir de 1878, le microphone dynamique à bobine mobile dès 1920, suivi en 1930 du microphone à ruban, jusqu'au microphone électrostatique (ou statique ou à condensateur), hautes fréquences ou à électret.

⁷³ Dans le teaser de *Nobody*, un regard avisé peut néanmoins repérer le micro-cravate porté par Jean Personne pour la captation filmique. [<https://vimeo.com/134078011>]. Cf. Annexe 4.

⁷⁴ Dans l'histoire de l'acoustique au XIX^e siècle, Edouard-Léon Scott de Martinville dépose le brevet du phonographe qui permet un enregistrement graphique des sons le 25 mars 1857. En 1862, Herman von Helmholtz analyse les sons complexes grâce à des résonateurs. Thomas Edison dépose le brevet du premier phonographe le 18 décembre 1877, dont le principe (capable d'enregistrer et de restituer des sons) avait été formulé peu avant par Charles Cros. Ernst Werner von Siemens dépose le brevet du premier haut-parleur à bobine le 10 décembre 1877.

C'est en replaçant le microphone dans son contexte historique et son évolution technologique que nous observons une tendance lourde à sa miniaturisation au fil du temps. Et son introduction sur la scène théâtrale contemporaine semble liée à plusieurs facteurs que l'on retrouve dans *Nobody*. Avant-tout, la pratique déclamatoire est totalement absente de *Nobody*. Les quatorze acteurs présents au plateau jouent de face, de profil ou de dos en fonction des actions et des interactions dramatiques mises en place en amont, sans jamais adresser un regard au public⁷⁵ : les acteurs existent et agissent derrière ce quatrième mur de verre. Ici, il existe dans une concrétude radicale, mais déjà, au XVIII^e siècle, Diderot (1713-1784) proposait dans *Discours sur la poésie dramatique*. d'imaginer « sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre » et qui sera mis en application un siècle plus tard par André Antoine (1858-1943), considéré comme le premier metteur en scène dans l'histoire du théâtre français.

À cela, il faut ajouter la multiplication des cadres d'organisation du lieu de la représentation au cours du XX^e siècle et qui se poursuit au XXI^e siècle, ce qui peut entraîner une mauvaise acoustique du lieu. En effet, toute bâtisse, aussi anonyme soit-elle, peut aujourd'hui accueillir une représentation théâtrale - espaces urbains ou ruraux, squats, usines en friche, salles polyvalentes gigantesques, granges, bâtiments publics mais aussi parcs ou autres lieux extérieurs -, car le théâtre n'est plus le cadre d'organisation matérialisée privilégié de la représentation.

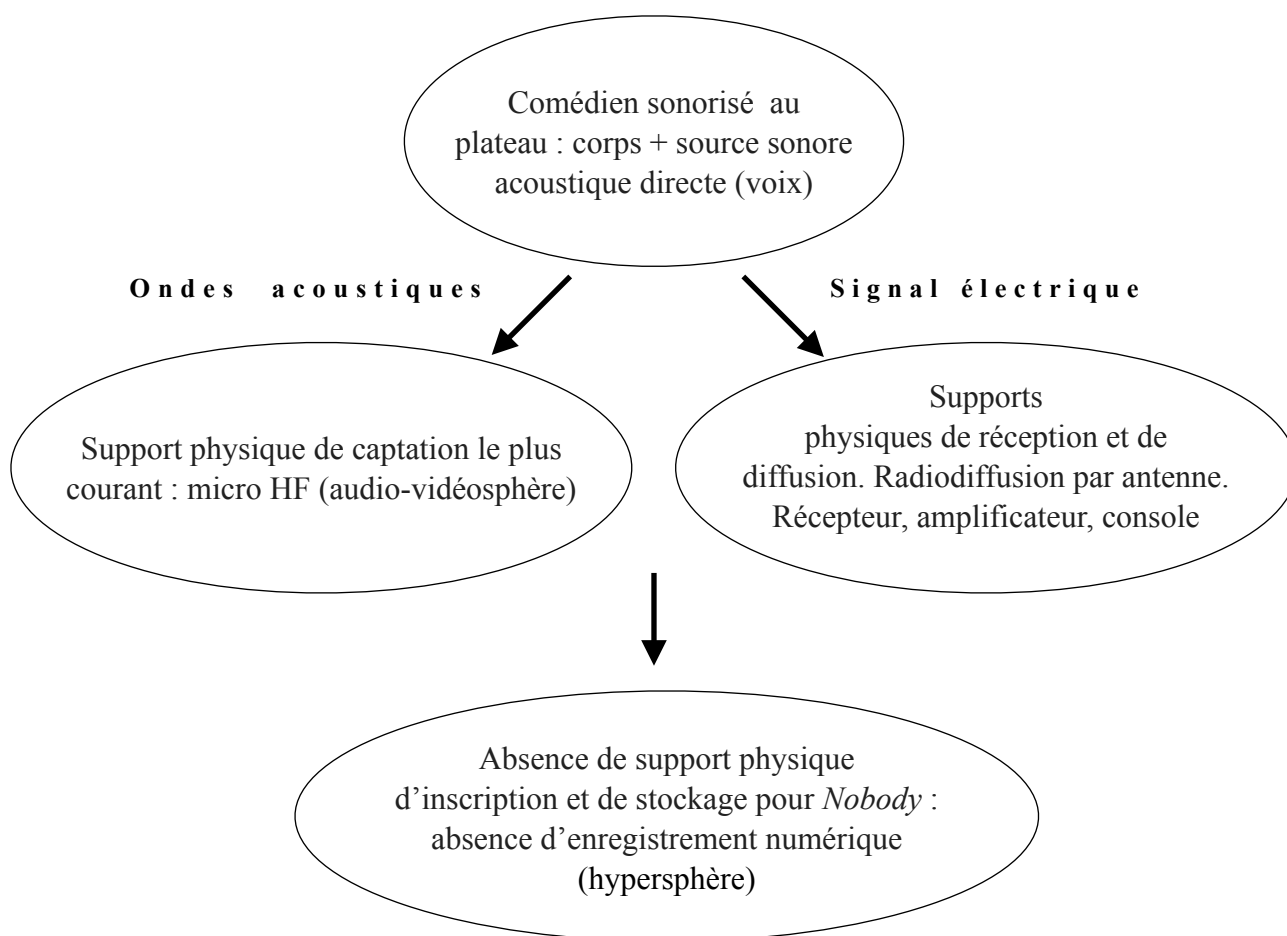
De nos jours, dans des salles de taille tout à fait raisonnable et dédiées à la représentation, la sonorisation des comédiens peut d'abord être un choix technique et esthétique du metteur en scène et de son équipe avec toujours cette tendance lourde à la miniaturisation allant jusqu'à la dématérialisation. L'acteur doit néanmoins faire preuve d'une acuité supplémentaire en ayant « la conscience de son corps connecté » en temps réel à ce micro HF. Et c'est grâce à l'interdépendance qui existe entre le support physique de captation (micro HF) et le support physique de diffusion (antenne, console et enceintes) que l'acteur sera audible.

Il existe en effet une interdépendance absolue entre support physique de captation et support physique de diffusion. De plus, si un enregistrement numérique est envisagé, le support physique d'inscription et de stockage est alors lui-même interdépendant des deux supports précédemment énoncés. Mais *Nobody* étant une « performance » filmique, aucun support physique d'inscription et de stockage n'est mis en place pour une éventuelle captation sonore (et filmique), comme le confirme Cyril Teste dans les divers entretiens accordés au cours des trois dernières années de

⁷⁵ Deux managers s'adresseront à la caméra, mais pas au public en salle.

diffusion de cette création. Le microphone HF dans *Nobody* est un outil/support physique de captation en vue d'une diffusion en temps réel.

Même si l'essence du théâtre est la graphosphère, l'introduction de ces supports physiques de captation et de diffusion sonore sur la scène contemporaine font résonner en nous les propos du philosophe Gaston Bachelard « Nous sommes tous des citoyens de la logosphère »⁷⁶. Mais depuis 1942, les (nouvelles) technologies ont pris une place prépondérante et dans *Nobody*, la logosphère est indubitablement liée à l'hypersphère.



L'arrivée du numérique dans la technique du son exige de nouvelles compétences en constante évolution, ce qui a une incidence sur la constitution de l'équipe artistique-technique : un chef

⁷⁶ Gaston Bachelard (1884-1962) a rendez-vous un jour de 1949 pour une causerie enregistrée intitulée « rêverie et radio ». Dans le studio 38 du Club d'Essai, il livre au public une réflexion sur les pouvoirs de la radio. Il invente pour l'occasion le terme de « logosphère », espace de la parole.

opérateur son, Thibault Lamy, et un régisseur son, Nihil Bordures ou Thibaut Lamy font partie du collectif MxM.

Avec *Nobody*, les comédiens empruntent une voix parlée sur le ton du quotidien. Ils sont sonorisés, et le spectateur est immédiatement happé par le gigantisme sonore propre à une salle de cinéma. Christian Hugonnet parle d'un « enveloppement sonore⁷⁷ » car selon lui, « [...] l'écoute multicanale, largement développée par le cinéma et qui se généralise sur les jeux vidéo ou en écoute domestique constitue un nouvel espace de spatialisation sonore »⁷⁸. Ainsi, le spectateur de *Nobody* n'est plus devant la scène et le quatrième mur, mais sur scène, à proximité du comédien qui énonce, ce qui fait de lui un spectateur intradiégétique non participant. Cette remise en question de la perception sonore est d'autant plus troublante que le micro HF est invisible sur le corps des comédiens. Vision globale de l'espace scénique et gros plan sonore s'interpénètrent au présent pour créer cet effet cinématographique intimiste, malgré tout, tant l'enveloppement sonore est sensible : le regard du spectateur pourrait alors passer d'une vision globale à une sélection visuelle dès le repérage de la source sonore au plateau. Mais il n'en est rien car l'immense écran au dessus de la scène donne à voir des plans serrés, décidés par le metteur en scène, de ce qui est en train de se jouer au plateau. Il semble qu'un trait d'union définitif s'installe alors entre la représentation théâtrale qui est performance par essence car non reproductible et le film de cette représentation juste au-dessus de l'espace scénique. Mais que donne à voir ce film ?

c. Exploit technique et éclatement du processus de création

Cyril Teste et son équipe ont établi, lors de la préproduction, un découpage technique, ce qui signifie faire le choix des angles de prises de vue⁷⁹, l'échelle des plans⁸⁰, qui seront fixes ou avec des mouvements de caméra⁸¹. À cela s'ajoute la sélection éventuelle de plusieurs objectifs⁸² :

⁷⁷ Christian HUGONNET et Jean-José WANÈGUE « L'oreille en mutation » in *TDC Le son*, n°1046, 15 décembre 2012, p.27.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ Le réalisateur peut placer sa caméra à hauteur de regard d'un homme - mais aussi à hauteur de regard d'un enfant, d'un animal ou d'un objet. Il peut aussi filmer son sujet en plongée ou en contre-plongée.

⁸⁰ Cf. Dans *Nobody*, les plans rapprochés, moyens ou américains l'emportent sur le plan d'ensemble ou général.

⁸¹ Cf. On distingue essentiellement le panoramique où la caméra, en rotation, tourne sur son axe ou le *travelling*, mais encore le *pano-travelling*.

⁸² L'objectif se distingue par sa distance focale. Le choix de la distance focale détermine l'angle de vue du champ.

téléobjectifs (très longues focales) ou grands angulaires (très courtes focales), ou le zoom, à focale variable. Dans *Nobody*, un objectif à focale moyenne (50 mm) est utilisé afin de rester proche de la vision humaine.

Mais là où il s'agit d'un exploit physique et technique, c'est que certaines étapes de la postproduction cinématographique sont réalisées en temps réel dans *Nobody* :

Postproduction dans un processus cinématographique classique (temps différé)	Postproduction simultanée à la production dans <i>Nobody</i> (temps réel)
Étape de laboratoire : transcodage afin de travailler avec des fichiers plus légers sur l'ordinateur de montage	Non.
Dérushage : souvent, tout est transcodé sur la plate-forme/ordinateur de montage mais ne sont synchronisés (image et son) que les rushes sélectionnés pour le projet de montage.	Non, car l'usage de caméras wi-fi permet la transmission directe des images sans passer par l'étape habituelle de dérushage.
Montage : avec parfois simulation du générique du début	Oui
Mixage	Oui
Étalonnage	Étalonnage : application d'un lut
Incrustation générique	Oui
Titrages éventuels / Audio-description	Non
Support de stockage : sortie DCP etc.	Non

Cette prouesse fut réalisable car tous les choix liés au montage, mixage et étalonnage ont été définis et répétés lors du processus de création, comme le confirme Nicolas Doremus : « L'ensemble de l'équipe technique était présente dès le début des répétitions dans l'espace théâtral. C'est une constante dans notre travail, nous écrivons ensemble⁸³ ». Concernant l'image, lorsque je lui demande si des filtres ont été placés sur le caméscope, il me répond : « Il n'y a pas de filtres sur les caméscopes mais un lut est appliqué à l'image avant d'être projeté, ce qui nous permet de faire de l'étalonnage en direct et d'éviter une image trop "caméscope grand public" ».

Par conséquent, contrairement au processus cinématographique habituel, les composantes essentielles de la postproduction, mobiles dans *Nobody*, sont déplacées dans l'espace et le temps réel du théâtre.

C'est pourquoi *Nobody* est une performance avant-tout filmique et non cinématographique, le 7^{ème} art étant lié au temps différé. Et pourtant, au niveau de la réception, le spectateur a l'impression

⁸³ Nicolas DOREMUS, chef opérateur de *Nobody*, Fabienne Chmielewski-Winne, Entretien, courriel, le 10 juillet 2017.

d'être au cinéma : nous développerons cette problématique dans la seconde partie de notre recherche.

Une dernière étape de la postproduction n'est pas présente dans *Nobody* : s'il existe un DVD lié à la genèse du projet, il n'existe pas de captation de *Nobody* « adapté pour des théâtres⁸⁴ ». Cette absence de support physique numérique d'inscription et de stockage, comme une sortie DCP⁸⁵ ou autre support pour la télévision ou Internet. Pourtant, tous les outils présents au plateau le permettraient.

3. *Nobody* : vers de nouvelles composantes et un nouveau corps de l'acteur ?

a. De l'extradiégétique visible au plateau à la naissance de nouvelles composantes parallèles hypersphériques

Dans *Nobody*, les opérateurs de prise de vue travaillent en caméra portée et suivent les protagonistes au plateau en les filmant de dos, de face ou de profil, avec des plans plus ou moins rapprochés, souvent à hauteur du regard humain, mais toujours dans une fluidité de mouvement, ce qui donne parfois une impression de réalité documentaire à l'image filmée.

Cyril Teste a coutume de dire que *Nobody* est un long plan-séquence d'une heure trente : il est vrai que deux opérateurs de prise de vue filment en continu ce long plan séquence au plateau, mais le montage réalisé en direct ne montre pas à l'écran un unique plan séquence mais différents types de plans. Ainsi se succèdent les plans *cut*⁸⁶, le fondu au noir et les plans-séquences où la caméra peut suivre un protagoniste ou balayer le décor pour passer d'un personnage à un autre, ou d'un espace à un autre.

La durée des différents plans a dû elle aussi être anticipée, tout comme le « ballet » des techniciens présents au plateau. Car pour le tournage de *Nobody*, pas de jour à jour ni de plan de travail sur plusieurs semaines, ni de chronologie de tournage ; chacun sait qu'au cinéma, un film n'est pas

⁸⁴ Cf. Formule de Nicolas DOREMUS.

⁸⁵ DCP : L'abréviation de Digital Cinema Package. Un DCP réunit des fichiers informatiques (images étalonnées, sons, sous-titres etc.) destinés à être stockés et lus dans la cabine de projection par un serveur, couplé à un projecteur numérique.

⁸⁶ *Cut* est traduit par « coupe franche » en langage cinématographique mais seul le terme anglo-saxon est utilisé. Ce mot signifie qu'on passe instantanément d'un plan à un autre sans effet de liaison comme nous pouvons en trouver avec le fondu, le fondu enchaîné, le volet etc.

tourné dans la chronologie⁸⁷. Ici, le « tournage-montage-mixage-étalonnage » se réalise en une heure trente, à vue et en temps réel. La rigueur et la complicité d'une équipe technique et artistique réunie autour d'un même projet sont essentielles, de la préproduction à la postproduction car tout se cristallise en un temps record. La postproduction se déplace pour rejoindre le processus de « préproduction », c'est-à-dire que le montage, le mixage et l'étalonnage sont décidés en amont afin que le travail en régie en temps réel soit une réussite le jour de la représentation (ou « production »). La postproduction est une lourde tâche : les étapes de transcodage, dérushage, montage, mixage et étalonnage durent plusieurs semaines. Pour *Nobody*, rappelons que le choix d'utiliser des caméras wi-fi permet la transmission directe des images sans passer par les étapes habituelles de transcodage et de dérushage.

Cyril Teste est non seulement entouré d'une équipe technique propre à l'univers théâtral mais aussi d'un chef opérateur à l'image (Nicolas Doremus), d'un cadreur (Christophe Gaultier) et d'un chef opérateur son (Thibault Lamy), fonctions que l'on retrouve systématiquement au générique d'une création cinématographique. Ici, l'image filmique-cinématographique n'est pas approximative comme trop souvent dans le théâtre-vidéo. Ce que le spectateur voit à l'écran propose une trame narrative cohérente, réfléchie, au service d'angles de vue choisis : *travellings* et panoramiques se succèdent, et les plans, qu'ils soient moyens ou rapprochés, objectifs ou subjectifs, sont toujours soignés, grâce à l'utilisation maîtrisée de ces (nouvelles) technologies.

Dans un article sur le théâtre occidental, Jean Chollet rappelle la place prépondérante des nouvelles techniques dans la création théâtrale :

À travers son histoire, le théâtre a toujours su faire place à de nouvelles techniques qui pouvaient être bénéfiques à son expression et à son renouvellement. L'évolution des mécanisations des machineries, les outils de la lumière et de la sonorisation mis au point depuis le XIX^e siècle en témoignent⁸⁸.

La révolution des « nouvelles technologies », occurrence apparue à la fin du XX^e siècle serait aujourd'hui presque inappropriée puisqu'en ce XXI^e siècle, il convient de placer « nouvelles » entre parenthèses. Néanmoins, dans le dictionnaire du français Larousse, l'expression « nouvelles technologies » complète la définition du mot « technologie » :

Nouvelles technologies, moyens matériels et organisations structurelles qui mettent en œuvre les découvertes et les applications scientifiques les plus récentes.

⁸⁷ Néanmoins, cet état factuel n'est pas systématique : Jean-Luc (1951-) et Pierre Dardenne (1954-), font partie de ces réalisateurs qui aiment tourner dans la chronologie.

⁸⁸ Jean CHOLLET, « THÉÂTRE OCCIDENTAL - - Le mélange des genres », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 11 novembre 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-le-melange-des-genres/>

On dit aussi haute (s) technologie(s), technologie(s) de pointe, technologie(s) avancée(s)⁸⁹.

Dans ce dictionnaire est aussi défini le sigle NTIC comme « l'ensemble des techniques utilisées pour le traitement et la transmission des informations (câble, Téléphone, Internet etc.)⁹⁰ ».

Imprécises et incomplètes, ces définitions ne peuvent nous satisfaire dans le domaine du spectacle vivant où il n'est pas seulement question de communication et de la transmission de l'information grâce à l'informatique, mais aussi de convergence entre l'informatique, les télécommunications et le multimédia dont l'audiovisuel. C'est pourquoi nous accorderons davantage de crédit à la définition proposée par le Grand dictionnaire terminologique de l'OQLF pour définir les « technologies de l'information et de la communication » :

Ensemble des technologies issues de la convergence de l'informatique et des techniques évoluées du multimédia et des télécommunications, qui ont permis l'émergence de moyens de communication plus efficaces, en améliorant le traitement, la mise en mémoire, la diffusion et l'échange de l'information⁹¹.

Je serais néanmoins tentée d'ajouter le terme « captation » avant « le traitement, la mise en mémoire, la diffusion et l'échange de l'information » en vue de compléter cette définition. Avec *Nobody*, il est d'ailleurs question de « captation, traitement et diffusion ». La mise en mémoire est exclue car il s'agit d'un geste artistique revendiqué comme éphémère par le collectif MxM.

La puissance et la précision des technologies de captation, d'information et de communication (diversité et volume des informations, vitesse de transfert, capacité de stockage et de traitement...) permettent ainsi de réaliser des prouesses dans *Nobody*. Cette maîtrise crée de nouvelles composantes « parallèles », dites techniques. L'espace régie s'élargit. À la régie lumière propre au théâtre s'ajoutent les stations de montage, de son-mixage et d'étalonnage. Mais ce qui paraît fluide à l'écran l'est-il autant au plateau ? Quelles sont les limites des (nouvelles) technologies ?

b. Corps diégétiques et extra-diégétiques : une inter-dépendance au service de la performance filmique ?

⁸⁹ NTIC (sigle de nouvelles technologies de l'information et de la communication) in Dictionnaire de français Larousse. [<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/NTIC/186559>].

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Technologies de l'information et de la communication (T.I.C.) in Grand dictionnaire terminologique de l'OQLF. [http://www.granddictionnaire.com/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8349341].

Une note ajoute : « Jusqu'à une époque récente, le terme *nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC)* était très utilisé, à cause de la nouveauté que représentait le rapprochement entre l'informatique et les différents moyens de communication. Ce terme a tendance maintenant à être moins employé, car cela ne représente plus vraiment un phénomène nouveau ».

L'hypersphère envahit le théâtre, lieu de la logosphère-graphosphère par excellence, et elle est matérialisée par la présence au plateau de deux opérateurs de prise de vue avec une caméra wi-fi. Ils portent une tenue noire afin de se glisser avec discrétion dans la scénographie et leurs déplacements sont lents et mesurés. Quoique très discrets, ils n'en sont pas moins intrusifs dans cet espace théâtral lumineux. Les acteurs, indifférents à leur présence, « jouent » ce « double jeu », évoluent aisément en présence de la caméra mais sont en constante conscience de cette « présence prismatique » qui capte TOUT ce que leur visage dessine, notamment lors des gros plans où le moindre rictus, le moindre clignement d'oeil ou plissement de peau sera emprunt d'un effet visuel décuplé⁹². Aussi, le montage ayant lieu en direct, l'acteur de *Nobody* doit, par les répétitions en amont, mémoriser les regards qui amèneront les plans subjectifs décidés par le metteur en scène. À aucun moment ne sera prononcé dans le processus de réalisation : « Coupez ! On la refait ! ». Une fois les placements et les regards mis en place lors du travail des répétitions, l'acteur doit se laisser « prendre » par la caméra et n'a aucun contact physique avec elle. La présence au plateau de l'acteur reste axée sur le jeu, les actions et interactions. Ce qui n'est pas toujours le cas dans les dispositifs scéniques qui intègrent la vidéo.

Dans *Figaro divorce* de Ödön von Horváth, le metteur en scène Christophe Rauck a installé un large praticable noir au centre et des écrans émergent du sol. Les éléments du décor et les accessoires sont installés sur les côtés à cour et à jardin. Ils permettent de multiplier les espaces. Les scènes se jouent soit au centre, soit sur les côtés. Certaines sont filmées et projetées.

On distingue trois modes d'utilisation de la vidéo dans *Figaro divorce* : la projection d'oeuvres picturales célèbres représentant des enfants, la projection de situations, d'ambiance météorologiques ou de paysages comme la scène aux sports d'hiver où un téléphérique apparaît sur l'écran du fond, et la captation en temps réel de ce qui se passe au plateau. Dans ce dispositif, ce sont les acteurs eux-mêmes qui se placent en fonction de l'angle des trois caméras qui restent sur pied. C'est ainsi que le spectateur a l'impression, au début, que Suzanne et Figaro regardent par la fenêtre lors de ce gros plan vidéo. Plus loin, Suzanne se met de la crème sur le visage, face caméra, comme si elle était devant un miroir. Des séquences de groupe aussi, comme celle de l'interrogatoire des douaniers, frôlent le burlesque et la scène de genre. Cécile Garcia Fogel, lors d'un entretien le 20 mars 2016⁹³, évoque la contrainte supplémentaire que représentait la présence des caméras, car les

⁹² Cf. Annexe 2 : entretien avec Cécile GARCIA FOGEL, mené par Fabienne Chmielewski-Winne, à propos de la présence prismatique de la caméra dans *Nobody*.

⁹³ Cf. Annexe 2 : *idem*.

acteurs devaient non seulement gérer des changements de décor, mais aussi certains angles de prise de vue.

Mais la captation n'est pas continue dans *Figaro divorce*, contrairement à *Nobody*, où « Le vivant et l'artificiel » - scène et écran- chers à Cyril Teste se côtoient sans relâche. Que devient le corps de l'acteur dans ce « dédoublement spatial » ?

Le corps de l'acteur, entier dans l'espace scénique, subit, à l'écran, une focalisation sélective par le choix des plans et des angles de vue. Mais cette focalisation sélective produit un gigantisme visuel (notamment grâce aux gros plans), qui peut valoriser un geste ou une expression du visage qui ne serait pas systématiquement visible pour le spectateur depuis son siège. Un tableau comparatif, en partant du visuel, devrait nous éclairer sur les relations réelles qu'entretiennent le plateau et l'écran dans *Nobody*.

Les deux propositions soumises au regard du spectateur peuvent être comparées dans le tableau comme suit :

<p style="text-align: center;">LE VISUEL AU PLATEAU</p> <p>PRÉCOMPRÉHENSION DE L'OBJET THÉÂTRAL (RITUEL CULTUREL)</p>	<p style="text-align: center;">LE VISUEL À L'ÉCRAN</p> <p>DÉCOUVERTE DE LA PERFORMANCE FILMIQUE (CHOC ESTHÉTIQUE)</p>
<p>L'ESPACE SCÉNIQUE</p> <ul style="list-style-type: none"> - L'espace scénique est tridimensionnel - Un espace tridimensionnel réel - Visuel global ou parcellaire (spectateur) <p>HORS-CHAMP SCÉNIQUE Hors-champ limité mais définitif : la chambre du couple, les toilettes, l'ascenseur, le couloir. <i>Grâce à l'espace scénique, le spectateur a accès aux hors-champs filmiques.</i></p> <p>LE TEMPS DE LA REPRÉSENTATION</p> <ul style="list-style-type: none"> - Temps réel éphémère par nature. - <i>Le temps différé du film permet un changement de décor.</i> <p>LE CORPS DES ACTEURS EN ACTION</p> <ul style="list-style-type: none"> - Visibilité de tous les corps, entiers, des acteurs. <p>LE VISAGE DES ACTEURS EN ACTION Expressions des visages pas toujours perceptibles.</p> <p>LE CORPS DES OPÉRATEURS DE PRISE DE VUE Visibilité des techniciens en action + caméscopes, excepté lorsqu'ils sont aux toilettes où dans la chambre du couple.</p> <p>Remarques Processus de création théâtral (méta-texte) invisible. Processus de création filmique visible dans l'espace scénique.</p>	<p>L'ÉCRAN</p> <ul style="list-style-type: none"> - L'écran est une surface plane bidimensionnelle - Un espace tridimensionnel illusoire : le champ. - Visuel sélectif / fragmenté (oeil de la caméra) <p>HORS-CHAMP FILMIQUE Hors-champ accru mais temporaire et mouvant. Suivant l'angle de vue, accès visuel possible : à la chambre du couple, aux toilettes, à l'ascenseur, aux couloirs, <i>grâce à la présence des opérateurs de prise de vue dans l'espace scénique.</i></p> <p>LE TEMPS DU FILM</p> <ul style="list-style-type: none"> - Temps réel éphémère (par choix du réalisateur, pas d'enregistrement numérique). - Temps différé (30 secondes de publicité). <p>LE CORPS DES ACTEURS EN ACTION</p> <ul style="list-style-type: none"> - Focalisation sélective (visibilité parcellaire). <p>LE VISAGE DES ACTEURS EN ACTION Les expressions du visage en plan serré donnent tout à voir (influence sur le jeu).</p> <p>LES CORPS DES OPÉRATEURS DE PRISE DE VUE Invisibilité des corps en action des techniciens.</p> <p>Remarque Processus de création filmique invisible à l'écran.</p>

Le cinéma est intrinsèquement lié à des choix continus d'angles de prise de vue, d'où l'existence inébranlable du hors-champ. Et curieusement, c'est le cinéma qui rend visible ce qui est invisible

dans l'espace scénique : tous les espaces auxquels le spectateur n'a pas accès visuellement depuis son siège, la caméra lui offre.

La représentation théâtrale est le lieu de la performance et de l'éphémère par excellence. Temps réel du théâtre et temps réel de la projection filmique coïncident en parfaite harmonie. Les trente secondes de publicité (temps différé) sont prétexte à un changement de décor au plateau.

De la même façon, le théâtre autorise ici la présence de deux opérateurs de prise de vue dans son espace scénique afin que la performance filmique puisse être réalisée. Aussi, l'espace scénique, par un phénomène de complétude visuelle, donne à voir au spectateur le hors-champ filmique. Théâtre et cinéma sont dans une relation d'entraide où les frontières sont poreuses. Théâtre et cinéma dialoguent par nécessité créatrice, dramatique et dramaturgique.

Cyril Teste se plaît à dire qu'il a voulu « apporter le temps du théâtre au cinéma et le temps du cinéma au théâtre ». Néanmoins, la représentation théâtrale en temps réel pourrait exister sans la projection filmique. A contrario, la projection filmique en temps réel ne pourrait exister sans la représentation théâtrale. Cela signifie-t-il pour autant que la suprématie de la représentation théâtrale s'affirme ici définitivement ? Il est clair que non car pour qu'il y ait performance filmique, il faut les composantes de la scène mais aussi les composantes du film de cinéma avec pour lien essentiel, le corps des acteurs et le corps des techniciens ; il s'agit d'une inter-dépendance au service de la création.

Quelle sont alors les conséquences de ce dispositif sur le regard du spectateur ? Est-il happé par la scène ? Par l'image ? Par les deux à la fois ? Est-il dans une position confortable ou dans un appel constant à la distanciation ?

c. Du regard-spectateur démultiplié au « nouveau corps » de l'acteur.

Devant l'espace scénique, le spectateur peut regarder ce qu'il veut, où il veut. Il peut aussi faire le choix d'une vision globale des corps, ou axer son attention sur un seul comédien, ou encore sur un détail visible depuis son siège. Même si le metteur en scène, par des stratégies dramaturgiques de mise en scène, envisage d'attirer le regard du spectateur à un endroit précis de l'espace scénique, le spectateur garde son libre arbitre et si lui le décide, il peut dévier le regard et choisir de regarder ailleurs. Néanmoins, l'oeil humain a des limites que l'objectif de la caméra n'a pas. Le spectateur peut alors diriger son regard sur l'écran situé juste au dessus de la scène et avoir accès aux plans rapprochés et aux détails invisibles à l'oeil nu depuis son siège de spectateur, mais il passe du statut

de spectateur au regard libre à celui de spectateur au regard guidé, voire vampirisé par le choix du metteur en scène-réalisateur.

C'est peut-être de cette cohabitation continue en temps réel que naît « le nouveau corps » que Cyril Teste envisage de questionner toute sa vie lorsque Joëlle Gayot lui pose la question :

J.G. - Ah ! Alors c'est quoi les nouveaux corps ? C'est les corps de qui de quoi ? C'est les corps du XXI^e siècle ? C'est quoi les nouveaux corps ?

C.T. - [...] Je crois que je vais passer ma vie à y répondre. Je sais pas vraiment où sont les nouveaux corps. Il y a une chose qui est quand même très très importante c'est que... [...] On est liés à une chose qui fait que... on ne va plus au monde mais le monde vient à nous.

Ça c'est quand même quelque chose de très probant. On le voit même quand on va dans un aéroport.

On n'a plus besoin de se déplacer, c'est le... c'est le dispositif qui nous déplace. On est des immobilités qui nous déplaçons dans des espaces. [...] On est vraiment dans une mécanisation du mouvement, une mécanique plus qu'une mécanisation. Et du coup, le corps n'a plus besoin de se déplacer. C'est le monde qui se déplace à lui, qui vient vers lui. Donc ça, ça va poser une question à terme sur comment le corps ? Et dans tous nos spectacles, on le remarquera, c'est presque les univers qui se déplacent autour d'eux mais eux n'ont quasiment pas besoin de bouger.

Dans *Nobody*, le téléphone et l'ordinateur portable, connectés en continu, semblent être la continuité corporelle des employés de cet *open space*. Le texte de Falk Richter confirme cette vision des corps dont les contours ont changé avec, en plus, une tendance lourde à la dématérialisation de tout ce qui nous entoure - transfert de l'être humain du XXI^e siècle ?

Cette dématérialisation entraîne une déshumanisation acerbe sous la plume de Falk Richter :

[...] ils ne savent pas encore qu'ils seront tous virés demain, ils continuent à courir gaiement dans le businesslounges, collectionnent les miles, ils sont assis avec leurs portables et préparent des projets pour rendre leur entreprise encore plus compétitive, rien que des gens qui se contrôlent mutuellement au plus serré et qui travaillaient avec une hiérarchie floue à mettre dehors le plus de gens possible pour ensuite se jeter les uns sur les autres et se restructurer mutuellement jusqu'à ce qu'il n'y ait plus personne, que l'entreprise fonctionne, que l'entreprise fonctionne pratiquement sans employés, délègue tout, délocalise tout et qu'il n'y ait plus que le P.D.G. qui envoie quelques e-mails à des entreprises partenaires, avec une augmentation vertigineuse du taux de l'action, et que les actionnaires, pour la plupart des retraités installés en Floride, vendent leurs actions en faisant des bénéfices considérables pour s'acheter une ou deux maisons supplémentaires et finissent par liquider cette entreprise incapable d'augmenter sa marche de bénéfice.

Demain vous êtes virés
tous

J'ai la liste de noms, vous êtes tous dessus,
rien que des ressources devenues superflues.
Il y a des gens dont personne n'a plus besoin.
Et il y a des pays dont personne n'a plus besoin,
il y a des continents entiers dont personne n'a plus besoin [...] ⁹⁴

⁹⁴ Falk RICHTER, *Sous la glace*, traduit de l'allemand par Anne Montfort, Paris, L'Arche Éditeur, 2008, pp. 109-110.

À cette déshumanisation s'ajoute une « mise en transparence » de chacun des employés avec notamment les réseaux sociaux où le professionnel, le social et l'intime s'entrecroisent : les codes respectifs sont mobiles eux aussi, ces différentes sphères s'interpénètrent parfois sans limite ni pudeur. Nous observons cela dans *Nobody* lorsque l'épouse de Jean est contactée et « questionnée » par l'entreprise de son époux. La peau des employés est pâle car ils travaillent beaucoup ; « jeunisme », élégance physique et absence de mixité marquent ce groupe dont le fait social est marqué par l'usage d'anglicismes à profusion (*private life...*) mais aussi, d'expressions grossières comme « Putain ! » qui ponctuent avec une décomplexion marquée leur discours posé et maîtrisé. Dans ce monde apparemment lisse, les situations de stress s'enchaînent. Le texte de Falk Richter et le texte scénique de Cyril Teste participent des nouvelles représentations du monde du travail avec la (re)connaissance liée aux (nouvelles) technologies actuelles. Cyril Teste, par le choix et le montage de textes, fait se rencontrer langage poétique et trivial, visuel et sonore, intime et professionnel, codifié et spontané, mesuré et excessif. Ce langage est ancré dans une observation d'une contemporanéité hic et nunc. Le metteur en scène bouscule aussi les schémas narratifs traditionnels en offrant au spectateur une acmé dès les premières minutes de la fable, ce qui pose les jalons d'un *burn out* en puissance du personnage principal, Jean Personne. Ainsi, tout confort narratif répondant à une trame dramatique classique est exclu. L'écriture scénique s'inscrit dans deux perspectives. La première, post-dramatique, hésite entre le théâtre documenté et le théâtre d'anticipation. La seconde, cinématographique, s'exprime « en cut », où l'image, contrairement à la création musicale de Nihil Bordures, n'est pas toujours en empathie avec la voix *off* de Jean Personne. Ces décalages et ces bascules de l'intime incarné par la voix *off* de Jean Personne au monde de l'entreprise basé sur les dérives du *benchmarking* ont produit en moi ce choc cognitif. Pourtant, la répétition textuelle du propos, très ciblé, proche de l'absurde, associée à des choix colorimétriques limités et radicaux peuvent créer l'ennui. Mais si on se réfère aux propos de Christian Bobin dans *L'enchantement simple*, « il existe un point d'ennui où l'on ne s'ennuie plus. Le regard est vacant, libéré. Il ne choisit plus, il voit enfin ». J'ai vu l'engagement radical d'un auteur et d'un metteur en scène. Mais quelles influences ont mené Cyril Teste à cet engagement radical ?

II. ENGAGEMENTS DANS NOBODY

A. BING BANG HYPERSPHÉRIQUE : DU SOCIÉTAL AU VISIONNAIRE

1. Cyril Teste : quel metteur en scène ?

a. Un artiste sensitif connecté au XXI^e siècle

Cyril Teste (1975-) a fondé le Collectif MxM en 2000 alors qu'il était encore au Conservatoire, en compagnie de Nihil Bordures⁹⁵ et Julien Boizard⁹⁶. Il a aussi dix ans d'expérience d'acteur avec Olivier Py, Claude Stratz et Robert Cantarella. Après une équivalence de deuxième année aux Beaux-Arts, il rejoint l'ERAC⁹⁷. À la sortie de cette école est né son désir d'être metteur en scène comme il le dit au micro de Joëlle Gayot en 2013 :

En fait j'ai trouvé que la mise en scène alliait tout ce que je cherchais, c'est-à-dire, **la performance, l'installation**, ce que j'avais moi, dans l'Art plastique, et en même temps, **le texte, et le vivant, la relation au public**. Donc, je me suis dit : "Tiens !" Sauf qu'il n'y avait pas d'école, véritablement, qui me parlait pour ça. Je suis monté, j'ai passé un concours⁹⁸, j'ai aidé à être réplique pour un concours et en fait j'ai été reçu par la personne [...] Je vais voir Marcel Bozonnet, voilà : "Vous sortez de l'ERAC, vous avez fait trois ans d'études, ça vous suffit, qu'est-ce que vous venez faire ici au Conservatoire de Paris ?". J'ai dit "Ecoutez, je me découvre metteur en scène et j'aimerais trois ans de plus, pour pouvoir étudier, faire des laboratoires et chercher". Il m'a dit : "C'est assez culotté de venir au Conservatoire pour me dire ça, mais on va le faire". [...] et puis c'était là où j'ai commencé à écrire le laboratoire avec, je dirais, les premières technologies, des acteurs⁹⁹ [...]

Cyril Teste fait partie de cette génération qui annonce l'ère numérique - l'hypersphère - avec la présence de la télévision et des ordinateurs dans les foyers, de cette génération où les enfants apprennent à lire et à écrire tout en maniant déjà avec habileté le *joystick*¹⁰⁰ d'Atari, une génération pour qui le monde virtuel est déjà une réalité en soi. Plus tard, étudiant et féru d'expositions, Cyril Teste découvre une installation de n+n Corsino, un collectif de danseurs, à Nice. Devant leur proposition, il ressent une sensation qui le fait vibrer, lui révélant des possibles de création entre la chair et l'inanimé, le vivant et l'artificiel. À son tour, en 2017, Cyril Teste influencera n+n Corsino pour leur création *Ergonomics*, où les chorégraphes Rocio Berenguer et Marja Christians plongent

⁹⁵ Nihil Bordures a participé à toutes les créations et performances filmiques du Collectif MxM qui ont nécessité une musique originale. On le retrouve au générique de la prochaine performance filmique du Collectif avec *Festen*, en novembre 2017 sur la Scène nationale Bonlieu à Annecy.

⁹⁶ Julien Boizard est à la régie générale et à la lumière de toutes les créations du Collectif MxM. Il a réalisé la création lumière des performances filmiques *Park* (2012), *Nobody* (2013) et sera présent aussi sur la prochaine performance du Collectif, *Festen*. Concernant *Nobody*, Julien Boizard a accompagné Cyril Teste pour la scénographie, Guillaume Allory et Simon André pour la régie générale, lumière et plateau, et a aussi participé à la construction des décors.

⁹⁷ L'ERAC est l'Ecole régionale d'acteurs de Cannes.

⁹⁸ Il s'agit du concours d'entrée au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris.

⁹⁹ *Rencontre avec Cyril Teste « Nobody »*, présenté à Le liberté Scène nationale de Toulon du 29 novembre au 1er décembre, La 4^e Scène, mise en ligne le 1er décembre 2016, consulté le 1er juillet 2017. [<https://www.youtube.com/watch?v=bACdQKTRAvA>].

¹⁰⁰ « joystick » (anglais *joystick*, de *joy*, plaisir, et *stick*, bâton), manette utilisée dans certains jeux vidéo pour commander le déplacement d'un spot sur l'écran, in [<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>].

le spectateur dans l'esthétique de « dénuement ultra-urbain » - propre à *Nobody* :



[<https://ergonomicscorporate.com>]

Mais revenons au parcours de Cyril Teste qui se place dès le début de sa carrière dans une démarche plus sensitive qu'intellectuelle où il s'agit plus « de résonance que de raisonnement ». Orientant ses études vers l'art vidéo, il découvre l'univers de Bill Viola et Bruce Nauman, alors la question du temps se pose à lui : « Pourquoi au théâtre, on n'est pas autant au présent ? ».

b. De l'influence de l'art vidéo : Bill Viola (1951-) et Bruce Nauman (1941-)

L'artiste américain Bill Viola est aujourd'hui connu pour ses installations monumentales. Mais au départ, dans les années 70, il s'invite lui-même dans ses oeuvres où il intègre le spectateur avec le médium vidéo. Il en vient à questionner l'énergie des lieux, la temporalité et la condition humaine, la souffrance, l'inconscient, sur fond de quête spirituelle, de nature ou de monde industriel, où l'eau et le feu traversent ses oeuvres comme métaphore de la vie et de la mort.

En 2005, Bill Viola collabore, avec Peter Sellars, à la mise en scène de *Tristan et Isolde* de Richard Wagner, à l'Opéra-Bastille de Paris, avec une vidéo de quatre heures qui accompagne la totalité de l'œuvre. Cette production est reprise en 2008 et 2014. La vidéo réalisée par Bill Viola nourrit l'esthétique scénographique et la fable, mais c'est aussi une création autonome et reproductible, car elle appartient au temps différé ; elle a été « injectée » dans le temps réel de la représentation de *Tristan et Iseulde*, comme l'illustre la photographie ci-dessous :



Quant à Bruce Nauman, sculpteur et vidéaste américain, avant d’influer sur les créations de Cyril Teste, fut lui-même influencé par le travail de Bill Viola. Erik Verhagen, dans un article récent, le présente aussi comme un exemple dans l’univers des installations :

L'artiste américain Bruce Nauman est l'exemple parfait de l'artiste contemporain qui a su imposer progressivement l'image d'un inclassable créateur touche-à-tout. Sa production extrêmement diversifiée, qui fait appel, dès les années 1960, à une multiplicité de médiums et de techniques – néons, vidéos, installations... –, forme toutefois une œuvre au sens le plus homogène du terme¹⁰¹.

Bruce Nauman interroge lui aussi la condition humaine. Qu’il s’agisse de ses installations sonores et audiovisuelles, de ses néons, dessins ou bandes vidéo, toutes sont chargées de violence.

Observons l’installation vidéo *Violent Incident* de 1986 (Tate Gallery, Londres) ; composée de douze moniteurs, elle nous présente un homme et une femme qui sont sur le point de se mettre à table afin de partager un repas en tête à tête dans un décor minimaliste :

¹⁰¹ Erik VERHAGEN, E.U., « **NAUMAN BRUCE** (1941-) ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 24 juin 2017. Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bruce-nauman/>



Une petite table recouverte d'une nappe d'un bleu intense, deux assiettes et serviettes de table blanches, deux verres, une carafe d'eau et au centre, un vase avec quelques tulipes blanches. Au moment où la femme, souriante, veut s'asseoir, l'homme retire la chaise. Ce qui semble être une plaisanterie - qui d'ailleurs provoque le rire chez le spectateur - dégénère vite en une scène de ménage extrêmement violente ; la femme tombe par terre, se relève, met la main entre les jambes de l'homme et le pince. Il se retourne, l'insulte. Elle lui jette un verre d'eau au visage, lui la gifle, elle lui donne un coup de genou dans les parties génitales. Ils se battent et la femme finit par arracher des mains de l'homme le couteau qu'il avait pris sur la table, et tous deux s'écroulent au sol. Diffusées simultanément, les douze captations, non synchronisées, dont certaines au ralenti, présentent aussi des versions différentes, dont une qui inverse le rôle de l'homme et de la femme. Attardons-nous à présent sur une autre proposition de Bruce Nauman datant de 1984 : *One Hundred Live and Die* :

Ce mur recense cent messages majoritairement composés de verbes au mode impératif en caractères de néon multicolores sur quatre colonnes. Chaque colonne nous adresse vingt-cinq messages brefs - en anglais sur le mur comme suit : « vis, meurs, merde, pisse, mange, dors, aime, hais, baise, parle,



mens, entends, pleure, embrasse, rage, ris, touche, ressens, crains, malade, bien, blanc, noir, rouge, jaune » qui sont associés de façon répétitive à « meurs » -colonne 1- puis à « vis » -colonne 2. Ensuite, « chante, hurle, jeune, vieux, coupe, cours, reste, joue, tue, suce, viens, pars, connais, raconte, sens, tombe, relève-toi, reste, assieds-toi, crache, essaie, échoue, souris, pense, paie » sont associés de façon répétitive à « meurs » -colonne 3- puis à « vis » -colonne 4. Si le premier néon s'ouvre sur « vis et meurs », le dernier conclut par « paie et meurs ».

Comme Bill Viola et Bruce Nauman, Cyril Teste observe, suivant un dispositif hypersphérique original, la condition humaine. Dans *Nobody*, tout est sacrifié au travail. La violence des rapports humains, intimes ou sociétaux, produit mal-être, agressivité, où l'humain disparaît derrière les évaluations, les chiffres et les statistiques.

Sur le plan scénographique, un point commun unit Cyril Teste à Bill Viola et Bruce Nauman : un dispositif basé sur le principe de répétition-variations. Si ce principe est immédiat chez les deux artistes vidéastes énoncés, avec Cyril Teste, il s'insinue subrepticement le temps de la représentation.

2. *Nobody*, de Cyril Teste et du Collectif MxM

- a. Une fable ancrée dans le réel : de l'image policée d'une entreprise du tertiaire à la dérive humaine

Nobody est une adaptation dans une mise en scène de Cyril Teste, d'après *Sous la glace* (Unter Eis) de Falk Richter et en résonance avec d'autres textes et témoignages documentaires. Jean Personne, le personnage principal, est consultant en restructuration d'entreprise. Sa voix *off* est dès le début en décalage avec l'image policée du secteur tertiaire dans lequel il évolue ; des souvenirs d'enfance l'assaillent, entre l'onirisme d'une course folle dans un univers muet, et le souvenir réel de longues promenades familiales où la solitude l'habitait. Annonciatrice d'un *burn out*, cette même solitude ponctuera régulièrement ses pensées (voix *off*) ; au bout de douze minutes, il dira : « Ça n'avait aucun sens, j'étais paumé », et, un peu plus loin : « Il faut que je sorte, que je parte tout de suite d'ici ». Cette solitude sera amplifiée par la dérive de sa vie privée jusqu'à se sentir invisible dans un ultime monologue intérieur : « Je suis seul au monde. Je sers à faire disparaître les autres et moi je suis transparent, invisible ». Là où la tendance lourde à la dématérialisation liées aux (nouvelles) technologies semble être signe de progrès, elle est, chez l'humain, signe d'échec. Sur le plan dramaturgique, Cyril Teste est loin des rouages théâtraux habituels comme l'aparté ou le monologue seul en scène. Au plateau, Paul personne est un corps en mouvement qui vaque à ses tâches professionnelles. La captation filmique le suit en plan plus ou moins serré, mais rien de son état d'âme n'apparaît sur son visage. Nous avons ici l'un des multiples exemples de la « mobilité du signe théâtral¹⁰² » dans *Nobody* ; c'est la voix *off* du protagoniste qui révèle au spectateur son état mental réel alors que son visage ne laisse rien paraître. Ce procédé cinématographique produit, au niveau de la réception, une ironie dramatique - répétitive - et intensifie la dichotomie entre la proposition visuelle et le texte présenté en voix *off* intradiégétique. Le signe textuel n'est pas dit par la voix de l'acteur au plateau : il est signe sonore pré-enregistré qui accompagne un corps en

¹⁰² Cf. Jindrich HONZL, in « La mobilité du signe théâtral », traduction d'un article publié pour la première fois dans la revue Slovo a Slovesnost (vol. VI n° 4, 1940) et reproduit dans le recueil de J. Honzl, Divadelni Uvahy a programy 1920-1952, Prague, Orbis, 1956, pp. 246-260.

mouvement muet au plateau. Le spectateur est secoué et tenu en éveil. Les situations qui suivent produisent des questionnements en cascade chez le spectateur.

b. La présence d'une psychologue dans cet *open space*

La psychologue de l'entreprise arrive vingt minutes après le commencement de *Nobody* : elle occupe le bureau d'une employée absente de cet *open space* et non un bureau à l'abri des regards. Présente en continu, elle recueille les confidences des employés. Ses questions, directes et indiscretes, sont énoncées sur un ton calme et posé. Des confessions intimes sont ainsi livrées - au spectateur -, sans filtre ni pudeur. Suivant le principe de répétition que nous avons repéré, la psychologue apparaît à quatre reprises, à vingt minutes d'intervalle pour les deux premiers employés, puis le rythme se resserre pour les deux suivants - dix minutes d'intervalle. Jean Personne confie que ça lui fait honte de parler de ses parents. Certains de ses collègues, homme et femme confondus, avouent avec naturel leurs pratiques onanistes. Tom se dit « content de tout », le répète comme pour s'en persuader et affirme que ni femme ni enfants ne lui manquent. Paul est celui qui ne dort pas, qui s'effondre et ainsi « se recharge ». C'est aussi celui qui se demande en quoi une vie privée se différencie du monde professionnel, ou encore, si une vie privée « c'est pas pour les chômeurs parce qu'ils ont rien à foutre et qu'on n'a pas besoin d'eux ». Néanmoins, il conclut l'entretien en disant : « En fait, ça fait longtemps que je n'ai pas pris quelqu'un dans mes bras ». Les confidences des employés qui reviennent comme un *leitmotiv* entache cet univers d'excellence. Une grande misère affective et sexuelle est exprimée sans limite, sans filtre ni mesure dans les propos de chacun, atteignant les limites de l'absurde, provoquent le rire, puis le questionnement. À l'inverse, Morgan et Pauline, managers, ne se confient pas à la psychologue. Ils s'exprimeront face caméra, mais uniquement d'un point de vue professionnel.

c. De la fable au documentaire fictionnalisé

Au plateau, les comédiens ignorent l'existence des opérateurs de prise de vue ; cette présence, extradiégétique est accentuée par l'absence totale de regard caméra. Mais, au bout de quarante minutes, une première incursion documentaire dans la fiction a lieu ; il s'agit plus précisément d'une incursion documentaire fictionnalisée.

Morgan - à 40'-, Camille - à 1h - -deux managers- puis Vincent -à 1h20-, sont filmés suivant les codes du documentaire. Dans un plan rapproché taille ou poitrine, ils affichent la conscience qu'ils ont de la caméra en s'adressant à l'opérateur de prise de vue, ce qui renforce l'illusion de la réalité.

Morgan révèle, dans un sourire charmeur et sur un ton totalement décomplexé, les pratiques managériales délétères de l'entreprise ; chaque consultant dispose de quatre mentors et de deux autres mentors qui surveillent secrètement les performances d'un employé, sur une période de six semaines à trois ans. S'ensuivra un entretien avec l'employé concerné et, si nécessaire, un *training* adapté afin de travailler ses points faibles et d'améliorer ses performances car il attend de ses employés « qu'ils fassent preuve d'excellence à trois cents pour cent ». Et pour cela, chaque employé continue de se former, de suivre les évolutions du marché, jusqu'à prendre eux-mêmes l'initiative de réaliser des heures supplémentaires si le besoin s'en fait sentir¹⁰³.

Camille, la deuxième manager, s'exprime avec cette même décontraction sur la pratique de « mise au placard graduelle » indispensable au bon fonctionnement de l'entreprise¹⁰⁴.

Quant à Vincent, il remet en cause le bien fondé des subventions, de la démocratie dans une société qui souffre de dysfonctionnements, poussant l'absurdité de son raisonnement jusqu'à la nécessité de faire appel à une équipe de consultants¹⁰⁵.

En matière de réception, le malaise grandit chez le spectateur au fur et à mesure de l'avancée de ces trois entretiens, eux aussi marqués par le principe de répétition.

En ce qui concerne le montage en direct, cinq plans intercalés muets se glissent sur la voix *off* de Morgan, puis deux sur celle de Camille ; ces plans nous montrent les employés au travail. Par contre, un seul plan muet est intercalé lors de la tirade de Vincent, celui de Tom qui rassemble ses effets dans un carton, immédiatement remplacé par Valentin qui prend possession du lieu sans échange verbal ou visuel, pendant que la voix *off* de Vincent énonce : « [...] du travail qui est juste là pour que personne ne s'aperçoive où en est réellement arrivée notre société. Qu'est-ce qu'on en fait ? Un jour, ces gens-là ils finiront bien par s'apercevoir que [...] ». Sortis de leur contexte, ces mots ont peu de sens et la focalisation visuelle sur cette séquence muette de Tom qui quitte physiquement son poste est alors doublement chargée de signification sur la déshumanisation du monde de l'entreprise. Ce monde professionnel impitoyable, renforcé par l'image filmique en plan rapproché, n'est pas sans conséquence sur le comportement et la vie personnelle des employés.

¹⁰³ Cf : l'annexe 5 présente la tirade de Morgan dans sa totalité.

¹⁰⁴ Cf : l'annexe 6 présente la tirade de Camille dans sa totalité.

¹⁰⁵ Cf : l'annexe 7 présente la tirade de Vincent dans sa totalité.

d. De la misère affective et sexuelle au vaudeville du XXI^e siècle

Cette misère affective et sexuelle ne passe pas seulement par le bureau de la psychologue.

Nobody a des couleurs de « vaudeville » où la liberté sexuelle existe sans règle ni limite. Jean Personne trompe son épouse avec Marlie. Le stagiaire maladroit est amoureux de Valentin « qui n'aime pas les homosexuels ». Camille voudrait poursuivre sa relation avec Pauline qui n'en a pas envie. Enfin, Morgan, le brillant manager-coach aurait lui aussi oublié la relation entretenue avec une employée, divorcée, mère d'un enfant et dont l'ex-mari, immature, est cocaïnomane. Pauline repousse Camille avec qui elle aurait eu une relation, à l'instar de Morgan qui repousse une collègue avec il aurait eu une aventure. L'« amnésie sensuelle » semble faire partie des codes « amoureux » de ces jeunes cadres dynamiques. Suivant le principe - répétitif - de l'ironie dramatique, l'œil de la caméra en plans rapprochés fait du spectateur un témoin-voyeur de ces apartés « amoureux » dans l'entreprise. Ces apartés charnels atteignent leur paroxysme lors de la fête finale sur les lieux mêmes de l'entreprise. Si l'excès de consommation d'alcool produit des comportements désinhibés chez tous les employés, Jean Personne et Marlie iront jusqu'à avoir une relation sexuelle avortée ; dès le lendemain, tous deux seront priés de quitter l'entreprise - la présence de caméras sur leur lieu de travail n'étant pas étrangère à cette éviction. Sur le plan dramatique et dramaturgique, l'œil de de la caméra instaure une dramatisation répétitive visuelle qui dévoile l'intime jusqu'à l'absurde, et place le spectateur dans un rapport distancié entre rires, questionnements et colère.

e. Des relations de travail impitoyables à l'exigibilité de l'excellence

À peine cinq minutes après le début de *Nobody*, Jean Personne donne le ton des relations qu'il entretient avec ses collègues - en voix *off*. Ce procédé cinématographique sonore enveloppant se renouvellera une quinzaine de fois dans *Nobody* ; l'espace théâtral et l'image à l'écran deviennent alors « muets » - par intermittence, des voix à peine audibles habitent un fond sonore. Ce moyen de centrer l'attention du spectateur sur les états d'âme du personnage principal nous éloigne de la pratique théâtrale car le spectateur est « happé » par l'image filmique et l'enveloppement sonore de la voix *off* -10 minutes sur une durée d'une heure quinze. Ces interventions qui s'intercalent régulièrement dans le processus théâtral-filmique montent en crescendo, en empathie visuelle avec

le malaise mental ressenti par Jean Personne ; à l'écran, à sept reprises, l'image filmique devient chaque fois plus floue, jusqu'à l'acmé final, où un flou sonore se superpose au flou visuel. À la fin, une image subjective et floue « tanguera » au rythme du pas incertain de Jean Personne. Alors que l'acmé repéré au début de *Nobody* était uniquement perceptible par la voix *off*, l'acmé final fait coïncider le fond et la forme. Les possibilités techniques ici exploitées pour l'image filmique génèrent une forme emphatique, double, au malaise de Paul qui veut « se barrer ». Très vite, Jean Personne se présente comme une victime dans ce monde où tous se surveillent mutuellement, « se tire dans les pattes », se soupçonnent les uns les autres de ne pas vouloir changer, et où personne n'a vraiment d'amis. Sa collègue-maîtresse, Marnie, lui attribuera, sans aucun état d'âme, quarante pour cent en évaluation. Des conflits sur les méthodes de travail, sur l'investissement personnel ou les propositions de dossier, ponctuent la fable. Mais s'ils se reprochent mutuellement « de ne rien faire », de « mal faire », de « mal évaluer », ou encore de déranger, ces conflits sont toujours suivis d'excuses ; on devine un fonctionnement codifié et validé par le règlement de l'entreprise qui se veut « horizontal ». Mais sous ce « vernis », l'incivilité langagière fait partie du quotidien des employés, entre les dents ou en voix *off* : c'est ainsi que l'on passe d'anglicismes en vogue à des propos grossiers, c'est-à-dire de « personal efectiveness...private story... fact,fact,fact... westorming... secure way... feed back... training... drive... helicopter view... lording curve [...] à « putain... merde... connard... c'est bon j'me casse... tu dégages... vous faites tous chier [...] ». C'est aussi un univers où le licenciement - « pour le bien commun » - et le jeunisme exacerbé font loi : le trentenaire qui souhaite passer un peu de temps en famille ou avec ses enfants est très vite jugé inefficace et invité à quitter l'entreprise, même si les « vieux, c'était toujours les plus difficiles à virer » et « le mieux était toujours qu'ils meurent ». Ces mêmes employés arborent fièrement leur désir de toujours « tout faire bien ». Tom sera désespéré quand il sera licencié car « plus personne ne veut de lui ». Il sera asséné de remarques assassines. Pour avoir pris le dossier d'une collègue sans son autorisation, il devient instantanément une « brebis galeuse » contre laquelle tous s'unissent pour l'exclure de l'entreprise.

Excepté le stagiaire maladroit qui n'est pas encore tout à fait entré dans le moule esthétique de l'entreprise, les employés de *OUTSOURCE SAS* sont tous jeunes, beaux, et élégants, toujours en mouvement dans cet *open space* d'où ils ne sortent pas mais où le monde hyperconnecté vient à eux. Ce travail en milieu fermé et continu annihile toute existence humaine derrière les licenciements massifs pratiqués à tour de bras, mais aussi tout repère temporel. Les relations de travail, lorsqu'elles semblent annoncer des traces d'humanité, tournent à l'absurde.

Il arrive que les employés s'auto-congratulent par des applaudissements à la fin d'une réunion, notamment après l'exposé annonçant la réalisation prochaine d'une comédie musicale jouée par des animaux ; cette proposition répond à des schémas narratifs simples où la condition humaine et l'accomplissement personnel seront conformes aux objectifs de OUTSOURCE SAS, sachant que « quarante-sept pour cent des personnes interrogées aimeraient assister à l'histoire d'un phoque perdu dans la banquise ».

Eu égard au fonctionnement de l'entreprise, tous doivent faire preuve de curiosité, d'enthousiasme, de consistance, de réflexion, de volontarisme, de créativité, de flexibilité, en un mot, d'excellence. Ils doivent aussi manifester un sens du contact doublé d'un « zéro opinion » à l'égard du client. Enfin, chacun doit poursuivre son développement personnel, et cela passe par l'évaluation propre au *benchmarking*, occurrence et pratique récentes.

3. *Le benchmarking : de la mesure au théâtre social et politique*

a. De l'enthousiasme entrepreneurial du *benchmarking*

La surveillance des tâches effectuées, dans un souci de « contrôle qualité », n'est pas née avec le *benchmarking* : les contremaîtres au XV^e siècle, puis les inspecteurs au XVII^e siècle ont vu naître à leurs côtés au fil des siècles de nouvelles occurrences, à la terminologie et aux fonctions variables suivant les corps de métiers, passant de « chef d'équipe » à « responsable d'îlot de fabrication » dans le secteur de l'automobile, ou, plus récemment encore, « manager » dans le tertiaire. L'inspecteur demeure dans beaucoup de corps de métier pour le « contrôle qualité », dans le secteur privé comme public. Cela part d'un désir d'exigence légitime.

Le taylorisme¹⁰⁶, c'est d'abord « l'organisation scientifique du travail ». À la réorganisation des salaires s'ajoute celle du travail qui passe par l'utilisation maximale de l'outillage et la suppression de tout geste superflu grâce à une préparation en amont et une répartition réfléchie des tâches, pour parvenir à produire davantage en réduisant la main d'oeuvre.

Déjà, le fordisme, au tout début du XX^e siècle, avait posé les fondements d'une rentabilité maximale avec le travail à la chaîne. Ces pratiques portaient-elles déjà en elle les germes du *benchmarking* ?

De multiples exemples liés au « contrôle qualité » et à « l'organisation du travail » existent et et/ou se renouvellent. Mais comme l'énonce Isabelle Bruno et Emmanuel Didier :

¹⁰⁶ Cf. Frederick Winslow Taylor (1856-1915), ouvrier puis ingénieur, inventeur du taylorisme.

À en croire le mythe fondateur, qui a beaucoup circulé tout au long de la décennie 1990 et qui est encore aujourd'hui repris dans la plupart des manuels de gestion, le *benchmarking* aurait été "découvert" dans les quartiers généraux de Xerox. Face à la déferlante nipponne, cette firme multinationale aurait forgé le *benchmarking* pour retourner l'arme de l'adversaire contre lui¹⁰⁷.

Si Rober C. Camp (1935-), employé chez Xerox, est considéré comme « l'inventeur » d'une pratique développée dans son ouvrage *Benchmarking : The Search for Industry Best Practices that Lead to Superior Performance* (1989), d'autres avant lui en ont posé les jalons.

Walter A. Shewhart (1891-1967), au sein des laboratoires Bell Labs, mit en place le « contrôle statistique » (*Quality Control*). Ses deux ouvrages, *Economic Control of Quality of Manufactured Products* en 1931¹⁰⁸ et surtout, *Statistical Method from the Viewpoint of Quality Control*¹⁰⁹ en 1939 ont toujours une influence sur la pensée entrepreneuriale. Pour maîtriser la qualité d'un produit fabriqué en série, il faut déceler les causes des variations qualitatives du produit. En effectuant une description complète de toutes les phases de production, une myriade de services est nécessaire dans l'entreprise, avec une redistribution complète des responsabilités à des collaborateurs. Cette pratique continue de faire des émules.

En 2008, alors présidente du MEDEF, Laurence Parisot propose de réformer un produit, un service, une idée, c'est-à-dire le monde de l'entreprise, mais aussi la fiscalité, l'administration, l'école et l'université d'un pays. Ainsi s'écrie-t-elle avec ferveur :

[...] Ce que nous nous sommes dit peu à peu, c'est que benchmarker c'est la santé !

J'adore la langue française et je voudrais que Mesdames et Messieurs nos académiciens fassent un jour entrer dans notre dictionnaire le mot de *benchmarker*. Car il manque ! *Benchmarker*, c'est comparer, c'est étalonner, c'est mesurer ou, plus exactement, ce sont ces trois actions à la fois : *benchmarker*, c'est évaluer dans une optique concurrentielle pour s'améliorer. *Benchmarker*, c'est dynamique. C'est une grande incitation à ne pas rester immobile.

Se benchmarker, c'est oser regarder dans le miroir son reflet objectif plutôt que de refuser de voir les choses en face et de mettre la tête sous son aile. C'est en finir avec les préjugés selon lesquels rien de ce qui se fait ou se pense en France ne serait bien, tout y serait à jeter, bref, nous serions des nuls, pour toujours irrécupérables, car entachés d'une sorte de péché originel. Les préjugés inverses existent, aussi tonitruants et dévastateurs : la pensée made in France serait la seule juste, la seule fructueuse, la seule morale. Tout cela est faux. Ce sont deux idéalismes qui s'opposent.

Se benchmarker, c'est être réaliste. C'est se donner les moyens du pragmatisme. C'est savoir qu'on n'est pas seul au monde, ni le centre du monde, c'est refuser l'illusion qui empêche de grandir.

Benchmarker un produit ou un service ou une idée, c'est l'apprécier à l'aune de critères pluriels car nous sommes maintenant dans un monde où la qualité est à la fois un droit et un devoir.

Benchmarker ses équipes, c'est tout faire pour accroître le niveau de compétence de nos salariés. C'est ne pas avoir peur d'embaucher des pointures, en diplômés ou en talents. C'est ne jamais oublier que le

¹⁰⁷ Isabelle BRUNO et Emmanuel DIDIER, *Benchmarking. L'état sous pression statistique*, Paris, La découverte, coll. « Zones », 2013, p.71.

¹⁰⁸ *Economic Control of Quality of Manufactured Products* sera réédité en 1980 par l'American Society for Quality, et e en 2015 par Martino Publishing.

¹⁰⁹ *Statistical Method from the Viewpoint of Quality Control* sera réédité par Dover Publications en 1986 (avec une nouvelle préface de William Edwards Deming).

niveau des joueurs conditionne souvent la division dans laquelle on va se battre. Dans cette compétition, il est souvent nécessaire de garder ceux qui détiennent l'expérience, la mémoire, le savoir-faire et qu'on appelle les seniors. Le Medef fera au printemps des recommandations pour augmenter leur présence dans nos entreprises.

Benchmarker, c'est refuser de prendre des vessies pour des lanternes, c'est refuser les marchés de dupes. Benchmarker c'est savoir, et vouloir savoir et c'est penser que savoir est un droit. C'est penser qu'il y a dans cette transparence une éthique fondatrice de l'échange et du civisme.

Et benchmarker un pays, qu'est-ce que c'est ? C'est le comparer à d'autres, rubrique par rubrique, et surtout relativement au but qu'on recherche. Quelle est la fiscalité la plus avantageuse, quelle est la fiscalité la plus avantageuse au regard de son efficacité pour l'emploi ? Quelle est l'administration la moins pesante eu égard à son efficacité la plus grande possible ? Quelle est la dette la moins lourde, ou plus exactement parmi les différentes dettes contractées par les différents pays, lesquelles préparent l'avenir, lesquelles grèvent au contraire l'avenir ? Quel est le syndicalisme le plus avancé eu égard à la construction sociale ? Quelle est l'école, quelle est l'université la plus admirable et en ligne avec l'épanouissement futur des jeunes ? Quelle est l'intégration la plus réussie, si on l'indexe sur l'emploi des nouveaux arrivants, de leurs enfants, de leurs petits enfants ?

Et pourquoi faudrait-il choisir entre l'excellence d'une rubrique ou d'une autre ? Pourquoi serait-ce ou l'une ou l'autre ? Ne pourrait-on pas avoir tout à la fois ? Je pense que oui parce que précisément des synergies vertueuses s'engageraient. Les meilleures écoles, la meilleure politique d'intégration, les meilleurs impôts, ou du moins les moins mauvais ? Comment y parvenir ? Que reste-t-il à inventer pour enfin les combiner ?

Imaginons qu'on y parvienne. Parce qu'en ayant *benchmarké* on aurait mis en place les réformes : la baisse du coût du travail, le transfert progressif des cotisations familiales vers la solidarité nationale car il n'y a qu'en France qu'elles sont à la charge exclusive des entreprises. Imaginons que les impôts taxant l'investissement aient été... hors de France, et en premier la taxe professionnelle. Ce serait alors évident pour tout le monde que *benchmarker* c'est la santé ! [...] ¹¹⁰

L'être humain apparaît sous la dénomination des mots « équipes », « salariés », « pointures », « joueurs », « ceux qu'on appelle les seniors », « nouveaux arrivants », et l'action qui leur est associée est notamment « se battre ». Pour Laurence Parisot, la qualité est « un droit et un devoir », formule à la fois citoyenne et injonctive.

b. *Benchmarking*, déshumanisation et infantilisation

Arrêtons-nous sur l'édition 2012 de *La finance d'entreprise* ; un paragraphe mettant en avant l'analyse comparative ou la comparaison d'entreprises similaires définit le *benchmarking* d'un point de vue de la finance analytique :

L'analyse comparative consiste à évaluer les principaux soldes et ratios d'une entreprise afin de comparer ceux-ci aux soldes et ratios caractéristiques des entreprises du même secteur d'activité. L'idée de base étant, pour reprendre l'aphorisme de W. Baumgartner, qu'il ne faut pas faire plus de bêtises que ses voisins, tout particulièrement en matière de structure financière. Pourquoi ? Parce qu'en cas de difficultés, les canards boiteux vont disparaître en premier. Une entreprise n'est pas moins viable dans l'absolu : elle est simplement plus ou moins viable que d'autres.

La méthode comparative est notamment employée par les analystes financiers pour comparer les performances financières des entreprises d'un même secteur, par certaines entreprises dans le but de fixer le délai de règlement pouvant être accordé à leurs clients, ou encore par les banques afin de juger le caractère anormal de certains délais de règlement et de certains rythmes de rotation des stocks, et

¹¹⁰ Déclaration de Laurence PARISOT à la convention du MEDEF le 8 février 2008 à Bruxelles, URL <http://discours.vie-publique.fr/notices/083000538.html> Cf. Annexe 8 : déclaration complète.

d'apprécier la structure financière. Elle peut être systématisée par l'utilisation des études publiées par des centrales de bilans, en particulier la Centrale des bilans de la Banque de France ou de la base de donnée consolidée européenne BACH. C'est le domaine du benchmarking.

Il existe deux limites à cette approche :

- la notion de secteur est floue et dépend du niveau de détail choisi. Restituant l'entreprise par rapport aux firmes concurrentes, cette démarche nécessite que les informations collectées auprès des différentes entreprises du secteur soient homogènes et que l'échantillon soit suffisamment représentatif ;
- il peut y avoir des phénomènes de folie collective qui font que les valeurs d'un secteur sont provisoirement surestimées. Il appartient alors au financier de « sortir » du secteur¹¹¹.

Si les limites de cette approche sont clairement énoncées, cette définition affirme une attitude décomplexée de la concurrence à outrance liée au néo-libéralisme, sous couvert de « comparer les performances financières des entreprises d'un même secteur ». Ces études comparatives peuvent au départ être établies par des analystes financiers ou par certaines entreprises elles-mêmes dans une optique bienveillante de « fixer le délai de règlement pouvant être accordé à leurs clients », mais aussi, « par les banques afin de juger le caractère anormal de certains délais de règlement et de certains rythmes de rotation des stocks, et d'apprécier la structure financière ». Enfin, l'étude comparative « peut être systématisée par l'utilisation des études publiées par des centrales de bilans, en particulier la Centrale des bilans de la Banque de France ou de la base de donnée consolidée européenne BACH ». Alors, n'entrons-nous pas dans une culture du « surveiller et pointer du doigt » le monde de l'entreprise, l'activité humaine, puis l'individu-salarié ? S'agit-il d'améliorer les performances dans le respect d'une éthique ou « la fin justifie-t-elle les moyens » ? Par conséquent, l'évaluation véhicule-t-elle, en puissance, la punition ou la récompense ?

Notons que l'introduction de « CANARD BOITEUX » est grossièrement inappropriée dans un contexte langagier lié à la finance analytique. La métaphore porte en elle une connotation doublement péjorative ; si le « canard boiteux » est - une « entreprise que sa mauvaise gestion a mise en difficulté¹¹² », c'est avant-tout « celui qui, au sein d'un groupe, ne suit pas le même chemin que les autres¹¹³ ». Le canard boiteux fait donc référence, non seulement à une entreprise peu rentable, mais aussi à tout individu mal adapté, qui retarde les autres, « handicapé » et handicapant. Différent et souvent mis de côté, ce « canard boiteux » est un être humain déshumanisé, dont le groupe aura

¹¹¹ **benchmarking**, in Pierre VERNIMMEN, *Finance d'entreprise*, 10^{ème} édition par Pascal Quiry et Yann Le Fur, Paris, Dalloz, 2012, pp. 192-193.

¹¹² « canard boiteux (expressions) » in [<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>].

¹¹³ *Idem*.

honte ; il sera isolé et mis de côté par de multiples moyens... Notre imaginaire collectif a en mémoire le conte d'Andersen, *Le vilain petit canard*.

De surcroît, avec l'introduction du mot « bêtise », une autre dérive du *benchmarking* est sous-jacente : l'INFANTILISATION, avec récompenses pour les « meilleurs » (primes, promotions...) et punitions pour les employés les « moins performants » (mise au placard, encouragement à la démission, licenciement, stage de remédiation...). Cette approche analytique présente tous les stigmates - conscients ou inconscients - des dérives du *benchmarking* observées et mises à nu dans *Nobody*. Cyril Teste, dans les entretiens qu'il accorde, fait référence à l'ouvrage d'Isabelle Bruno et Emmanuel Didier, paru en 2013. En écho à cette publication, les deux auteurs écrivent, en introduction à un article dans *Le monde diplomatique*, les dérives du *benchmarking* qui aurait bel et bien gagné le terrain du service public, avec, pour conséquence directe, le syndrome d'épuisement professionnel. Les entreprises associées à des « canard boiteux » et leurs « bêtises » précédemment pointées par *La finance d'entreprise* ont eu des répercussions immédiates sur la gestion « des équipes », « des salariés », négligeant toute éthique liée à l'humain :

Une méthode de management qui gagne le service public

L'ÉVALUATION, ARME DE DESTRUCTION

Parfois décrit comme une maladie de civilisation, le syndrome d'épuisement professionnel, ou burn-out, touche particulièrement les travailleurs les plus zélés. Peut-être parce que, en plus de générer une anxiété permanente, les exigences du management aboutissent à dénaturer l'activité et à en déposséder ceux qui l'exercent. Censé favoriser la "qualité", le "benchmarking" sévit aussi bien dans le public que dans le privé [...]¹¹⁴

Ils dénoncent la souffrance au travail et présentent le revers de la médaille affiché cinq ans auparavant par Laurence Parisot : « *Benchmarker*, c'est la santé ! ». Cyril Teste, touché par le sujet et les textes de Falk Richter, observe que cette pratique de comparaison d'entreprises a vite dévié vers l'évaluation du salarié :

Aujourd'hui, on parle beaucoup de *benchmarking*, c'est un mot qui est arrivé des Etats-Unis, c'est un mode de management, qui a essentiellement pour objectif de mettre en avant l'évaluation. On évalue tout, tout est évalué. Et dans le monde de l'entreprise pourquoi pas, c'est un système comme un autre, le problème c'est dès lors qu'on commence à appliquer ces évaluations-là dans les secteurs publics, hôpitaux, écoles, police, universités, et... voilà. Là, ça pose vraiment des questions : comment ça se fait que des gens aujourd'hui se sentent si mal dans le travail alors qu'on est censés en 2016 prôner le progrès, le progrès c'est avant tout, je dirais que l'innovation ne passe pas tant par les technologies mais la manière que nous avons de les utiliser¹¹⁵.

¹¹⁴ Isabelle BRUNO et Emmanuel DIDIER « L'évaluation, arme de destruction » in *Le monde diplomatique*, mars 2013, p. 3.

¹¹⁵ *Rencontre avec Cyril Teste « Nobody »*, présenté à Le Liberté Scène nationale de Toulon du 29 novembre au 1er décembre, La 4^e Scène, mise en ligne le 1er décembre 2016, consulté le 1er juillet 2017. [<https://www.youtube.com/watch?v=bACdQKTRAvA>].

Qu'en est-il vraiment aujourd'hui dans le secteur public ?

c. L'arrivée du *benchmarking* dans le service public

Dans leur ouvrage, Isabelle Bruno et Emmanuel Didier font de nombreuses observations dans le domaine public et ici, ils nous livrent les dérives liées à la volonté de quantifier l'activité d'un enseignant-chercheur à l'université :

On peut compter les heures de cours, mais on ne mesure pas ainsi ni la quantité de savoirs effectivement transmis ni la qualité éducative de cette transmission. On peut aussi chiffrer le taux de réussite des étudiants aux examens, on leur demande d'évaluer eux-mêmes leurs cours, comme des clients invités à remplir des questionnaires de satisfaction. Ces deux options sont actuellement privilégiées, non sans effets pervers, qui peuvent aller de la surnotation jusqu'aux conduites clientélistes¹¹⁶.

À la manière de Cyril Teste, j'ai observé et relevé des faits liés à un outil issu des (nouvelles) technologies et qui s'est imposé dans les établissements scolaires du second degré ; PRONOTE est un logiciel de gestion de vie scolaire créé en 1999 par Index Éducation. *Services et dérives de Pronote* pourrait être un sujet foisonnant et inédit de recherche. PRONOTE est un outil mis au service du personnel de l'Éducation Nationale, de l'élève et des parents. À l'usage, l'enseignant doit prévoir, au delà des heures d'enseignement imparties, un temps supplémentaire quotidien et attentif pour :

- la consultation de l'agenda des réunions ;
- la consultation des mails de l'équipe éducative, administrative et des supérieurs hiérarchiques qui parfois ne communiquent plus que par ce moyen - eux-mêmes étant sollicités pour rédiger des bilans, compléter des tableaux de bord qui produiront des palmarès, des baromètres, des graphiques de mesure divers et variés en vue de remédiation.

La liste qui suit s'accompagne d'un item « J'ai pris connaissance de l'information », à cocher systématiquement après lecture :

- des mails envoyés par les familles aux enseignants ;
- des mails envoyés par les élèves aux enseignants ;
- des remarques adressées par les enseignants de l'équipe éducative aux parents dans le carnet de correspondance électronique ;
- des rapports d'incidents rédigés par le personnel, punitions, retenues et sanctions établies les dernières 24 heures.

À cela s'ajoutent :

¹¹⁶ Isabelle BRUNO et Emmanuel DIDIER, *Benchmarking. L'état sous pression statistique*, Paris, La découverte, coll. « Zones », 2013, p.19.

- la rentrée des notes au quotidien ;
- le remplissage des bulletins avec la saisie des appréciations - acquisitions, progrès et difficultés éventuelles pour chaque élève, les parcours éducatifs et l'export du Livret scolaire unique ;
- les compétences avec les évaluations, le livret de compétences numériques et les bilans de cycle ;
- la consultation extra-scolaire de PRONOTE pour les éventuels changements d'emplois du temps.

À l'issue de chaque cours, l'enseignant doit :

- rédiger le contenu de la séance, leçons et devoirs, et de plus en plus à la demande de sa hiérarchie et des familles, y glisser la trace écrite de son cours et les documents supports en pièces jointes.
- cocher dans une liste exhaustive, les éléments du programme travaillé, les compétences visées et le type de séance mis en place (activité en salle pupitre, aide personnalisée, aide personnalisée et activité, correction, cours, cours et aide personnalisée, évaluation, devoir sur table, enseignement moral et civique, enseignements pratiques interdisciplinaires, évaluation de compétences, histoire, géographie, information, interrogation orale, méthodologie, parcours avenir, parcours d'excellence, travaux pratiques TICE¹¹⁷, travaux dirigés, travaux pratiques, vie de classe).

L'utilisation de PRONOTE, au départ en accès libre par chaque enseignant, est devenue une obligation pour tous votée au Conseil d'établissement par quelques-uns. Cet outil de communication devient au fil des années une source exceptionnelle de données afin d'établir des bilans, statistiques et baromètres.

Derrière ce service d'informations et de recueils d'évaluation de l'élève, PRONOTE est aussi un outil pour évaluer l'enseignant, que les corps d'inspection et les chefs d'établissement peuvent consulter à tout moment. Quand le professeur est-il absent ? Remplit-il quotidiennement le cahier de textes ? Où en est-il dans le programme imposé ? Combien de remarques, punitions, devoirs supplémentaires, retenues, sanctions, reporte-t-il dans le carnet électronique de l'élève ? À quel rythme et pourquoi exclut-il des élèves ? Combien de rapports d'incidents rédige-t-il à l'encontre des élèves ? Quels jours et à quelle heure remplit-il les bulletins ? Comment les remplit-il ?

L'année 2016 a vu naître une complète réorganisation de l'évaluation des enseignants. Le premier juin 2016, Najat Vallaud-Belkacem, ministre de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche réunit l'ensemble des organisations syndicales représentatives pour présenter la

¹¹⁷ Cf. Les technologies de l'information et de la communication pour l'enseignement.

modernisation et la revalorisation de la carrière des personnels enseignants, d'éducation et d'orientation-psychologues, fonctionnaires dans l'enseignement public ou assimilés dans l'enseignement privé sous contrat. Suite à cette réunion qui posera les principes de cette rénovation des carrières, des groupes de travail dédiés à divers aspects de sa mise en œuvre seront très rapidement mis en place. Il convient de nous arrêter sur la réforme des modalités de l'évaluation et de la reconnaissance des parcours et de l'engagement professionnels¹¹⁸.

Dorénavant, l'évaluation des enseignants du premier et du second degré ne se fera plus lors d'inspections hasardeuses et totalement inégale d'un enseignant à l'autre, avec un écart possible de 100 000 euros de revenus sur une carrière, mais lors de quatre « rendez-vous de carrière » établis à date fixe, prévisibles et annoncés à l'avance, sur la maîtrise des savoirs disciplinaires mais aussi sur la mise en œuvre de situations d'enseignement, l'organisation du fonctionnement du groupe d'élèves et la capacité à coopérer dans une équipe d'établissement. C'est bien une nouvelle conception du métier qui est ainsi mise en place aussi bien pour les enseignants que pour les inspecteurs qui sont cadrés et dont l'intervention est prévisible. Enfin, l'évaluation de carrière donne une place officielle au chef d'établissement dans le second degré. La surveillance de proximité passe donc par le chef d'établissement et par PRONOTE. Les effluves du *benchmarking* sont ici bien présentes en filigrane. Et comme l'annonce Cyril Teste, la phase suivante est l'auto-surveillance et l'auto-évaluation :

La question de la surveillance s'est modelée sur les quinze dernières années, c'est-à-dire, ce n'est pas un sujet qui est nouveau. Mais alors c'est un sujet qui mute de manière extrêmement rapide puisqu'aujourd'hui, on passe de la surveillance à l'évaluation, et on s'auto-surveille, c'est-à-dire qu'on a réussi à faire en sorte de créer des auto-évaluations quand même. C'est quand même extraordinaire, c'est qu'on n'a plus besoin de caméras de surveillance en fait¹¹⁹.

Avec les dérives du *benchmarking*, on passe donc de la comparaison d'entreprises à la surveillance, puis de l'évaluation à l'auto-évaluation de l'employé. Toujours dans le second degré, j'ai récupéré un questionnaire « obligatoire », que chaque enseignant a dû remplir individuellement. Le questionnaire commence par : « Pensez-vous connaître suffisamment le Règlement intérieur de l'Etablissement ? ». Par ce cheminement jusqu'à l'auto-évaluation, la proposition de Cyril Teste dessine une universalité où beaucoup d'employés, tous secteurs confondus, peuvent se retrouver. C'est ainsi que mal-être au travail s'observe dans toutes les strates de la société.

¹¹⁸ <http://www.education.gouv.fr/cid102560/mieux-remunerees-mieux-accompagnees-les-nouvelles-carrieres-enseignantes.html>

¹¹⁹ Rencontre avec Cyril Teste, metteur en scène, autour de la performance filmique « Nobody », présentée au TNBA Théâtre du Port de la Lune du 11 au 20 janvier 2017, posté le 17 janv. 2017, Station Ausone/Mollat. [<https://www.youtube.com/watch?v=TIWhhNli9J4>].

Dans l'Éducation nationale, il existe aussi, depuis peu, des coordonateurs de discipline et des coordonateurs de niveau que l'on retrouve au conseil d'administration et au conseil pédagogique¹²⁰. Certains de leurs membres sont aussi reconnus pour « d'autres missions d'intérêt pédagogique et éducatif » répondant « à des besoins spécifiques¹²¹ ». Il existe aussi des tuteurs-accompagnateurs-visiteurs pour chefs d'établissement et professeurs « défaillants ». Allons-nous de plus en plus vers une société qui multiplie la répartition des tâches et des sous-tâches, directement inspirée du taylorisme et du *benchmarking* ?

La reconnaissance ou le pressentiment de cette pratique dans le secteur public ou privé, le spectateur la voit représentée comme du théâtre documenté ou d'anticipation. Comment Cyril Teste a-t-il porté ce propos sur le plan scénographique ? C'est là qu'un deuxième choc, à la fois sensitif et esthétique, perturbe l'horizon d'attente(s) du spectateur qui n'est plus dans la reconnaissance d'un théâtre-vidéo. Cyril teste filme tout, en résonance avec ce système de surveillance qu'il observe. Sommes-nous alors au cinéma-théâtre ? La polysémie du terme « cinéma » nécessite un choix sémantique précis avant de retenir *Nobody* à l'écran comme un film de cinéma d'auteur à part entière. Revenir aux sources du cinéma parlant devrait éclairer l'avancée de notre recherche. Alors, nous pourrions en extraire les composantes et les retrouver, peut-être, dans *Nobody* ?

III. DES COMPOSANTES CINÉMATOGRAPHIQUES AUX COMPOSANTES FILMIQUES

A. LE CHANTEUR DE JAZZ, UN CAS D'ÉCOLE

1. Du cinéma muet-sonore au cinéma parlant

a. Quel cinématographe ?

Dans un article intitulé « Les techniques du cinéma » le cinéma est ainsi défini :

¹²⁰ C'est le chef d'établissement qui invite certains enseignants à rejoindre le conseil pédagogique.

¹²¹ En application du décret n° 2015-475 du 27 avril 2015, le recteur leur attribue une Indemnité pour mission particulière (IMP) suivant 5 taux annuels forfaitaires, de 312,50 €, 625 €, 1 250 €, 2 500 € ou 3 750 €. Seul le Conseil d'administration a une compétence décisionnelle pour l'attribution de l'IMP qui concerne les coordonnateurs de discipline, coordonnateurs des activités physiques, sportives et artistiques, coordonnateurs de cycle d'enseignement, coordonnateurs de niveau d'enseignement, référents pour les ressources et les usages pédagogiques numériques, référents culture, référents décrochage scolaire, ainsi que toute action liée au tutorat des élèves dans les classes de lycée.

[...] comme l'ensemble des techniques qui permettent la reproduction du mouvement photographié par projection lumineuse. Trois techniques concourent à cette réalisation : la projection lumineuse ; l'analyse photographique du mouvement ; la synthèse du mouvement¹²².

Robert Bresson¹²³ complète cette définition : « Le cinéma est une écriture avec des images en mouvement et des sons ». Dans cette perspective, *Le Chanteur de jazz* de Alan Crosland (1927), considéré comme le premier film parlant dans l'histoire du cinéma, réunit les trois niveaux de techniques artistiques avec : le corps, l'esprit et le langage. Mais il faut y adjoindre la machine instrument « caméra », ainsi que les autres objets techniques, manipulés et actionnés par le corps humain, comme la lumière et le son, tous étant associés au processus de création cinématographique. Cette matière articulée par l'être humain joue un rôle lié à la matière culturelle. Alors, avant d'être un art et une industrie mondialement prolifique, le cinématographe est une somme d'objets techniques qui nécessite des connaissances liées à des techniques mentales et corporelles.

Bien avant que ne soient résolues l'analyse et la synthèse du mouvement, Platon, pour interroger l'apparence des choses (le monde sensible) et leur vérité (le monde intelligible), utilise l'allégorie de la caverne où il a l'idée de projeter des images (*République, VII*). Au XVI^e siècle, Léonard de Vinci fait des observations empiriques avec la chambre noire, déjà décrite par Aristote. En 1646, le père Claude Milliet de Chale et le jésuite allemand Athanase Kircher - inspiré par les travaux du napolitain Jean-Baptiste Della porta au XVI^e siècle - construisent une lanterne magique. Avant eux, le moine anglais de l'ordre des franciscains Roger Bacon au XIII^e siècle, et sans doute les Romains, avaient déjà utilisé la lanterne magique. Cette invention sera développée au XVII^e siècle par le physicien danois Wagenstein qui met au point une lampe de projection par lumière artificielle (1660). En 1798, il existe à Paris des spectacles de projections animées réalisées par des fantasmagoriens, prédécesseurs de Robert Houdin et de Méliès. Le physicien-aéronaute belge, Étienne-Gaspard Robert, dit Robertson¹²⁴, en est l'illustre praticien.

¹²² Michel BAPTISTE, Pierre BRARD, Jean COLLET, Michel FAVREAU, Tony GAUTHIER, « CINÉMA (Aspects généraux) - "Les techniques du cinéma", *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 novembre 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-les-techniques-du-cinema/>

¹²³ Robert BRESSON est un cinéaste français (Bromont-Lamothe, Puy-de-Dôme, 1901-Droue-sur-Drouette 1999). D'abord peintre, il a réalisé au cinéma une œuvre originale au style dépouillé presque jusqu'à l'ascèse : *les Dames du bois de Boulogne* (1945), *le Journal d'un curé de campagne* (1950), *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), *Pickpocket* (1959), *le Procès de Jeanne d'Arc* (1962), *Lancelot du lac* (1974), *l'Argent* (1983).

¹²⁴ Le 27 mars 1799, Robertson dépose le brevet du Fanlascope, ou Phanlascope, qui, mieux encore que la lanterne magique, permettra de projeter un objet ou une scène animée.

Au XIX^e siècle, Joseph Plateau, un physicien belge, travaille sur la persistance rétinienne et la recombinaison du mouvement par le cerveau à partir d'une succession d'images proches et fixes.

Mais ce n'est pas encore le cinéma. Paradoxalement, il fallut d'abord découvrir la synthèse du mouvement pour chercher ensuite les moyens de l'analyser photographiquement.

La recherche scientifique attachée au développement de ces techniques pose les premiers jalons de l'histoire de l'audiovisuel. De nouveaux instruments acoustiques voient le jour : le phonographe en 1857, le téléphone en 1876, le premier microphone en 1877, le gramophone en 1887 et le télégraphe en 1889. Aussi, 1839 fait date dans l'histoire de la photographie. Enfin, l'arrivée de l'électricité autour de 1880 offre de nouvelles opportunités dont s'emparent Auguste et Louis Lumière avec l'invention du cinématographe - brevet en date du 13 février 1895. Mais il faudra attendre 1928 pour obtenir une solution pratique et industrielle au délicat problème de l'enregistrement et de la reproduction du son et de l'image synchrones, par impression photographique du son sur la pellicule image. Cette pratique fut une véritable révolution au début des années 30. Néanmoins, en 1927, avec le système Vitaphone, *Le Chanteur de jazz* fait déjà preuve d'un synchronisme parfait lors des séquences parlées et chantées par Al Jolson. Mais dans quel contexte esthétique a vu le jour *Le Chanteur de jazz* ?

b. État des lieux des techniques artistiques et esthétiques cinématographiques en 1927

En 1927, le cinéma « muet-sonore » est un art dont l'esthétique est totalement maîtrisée, que ce soit avec les comédies burlesques de Buster Keaton (*La Croisière du Navigator*), les comédies dramatiques de Chaplin (*The Kid*, 1921 ; *Les Lumières de la ville*, 1931), les folies baroques d'Erich von Stroheim (*Folies de femmes*, 1922), les films sociaux de King Vidor (*La Foule*, 1928) ou les films de propagande et avant-gardistes de Sergueï M. Eisenstein (*Le Cuirassé Potemkine*, 1925).

Les films muets sonores se distinguent du parlant car ils sont sonorisés en direct et que toutes ces propositions cinématographiques des années 20 ont un point commun : c'est un art universel dont le langage visuel est compréhensible dans tous les pays.

c. *The Jazz singer* de Alan Crosland, 1927

C'est dans ce contexte que le 6 octobre 1927 a lieu un événement qui va changer la donne, la projection du *Chanteur de jazz*. Au départ, la fable se situe à New York. Le vieux chanteur Rabinowitz (Warner Oland) souhaite que son fils Jakie (Al Jolson) lui succède au sein du chœur de la synagogue selon la tradition familiale depuis cinq générations. Mais le jeune garçon préfère chanter du *rag-time* dans les bars. Il est alors renié par son père et s'enfuit du foyer. Quelques années plus tard, à San Francisco, alors qu'il mène sa carrière de chanteur de jazz, il obtient le rôle vedette dans un spectacle à Broadway et revient à New York.

Ce film suscite toujours des polémiques. Rick Altman s'insurge contre la reconnaissance de ce film comme le premier film parlant de l'histoire du cinéma :

Parmi les poncifs de l'histoire du cinéma, aucun n'est si bien ancré que la position du *Chanteur de jazz* comme premier film parlant. Ceux qui connaissent un peu l'histoire du son au cinéma sont amusés par une telle affirmation. Bien d'autres ont parlé avant Jolson. Non seulement Le chanteur de jazz n'est pas le premier parlant, mais tout le monde ne le considère même pas comme un film. Car en 1927 l'identité du cinéma est aussi multiple, aussi incertaine qu'elle l'avait été vingt ans auparavant. Le premier emploi commercial du système Vitaphone en août 1926, par exemple, offre une série de levers de rideaux musicaux, appelés « programme de musique de radio perfectionné » par Albert Warner, parce qu'avec ses frères il tentait justement de recréer le succès récent du Victor Hour à la radio (*New York Times*, 26 avril 1926). Selon John S. Spargo, critique du *Exhibitor's Herald*, *Le chanteur de jazz* n'est guère un film ; c'est bien plutôt un enregistrement d'une demi-douzaine de chansons d'Al Jolson sur disque Vitaphone agrandi (15 octobre 1927). Comment ne pas lui donner raison ?¹²⁵

Pourquoi *Le chanteur de Jazz* est-il considéré, dans l'histoire du cinéma, comme le premier film parlant, malgré les polémiques que cela suscite ? Il est vrai que *Lights of New York*, réalisé par Bryan Foy en 1928 est le premier film totalement parlant. Mais contrairement à ce qu'affirme Rick Altman qui rejoint l'avis du critique John S. Spargo dans les lignes ci-dessus, *Le chanteur de jazz* ne se limite pas à l'enregistrement d'une demi-douzaine de chansons.

Lors de cette projection du 6 octobre 1927, le personnage de Jack Robin (ou Al Jolson lui-même ?), après la chanson *Dirty Hand, Dirty Face*, parle, et lance le célèbre « Wait a minute ! Wait a minute ! You ain't heard nothin' yet¹²⁶. Wait a minute, I tell ya, you ain't heard nothin' ! », et la foule l'acclame longuement. Le parlant, auquel Warner sera définitivement associé, est né ce jour là. Jusqu'alors, les voix intradiégétiques des comédiens du muet faisaient du spectateur un demi-sourd (car ils percevait néanmoins la partition musicale extradiégétique et parfois, un bonimenteur et un bruitiste), alors qu'avec l'arrivée du cinéma parlant, le spectateur devient un récepteur

¹²⁵ Rick ALTMAN, « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise » in *Cinéma, le temps de l'histoire*, Vingtième siècle, revue d'histoire, n° 46, avril-juin 1995.

¹²⁶ « Attendez une minute ! Attendez une minute ! Vous n'avez encore rien entendu. »

extradiégétique qui a retrouvé l'ouïe. Et pourtant, passer le pas du muet-sonore au parlant ne fut pas une évidence.

Le Chanteur de jazz, d'une durée d'1H30, avait été conçu initialement comme un film muet traditionnel avec insertions sonores des chansons et moments musicaux. Cela représentait une avancée significative par rapport au film précédent d'Alan Crosland, *Don Juan*, avec John Barrymore, sorti en 1926, premier film à disposer d'une bande son synchronisée, avec musique et bruits, mais sans aucune voix humaine. Ce film avait été une réussite, et la reproduction de la voix des acteurs était attendue comme une suite logique. Cependant, c'est entre enthousiasme exacerbé d'un côté et rejet du « vulgaire » de l'autre que le cinéma parlant fit ses premiers pas. En effet, suite aux réactions enthousiastes du public, tous les studios se lancèrent dans la production de films parlants, quitte à rajouter du son a posteriori sur des films muets. Mais *a contrario*, il y eut des réticences dans l'industrie, car de nombreuses voix se levèrent pour affirmer l'anéantissement de l'art du film, par essence muet, imagé et non « vulgaire ».

Rappelons qu'à la fin des *Temps modernes*¹²⁷, dernier film muet de Charlie Chaplin, celui-ci fait des clowneries et tarde longuement à entamer sa chanson en son direct. Sa voix séduira-t-elle le spectateur ? Dans *Un art sonore, le cinéma*, Michel Chion se demande si cette chanson finale de Chaplin n'est pas un adieu au cinéma muet. La voix des acteurs synchronisée à l'image en mouvement est une véritable révolution technique. Mais là où le bât blesse, c'est qu'il peut y avoir une dichotomie entre la voix imaginée par le spectateur et la voix réelle de l'acteur. Dans un article intitulé « La parole dans le cinéma muet », Natacha Thiéry aborde ce nouveau paramètre :

De même que la profération visuelle des paroles dans les films muets évoque la personnalité des locuteurs¹²⁸, la composante sonore et physique des voix transparait à travers les modulations des visages et l'ampleur, ou le rythme, des gestes. Comme le grain d'une image photographique, le *grain de la voix* rend compte de la finesse et de la définition d'un son vocal mais aussi de ses variations ou de sa tessiture. Derrière le phénomène visuel s'impose la perception sonore - devinée ou fantasmée - des voix des personnages. Dans ce contexte, c'est bien le corps qui fournit des indices sur la nature de la voix¹²⁹.

Je rejoins l'analyse de Natacha Thiéry mais je nuancerai sa dernière affirmation en disant : « Dans ce contexte, c'est bien le corps qui PEUT PARFOIS FOURNIR des indices sur la nature de la voix », justement parce qu'elle est devinée ou fantasmée par le spectateur. Si l'image peut en effet donner

¹²⁷ *Les Temps modernes (Modern Times)* est une comédie dramatique américaine de Charlie Chaplin, sortie en 1936. Il s'agit du dernier film muet de son auteur et le dernier qui présente le personnage de Charlot, lequel lutte pour survivre dans le monde industrialisé.

¹²⁸ avec les inter-titres.

¹²⁹ *Labyrinthe*, 7 | 2000, Recherche libre (n° 7), pp. 125-142.

des indices sur le contenu des propos ou la personnalité des personnages, la profération visuelle ne peut selon moi donner au spectateur, systématiquement et avec véracité, des informations sur la composante sonore physique ou sur la nature d'une voix. Il peut y avoir dichotomie entre la voix « fantasmée » et la voix réelle de l'acteur, ce qui peut parfois provoquer la surprise, la déception, voire le rejet chez le spectateur ; c'est un nouveau facteur dont il faut à présent tenir compte dans le champ de la réception avec le cinéma parlant. Dans *Le Chanteur de jazz*, les interventions de l'acteur Al Jolson sont improvisées, de sa voix parlée, naturelle, et c'est ce qui a séduit réalisateur et producteurs à la découverte des rushes du film. L'horizon d'attente du spectateur sera satisfait. La voix chantée d'Al Jolson, connue et reconnaissable par un public déjà conquis, glissera en douceur vers la voix parlée. Est-ce la mort annoncée de l'éloquence que louait le philosophe Alain sept années auparavant ? Dans le livre troisième de *Systèmes des beaux- Arts*, le philosophe justifie le bien fondé de l'éloquence, par une introduction sur les pièges et travers du langage parlé et de la voix naturelle :

Le gémissement, le râle, le cri, avec toutes les nuances de l'aigu et du grave et du décroissant, du continu et du saccadé, émeuvent encore bien plus que les gestes et que les mouvements du visage ; car l'oreille est soupçonneuse étant un sens de nuit. Le langage parlé, si on l'écoute bien, apparaît comme une suite de gémissements, de râles et de cris, réglés uniformément pour le principal, et néanmoins presque toujours inquiétants, par l'indétermination de ce qui va suivre. Il est clair que bien parler suppose une discipline, une uniformité plus grande, et une juste intonation, entendez surtout mesurée, comme le mot juste le dit si bien. Même hors des passions, il arrive presque toujours que la voix naturelle, trop pressée, et mal réglée par gymnastique, s'élève à l'aigu par une contracture du larynx ; et c'est encore un bel exemple d'excitation sans objet aucun, qui conduit souvent à la colère ; on sait que les prétextes ne manquent jamais¹³⁰.

Et il conclut en affirmant : « Il y a donc toujours quelque chose de menaçant dans la parole naturelle, et il faut une préparation assez savante pour que le premier mot ne choque point. » Dans cette louange à l'éloquence, Alain fait abstraction du timbre naturel de la voix. Pourtant, quelle que soit la discipline imposée, la voix naturelle ou la voix mesurée sont toutes deux dépendantes du timbre de voix. Buster Keaton fut écarté des écrans de cinéma à la naissance du parlant car le décalage entre la voix fantasmée de son personnage burlesque et le timbre sensuel de sa voix réelle fut inconcevable pour le public. Alain écrit ce texte en 1920, et le cinéma parlant n'a pas encore vu le jour.

2. Du spectateur sourd à celui qui retrouve l'ouïe

a. Un passage du cinéma muet-sonore au parlant en douceur

¹³⁰ ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Edition Gallimard, Paris, 1920.

C'est bien en douceur que s'est réalisé le passage du cinéma muet-sonore au cinéma parlant. Avant que réalisateurs, producteurs et public s'enthousiasment de la prestation d'Al Jolson dans *Le Chanteur de jazz*, ce dernier est à l'époque une immense vedette de *music-hall*. Aussi, découvrir ce film pour la première fois, c'est être en présence d'un film muet les premières quarante-cinq minutes avec tous les codes que cela implique - si on exclut la présence du bonimenteur et de la musique en direct dans le lieu de projection propre au cinéma sonore.

La PARTITION MUSICALE, prolixe et variée dans *Le Chanteur de jazz*, souligne avec empathie chaque situation dramatique : il est plus juste alors de parler de « cinéma sonore » et non de « cinéma muet ».

Les CARTONS¹³¹, qui sont des plans inserts assez brefs, contiennent uniquement du texte, et sont intercalés au montage à l'intérieur d'une scène, sachant que dans le cinéma muet, les cartons indiquent certains extraits du dialogue. Ils illustrent souvent un moment clé pour l'avancée dramatique.

L'insertion des cartons et des plans induit le MONTAGE comme composante intrinsèque au cinéma.

Dans *Le chanteur de Jazz*, on compte 176 cartons, ce qui fait apparaître une première contradiction. *Le Chanteur de jazz* est un film muet mais bavard qui donne constamment à voir des lèvres en mouvement, mais le spectateur n'a accès qu'à des dialogues visuels réduits, avec l'insertion de ces cartons. Michel Chion parle de la « parole élastique¹³² » du cinéma muet ; les dialogues des personnages sont résumés graphiquement en une réplique écourtée, la grandeur des lettres varient selon l'intention souhaitée, certains mots sont mis en italiques pour les mettre en exergue. C'est une composante à part entière du cinéma muet :

L'inter-titre, comme plus tard le son, n'a pas une seule fonction qui serait dans son cas de palier la déficience du cinéma sourd pour l'audition de dialogue. Il intervient à plusieurs niveaux. Dans la majorité des cas, ils restent intercalés par montage, en corps étranger, dans le cinéma ; en somme il ne s'amalgame pas à l'image. On comprend le bénéfice pour le cinéma de ce statut, qui permettait de rêver d'un stade ultérieur, épuré.

L'inter-titre maintient en effet l'illusion que le cinéma muet pourrait devenir pur, et, en se passant de lui, s'émanciper des mots. Le mot dans le muet n'est pas incorporé, ni incorporable, il est rivé à sa place d'insert à lire¹³³.

Nous observons à quel point cet insert visuel intermittent et récurrent qu'est le carton concourt à ce désir de s'émanciper des mots. Michel Chion le souligne : « [...] Dans le parlant, où il (le mot) est

¹³¹ L'appellation « inter-titre » existe aussi, notamment dans les écrits de Michel Chion.

¹³² Michel, CHION, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

¹³³ *Ibid.*, p. 18.

amalgamé et simultanément à l'image, le monde sera d'un statut beaucoup plus ambigu, erratique, contaminant le cinéma lui-même de cette ambiguïté¹³⁴ ».

Cette particularité qu'a le cinéma muet de maintenir le spectateur en éveil, je la nomme « l'entre-deux de l'imaginaire », qui correspond à deux moments. Dans un premier temps, le spectateur voit les personnages agir et leurs lèvres bouger : il observe, analyse et interprète l'image en mouvement, anticipe la situation et le contenu des propos - à commencer par lire sur les lèvres quand cela est possible. Le second moment est celui où l'imaginaire s'emballe avant l'apparition ou non du carton. Ces deux moments successifs ou simultanés produisent cet « entre-deux de l'imaginaire » où le spectateur, rivé à son fauteuil, est mentalement actif. À l'apparition du carton, une réplique - pourtant réduite par rapport aux nombres de mots que les lèvres des acteurs viennent de dessiner - conforte le spectateur dans la compréhension qu'il avait saisie de la situation dramatique. Le carton donne une information essentielle pour l'évolution dramatique, qui généralement va dans le sens de ce que le spectateur avait compris, tant le jeu des acteurs, lié à la pantomime, est emphatique. Un second type de carton existe parfois dans les codes du muet. Il s'agit ici d'insertions textuelles, que nous nommerons les « CARTONS DE SITUATION¹³⁵ ». Eux aussi rendent la narration « élastique » ; en lettres gothiques propres à la graphie du conte, ils ont plusieurs fonctions dans *Le Chanteur de jazz*. Ils apportent des repères thématiques, précisent le lieu de l'action et les déplacements spatio-temporels (élasticité et distanciation), présentent les personnages, leur fonction sociale et leur identité psychologique. À la manière d'un chœur antique, ces cartons annoncent et commentent l'action. Un soin est apporté à la rédaction et à la qualité littéraire de ces cartons de situation. L'auteur de ces titres, Jacki Jarmuth, est cité au générique du film. Par contre, la totalité de l'équipe technique et artistique n'est pas présente au générique du *Chanteur de jazz*, ce qui serait inconcevable de nos jours. Certains comédiens n'y apparaissent pas : Nat Carr (Levi), William Demarest (Buster Billings), Anders Randolph (Dillings), Will Walling (le docteur), Roscoe Karns (l'agent), Myrna Loy (une fille du chœur) etc.

Les cartons disparaîtront peu à peu avec l'avancée du cinéma parlant, ou deviendront, au fil des années, un choix artistique et esthétique de réalisateur. Le cinéma parlant se détournera aussi de la pantomime, mais il semble qu'il soit encore trop tôt pour qu'en 1927, *Le Chanteur de jazz* s'en éloigne, c'est dire que le passage du muet au parlant résiste.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ Cf. Annexe 9.

Dans une perspective maussienne, les gestes les plus intimes de nos corps nous sont transmis par la société et sont reconnaissables entre nous. Les exemples par la reconnaissance du geste sont innombrables dans ce long-métrage, et nous retiendrons ici, les regards exagérément exorbités qui traduisent l'étonnement, la colère ou le bouleversement intérieur, les mains et les bras qui s'agitent à outrance pour traduire l'impatience ou l'agitation, les embrassades récurrentes du fils et de la mère, presque incestueuses. Rappelons-nous aussi du plan de l'enfant qui cesse de chanter du *rag-time* et déglutit exagérément à la vue de son père dans le cabaret, ou de Jakie, adulte, avec le *black face*, qui se frotte les mains comme un enfant pris en faute ou encore, du masque de larmes sur ce même *blackface*. Relevons les pantomimes de la mère aux yeux remplis de larmes dans de multiples plans, ou lorsqu'elle se prend la tête entre les mains pour exprimer l'insupportable. Cette mère aux airs de tragédienne - qu'elle quittera seulement lors de la séquence dialoguée - emprunte à plusieurs reprises la gestuelle de la *mater dolorosa*, de manière aussi variable et nuancée que dans les représentations en peinture, sculpture, photographie ou cinéma. Ces pantomimes appuient le hors-champs et initient la mobilité du signe cinématographique ; la séquence de l'enfant battu par son père, en hors-champ, est uniquement suggérée par un plan sur les réactions de la mère. Le spectateur ne voit rien de cette scène de violence. La mère non plus, puisqu'elle se situe, au niveau de la mise en scène, dans la pièce voisine. Mais les cris de son fils battu sont diégétiques et audibles pour elle qui est présente dans la narration. Elle exprime l'insupportable en se plaquant exagérément les mains sur les oreilles. Alors, le visuel crée le signe sonore. Mobile, le signe est aussi générateur de représentations sonores mentales liées aux représentations de la violence chez le spectateur-récepteur. Ces représentations rejoignent « l'entre-deux de l'imaginaire » précédemment évoqué.

b. Matière gestuelle et matière langagière en mutation

Le premier effet du cinéma parlant, c'est qu'à la matière culturelle du geste se superpose la matière culturelle du langage. Une nouvelle cohabitation s'instaure entre la matière gestuelle et langagière. Car il s'agit bien de cela avec l'incursion du parlant.

Même si à peine trois cents mots sont prononcés dans *Le Chanteur de jazz*, le réalisateur, Alan Crosland ménage le spectateur en lui contant la fable d'un chanteur de jazz incarné par une véritable vedette de *music-hall* de l'époque. C'est donc par la voie de la « reconnaissance » que le réalisateur fait entrer le cinéma parlant dans son oeuvre cinématographique car il commence par y insérer, en

plus de la fable muette, des séquences chantées, six au total, proches des phonoscènes¹³⁶, alors très appréciées des spectateurs en premières partie de projection cinématographique muette-sonore.

c. Observation et analyse de la première séquence parlée dans *The Jazz singer*

C'est avec parcimonie, naturel et douceur que les premiers mots parlés et audibles pour le spectateur, qui quitte donc son statut de sourd, sont audibles dans *Le Chanteur de jazz*, c'est à dire entre deux chansons. Jakie fait des commentaires, pour ne pas dire Al Jolson lui-même, suite au succès remporté avec sa première chanson. À vingt-deux minutes du début du film, le spectateur entend la voix de Jakie, en direct synchrone: « Wait a minut, wait a minut, you ain't heard nothin' yet » qui deviendra l'une des répliques les plus célèbres de l'histoire du cinéma.

d. Observation et analyse de la première séquence dialoguée dans *The Jazz singer*

Cette séquence¹³⁷ qui définit *Le Chanteur de jazz* comme le premier film parlant de l'histoire du cinéma est chronologiquement introduite par cinq secondes de silence total durant lesquelles Jakie accompagne sa mère jusqu'au fauteuil. S'ensuit une introduction musicale au piano par ce fils attentionné, fiction appuyée par la présence de la mère dans le plan. Ensuite, sur un plan poitrine, Jakie se met à chanter ; il regarde sa mère, lance une oeilade à la caméra, et se tourne régulièrement vers sa mère dans une position presque inconfortable qui illustre ce tiraillement entre le jazz - joyeux et chantant - et la tradition familiale - avec ses chants hébraïques traditionnels. Mais ce conflit intérieur n'est pas seulement horizontal dans la platitude de l'écran, il traverse furtivement l'écran par le regard caméra de Jakie, tradition du *music-hall* oblige, comme s'il voulait ne pas couper ce fil ténu qui disparaîtra dans les nouveaux codes de jeu du cinéma parlant. Jakie continue de pianoter afin de maintenir un imperceptible fond musical, avec des notes de-ci de-là qui ponctuent le dialogue avec sa mère. C'est presque un soliloque, car la comédienne, embarrassée par le zèle verbal de l'acteur qui joue le rôle de son fils, s'exprime essentiellement par onomatopées :

¹³⁶ Cf. Cf. conférence « Parcours en histoire du cinéma (chantant et parlant) » par Edouard Arnoldy, https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/conference_parcours_en_histoire_du_cinema_chantant_et_parlant_par_edouard_arnoldy.11722

¹³⁷ Cf. Annexe 10 séquence dialoguée : notes d'observation de la première séquence dialoguée du cinéma introduite dans le silence et qui se clôture, selon un rythme circulaire, dans le silence.

- Oui... -Quoi ?
- [...]
- Oh, Jakie, oh...
- [...]
- Oh, non
- [...]
- Oui...
- [...]
- Ohh
- [...]
- Oh, non
- [...]
- Oh non Jakie non. Je... Je...
- [...]
- Oh non mon chéri
- [...]
- Yeah ?
- [...]
- Oh oh...
- [...]
- Yeah ?
- [...]
- Oh non je ne voudrais pas [...]

Puis Jakie reprend le titre *Blue skies* sur un rythme jazzy. Brusquement, le père fait irruption en criant « Stop ! ». Alors, le silence fait loi durant vingt secondes : le climax est à son apogée, acmé durant laquelle sept plans *cut* s'enchaînent (signalons au passage un mauvais raccord) avant que la musique extradiégétique ne reprenne.

e. Un nouveau traitement de la matière sonore

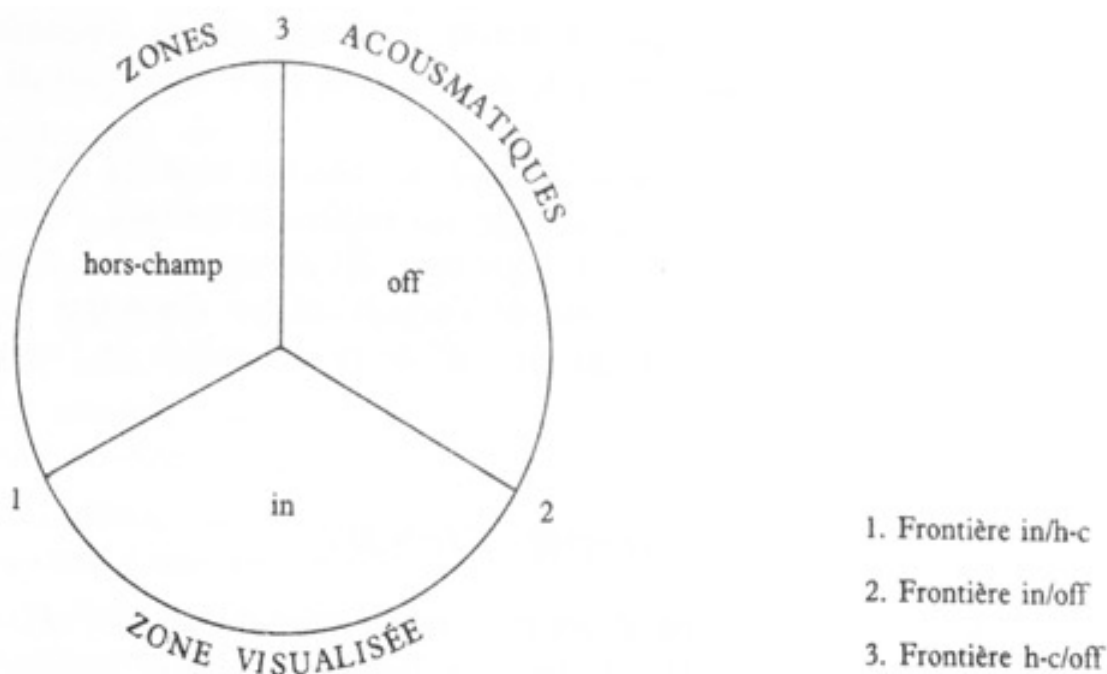
Il est coutumier de scinder l'histoire du cinéma en deux grandes périodes, le cinéma muet (1895-1927) suivi du cinéma parlant. Si le cinématographe est une technique artistique, c'est un savoir-faire acquis par un apprentissage structuré suivant des règles efficaces qui ont fait leurs preuves en liaison avec un matériau. Sont convoqués : le corps de l'acteur du cinéma muet et l'outil instrument caméra qui grave cette technique. Avec la venue du cinéma parlant, le son subjectif disparaît simultanément à la disparition de la graphie subjective des inter-titres. Avec la présence du matériau langage audible, une nouvelle qualité de ce matériau voit le jour : le langage cinématographique scénaristique. Cela va nécessiter du travail, de l'entraînement, et l'acquisition de nouvelles techniques. Si le SCÉNARIO n'entre pas dans l'art de la rhétorique pure, on sait néanmoins qu'il y a une rhétorique de l'image (émouvoir, instruire, persuader) à rapprocher de l'image

cinématographique qui n'est pas une mécanique et qui doit maintenant cohabiter avec des scénarios audibles.

f. De la pyramide sonore à la naissance du silence

La pyramide sonore, mise en place en 1930, est repérable dans le *Chanteur de jazz*. Avant tout, il y a LA PAROLE avec cinq chansons de music hall et une scène dialoguée. Ensuite, nous trouvons la MUSIQUE de cinéma qui accompagne le drame. Enfin, le BRUIT, bruits qui ne sont encore tous perceptibles dans *Le Chanteur de jazz*, comme par exemple les bruits de la ville. Mais, il y a les applaudissements, qui n'en sont pas vraiment avant d'en être vraiment, la cloche stylisée de la gare, ou le bruit d'un train qui part. Peu à peu dans l'histoire du cinéma, ce n'est plus par un phénomène de complétude auditive que le spectateur va créer ses propres sons internes, mais par ceux qui lui seront imposés.

Dans cette pyramide, il manque selon moi le « son seul », différent d'une bande sonore muette, comme on l'observe au début et à la fin de la scène dialoguée du *Chanteur de jazz*. Mais le cercle sonore instauré par Michel Chion est une proposition utile pour analyser *Le Chanteur de jazz* sur le plan sonore :



g. Disparition et apparition de nouveaux corps de métiers

Avec le cinéma parlant, les bonimenteurs, les créateurs de cartons, les musiciens de cinéma, - pianistes et bruitistes qui faisaient que le cinéma muet devenait sonore - et toute une génération de grands acteurs du muet disparaissent. Mais un réalisateur, aujourd'hui, a toujours la possibilité de les intégrer dans sa réalisation : Michel Hazanavicius avec *The artist* (2011), raconte ce passage du cinéma muet au parlant.

De nouveaux gestes et de nouvelles professions apparaissent : perchiste, ingénieur du son, créateur son, bruiteur, monteur son, scénariste, auteur et acteur du doublage ou du sous-titrage. D'autres métiers voient le jour avec la nécessité de cacher les micros, d'insonoriser les caméras - ce qui fait qu'au début du parlant, beaucoup de films seront statiques et bavards. Une nouvelle génération d'acteurs, venant essentiellement du théâtre, trouvera sa place dans le cinéma parlant.

Où se situe en définitive *Le Chanteur de jazz* ?

Le Chanteur de jazz est un film singulier, « un film de transition » dans l'histoire du cinéma parce qu'il véhicule à la fois les codes maîtrisés du cinéma muet et ceux, en naissance, du cinéma parlant. Ce long-métrage a surtout produit une révolution au niveau des techniques sonores et de la naissance du silence, des silences¹³⁸.

L'histoire du cinéma se fonde selon moi sur trois, et non deux réalités factuelles technologiques : le cinéma muet, le cinéma muet sonore, et le cinéma chantant parlant. Mais peut-on parler de ces différentes dénominations comme étant dichotomiques ? Il semble que non car le cinéma, c'est avant-tout visuel : tout réalisateur raconte d'abord avec l'IMAGE EN MOUVEMENT. Il n'introduit les dialogues que lorsque l'image en mouvement ne peut dire la fable. Il est des films muets très bavards et des films contemporains parlants très muets, comme les films de Bruno Dumont. Dès lors, est-il judicieux de participer à cette polémique qui consiste à vouloir imposer *Lights of New York* réalisé par Bryan Foy en 1928 comme le premier film véritablement parlant car totalement parlant ? Cette analyse sémiotique du *Chanteur de jazz* nous mènera-t-elle vers des composantes cinématographiques identifiables dans la performance filmique *Nobody* ?

B. NOBODY, UN NOUVEAU CAS D'ÉCOLE DANS LE SPECTACLE VIVANT

1. *Vers de nouvelles composantes avec Nobody* ?

a. De la performance

¹³⁸ Proposition de Monsieur Bernard SÈVE lors du séminaire Philosophie de l'art du 10 décembre 2015. Bernard Sève, Professeur en esthétique et philosophie de l'art, Département de Philosophie, UFR Humanités, Université de Lille, UMR 8163 « Savoirs, Textes, Langage », Lille 1, Lille 3, CNRS, Membre du CNU (17^e section).

Agnès Pierron, en 2004, définit très brièvement le mot français « performance » d'un point de vue historique pour aussitôt rejoindre la forme verbale anglaise :

Proposition spectaculaire dont la mode est venue des États-Unis dans les années 1970.
To perform, c'est jouer, au sens de donner une représentation [...]
Cette proposition peut créer la confusion car Agnès Pierron omet de rapprocher le terme français « performance » de « performance art » en anglais¹³⁹.

Par contre, elle fait une distinction entre la performance et le *happening* :

La performance se distingue du *happening* par sa brièveté et sa dimension plastique ; elle semble appartenir davantage au domaine des arts plastiques que du théâtre. Ce qui les rapproche, c'est l'improvisation et la notion de "work in progress"¹⁴⁰.

Dans un article du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, M.-Cl. Pasquier et J.P-Sag situent aussi l'apparition de la performance dans les années 70 et relie ce phénomène à des « formes d'expression multiples : peinture, sculpture, installation, danse, musique, photo, technique, vidéo, gestes quotidiens ou transgressifs¹⁴¹ [...] ». Cette datation semble tardive au regard des propositions artistiques performatives repérées dès les années 50 et 60 ; eux-mêmes citent, à titre d'exemple, *4'33"* de John Cage, alors que c'est une performance musicale qui date de 1953. Il faut parfois du temps pour que l'occurrence d'un mot devienne un signe à part entière où signifiant et signifié se réunissent autour du concept. Dès les années 60, nous pourrions aussi citer, dans le domaine théâtral, *Outrage au public* de Peter Handke ou encore des performances issues du mouvement Fluxus dès les années 60. Mais quelle que soit la forme que puisse prendre la performance, M.-Cl. Pasquier et J.P-Sag insistent sur la théâtralisation « de l'acte et de l'oeuvre plastiques, mais aussi d'expériences, artistiques ou non, extrêmement variées¹⁴² [...] ». Des îlots performatifs, donc, isolés ou transdisciplinaires, souvent hétérogènes et expérimentaux, ont ainsi germé.

Patrice Pavis, en 2009 lui aussi, revient sur l'origine du mot « performance », mais appliqué au seul domaine du théâtre :

Le terme anglais *performance*, appliqué au théâtre, désigne ce qui est joué par les acteurs et réalisé par tous les collaborateurs de la « représentation », à savoir ce qui est présenté à un public après un travail

¹³⁹ « Performance » in Agnès PIERRON, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Collection « les usuels » du Robert, 2004, page 391.

¹⁴⁰ *Idem*.

¹⁴¹ « PERFORMANCE », de M.-Cl. Pasquier et J.P-Sag in Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2009, p. 1056.

¹⁴² *Idem*.

de répétition. Le mot vient du reste de l'ancien français *parformer*, qui voulait dire « parfaire », et il n'a gardé en français que le sens d'exploit, pour une performance sportive, par exemple. Dans le domaine de l'art, le terme *performance* (en français : « la performance » ou en anglais « *performance art* ») désigne également un genre qui s'est considérablement développé dans les années 1970 aux États-Unis. Dans les deux sens du terme, la performance indique qu'une action est exécutée par les artistes et c'est aussi le résultat de cette exécution¹⁴³.

Quatre ans plus tard, Joseph Danan, tout comme M.-Cl. Pasquier et J.P-Sag, inscrit la performance dans une polysémie liée aux positions de Richard Schechner ou de Christian Biet et Christophe Triau, ou encore Hans-Thies Lehman autour de la performance au sens large et au sens restreint.

Dans le domaine du spectacle vivant, toute proposition scénique porte en elle le germe et l'accomplissement performatif en existant dans le temps présent du réel, éphémère.

Après avoir cité *Outrage au public* de Peter Handke en 1966 et *Les cloches de Bâle* d'après le roman d'Aragon mis en scène par Antoine Vitez en 1975, Joseph Danan rappelle certaines performances des années 70 dont les représentants furent Chis Burden, Josep Beuys et Marina Abramović ; dans un souci d'ancrage réel dans la réalité, ils prenaient des risques. Joseph Danan liste ensuite les critères qui se dégagent des performances citées en exemple, sans ordre ni hiérarchie :

- la mise en jeu de l'artiste lui-même ;
- la non-séparation entre l'art et la vie (ou l'ébranlement de cette frontière) ;
- l'importance primordiale du corps ;
- l'unicité de l'évènement, le rôle de l'imprévu, de l'incontrôlable, voire de l'improvisé ; en tout cas, le caractère éphémère de la chose ;
- le partage d'une expérience ;
- la protestation, la contestation (de l'académisme / du pouvoir politique) ;
- la revendication féministe, la question posée au "genre" et à l'identité sexuelle ;
- la marginalité, toujours en tension avec une récupération effective ou possible.

Mais il conclut en disant :

Aucun de ces critères ne me paraît indispensable pour définir la performance, ni plus nécessaire que celui par lequel nous avons commencé et qui pourrait les commander ou, du moins, en constituer l'axe majeur : l'accomplissement d'une action réelle, sans *mimèsis*.

Durant la première partie du XX^e siècle, le mouvement futuriste, puis dadaïste, en passant par le Bauhaus multidisciplinaire, le fantaisiste Marcel Duchamp, ou le Black Mountain College dans les années 30 sont autant de propositions qui posent les jalons de nouvelles formes d'expression artistiques en recherche ou en réaction contre l'ordre esthétique établi.

¹⁴³ Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine, « Origines, tendances, perspectives »*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 43.

Joseph Danan, en 2013, comme les théoriciens précédemment énoncés, confirme que l'occurrence « performance » est née de propositions artistiques ancrées dans les arts plastiques, mais dès les années 60 :

On peut s'accorder sur le fait qu'une cristallisation s'opère dans les années 1960 et 1970 autour du mot « performance », revendiqué par des artistes issus des arts plastiques et qui ont pour point commun, au-delà de l'extrême diversité des événements (on parle aussi d'actions et on a parlé de « happening »), la production d'un acte vivant - et croisant, à ce titre, le spectacle du même nom -le plus souvent au sein de lieux d'exposition¹⁴⁴.

Mathilde Roman, dans son ouvrage *On stage*, complète l'approche de Joseph Danan en y adjoignant une autre réalité factuelle liée à la performance : il s'agit des installations proposées par des artistes qui interrogent le cinéma et la vidéo, datant là aussi des années 60. Elles accueillent alors un poste ou des postes de télévision ou le cinéma dans un débordement spatio-temporel. Leur influence fut immédiate sur la performance et la convocation d'autres formes artistiques. Mais l'appellation d'art vidéo ne fit son apparition que dans les années 72-73. Cyril Teste évoque, lors d'un entretien¹⁴⁵ en 2013 avec Joëlle Gayot, une installation de N+N Corsino qui l'a fait vibrer et qui l'a amené à entrer en résonance avec cette sensation. Il ajoute qu'il s'est alors tourné vers l'art vidéo en passant notamment par la découverte de Bruce Nauman et Bill Viola, étant tous deux des artistes contemporains attachés à la pratique vidéaste. Cette conscience du temps présent que porte en lui l'art vidéo, Cyril Teste a ressenti la nécessité de l'installer au théâtre.

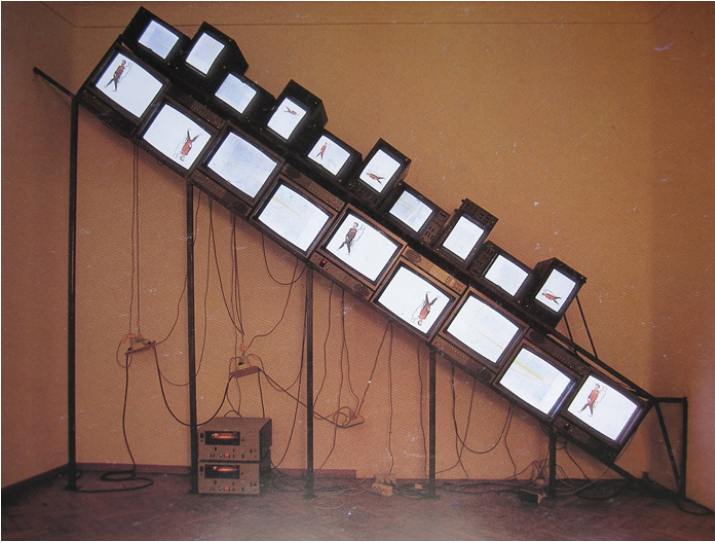
Si Bruce Nauman et Bill Viola, déjà évoqués dans notre recherche, sont les références premières de Cyril Teste, il convient de rendre hommage à l'initiateur de l'art vidéo, Nam June Paik (1932 - 2006). Artiste coréen, il fait cohabiter, dès ses débuts, la musique et le médium vidéo, le sonore et l'image sur moniteur. En 1961, il participe à la pièce musicale de Karlheinz Stockhausen, *Originale*. Il côtoie les artistes d'avant-garde de l'époque, tels John Cage (1912 -1992) , David Tudor (1926 -1996), Joseph Beuys (1921 -1986), Merce Cunningham (1919 -2009), le couple Christo¹⁴⁶. Il rejoint au début des années 60 le mouvement Fluxus, initié par Georges Maciunas, qui touche aussi

¹⁴⁴ Joseph DANAN, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Paris, Actes Sud - Papiers, Col. Apprendre, 2013, pp. 8-9.

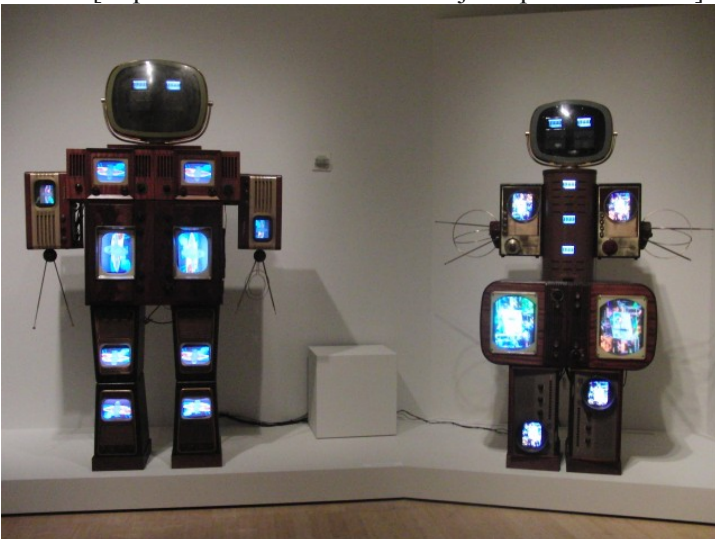
¹⁴⁵ Cyril TESTE, accompagné par Nihil BORDURES, compositeur, cofondateur du Collectif MxM, interviewé par Joëlle Gayot, à propos de *Direct/Shot, Electronic City, Reset, Sun*, et à venir du 2 au 6 avril 2013 dans le cadre de la manifestation *Etrange Cargo* à la Ménagerie de Verre à Paris : *Pour rire pour passer le temps*. Entretien diffusé sur France Culture le 31 mars 2013 dans l'émission: *Changement de décor*. « *La vidéo sur scène: l'image peut-elle tuer le théâtre ?* ». [<https://www.franceculture.fr/emissions/changement-de-decor/la-video-sur-scene-limage-peut-elle-tuer-le-theatre#>].

¹⁴⁶ Christo VLADIMIROFF JAVACHEFF (1935 -) et Jeanne-Claude DENAT DE GUILLEBON (1935 - 2009). Leur œuvre commune est identifiée sous le nom de Christo.

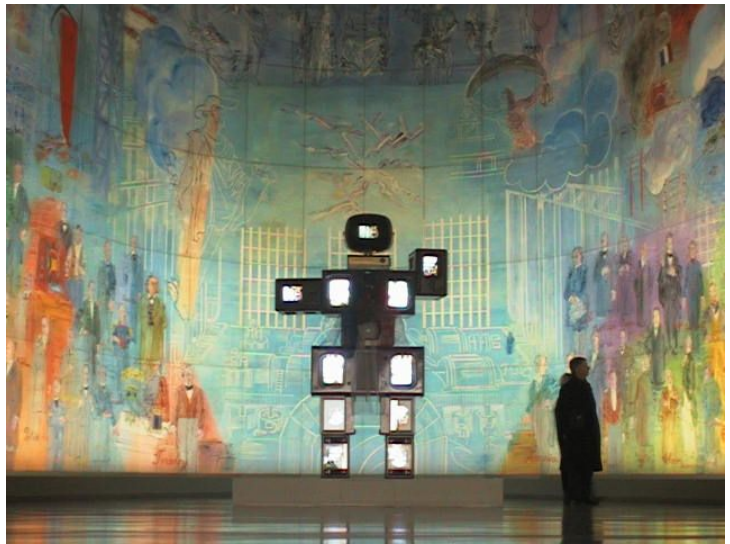
bien les arts visuels que la musique et la littérature. Le médium vidéo est récurrent dans l'oeuvre de Nam June Paik au fil des années, interrogeant le monde et ce médium de façon obsessionnelle :



Hommage à Stanley Brouwn, – 1984 –
Photo : [<http://cahierdeseoul.com/nam-june-paik-art-video/>]



Family of Robot : father et Family of Robot : mother, – 1986 –
Photo : twi-ny/mdr



Olympe de Gouges, 1989

Photo : [<http://cahierdeseoul.com/nam-june-paik-art-video/>]



Reclining Buddha, 1994

(photo [<http://cahierdeseoul.com/nam-june-paik-art-video/>])



Electronic Superhighway : Continental U.S., Alaska, Hawaii, 1995

Photo : [<http://cahierdeseoul.com/nam-june-paik-art-video/>]



Golden Buddha – 2005

Photo twi-ny/mdr

En 1975, Nam June Paik dira : « Marcel Duchamp a tout fait sauf la vidéo. Il a fait une grande porte d'entrée et une toute petite porte de sortie. Cette porte-là, c'est la vidéo ». Cette lucidité visionnaire entre bien dans l'esprit transdisciplinaire, souvent expérimental et hétérogène des propositions qui habitent la performance.

En 2009, M.-Cl. Pasquier et J.P-Sag¹⁴⁷ proposent une définition qui englobe un signifié au concept artistique et un signifié au concept élargi qui pourrait intégrer le *happening* et tout type de prise de risque et de canulars qui s'auto-proclament performances artistiques. Phénomène artistique qui apparaît dans les années 1970, la performance est une théâtralisation de l'acte et de l'œuvre plastiques, mais aussi d'expériences, artistiques ou non, extrêmement variées. Bien que rompant délibérément avec la représentation et se voulant présentation d'une situation ou d'une action réelle immédiate, la performance n'en reste pas moins événement spectaculaire. Ce n'est pas tant un nouveau « genre » qu'une attitude qui s'écarte des conventions dramatiques et théâtralise des éléments traditionnellement écartés de la scène.

« L'action réelle immédiate » et « l'événement spectaculaire » rejoignent bien la volonté de Cyril teste et du Collectif MxM de réaliser le montage et le mixage d'une captation audiovisuelle en temps réel. Les opérateurs de prise de vue, techniciens extradiégétiques, sont visibles par le

¹⁴⁷ « PERFORMANCE », de M.-Cl. PASQUIER et J.P-SAG in Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2009, pp. 1055-1056.

spectateur ; ils se situent dans une « action réelle immédiate » et accomplissent une performance technique.

En régie, les techniciens, extradiégétiques et invisibles pour le spectateur, réalisent le montage et le mixage en direct ; ils se situent eux aussi dans une « action réelle » immédiate et accomplissent une performance technique. Toutes les composantes de la scène y concourent en temps réel.

Si M.-Cl. Pasquier et J.P-Sag ne mettent pas de frontière performative entre l'acte artistique et l'acte profane, cela nous mène à la nécessité d'accoler à « performance » un adjectif qualificatif. Avec Cyril teste et le collectif MxM, il s'agit de l'adjectif « filmique ».

b. Des précurseurs des années 20 à l'image en mouvement au théâtre

De nos jours, l'image filmique au théâtre, lorsqu'elle est utilisée à bon escient, enrichit et situe dans notre contemporanéité la scénographie et l'écriture théâtrale. Cette pratique est presque centenaire. Depuis plusieurs décennies, bon nombre de metteurs en scène introduisent des images en mouvement en temps réel ou différé dans leur créations.

Le metteur en scène et dramaturge russe Vsévolod Meyerhold (1874-1940) fut l'un des premiers à inviter l'écran sur scène. Mais avant cela, en 1915, il réalisa pour le cinéma une adaptation du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde dont aucune copie n'a été conservée, puis *Silnyi tchelovek* en 1917. Meyerhold connaît l'instrument caméra et l'image en mouvement. Le théâtre sera aussi pour lui le moyen d'aller contre les vieux théâtres académiques et le naturalisme ambiant, ouvrant le chemin de la biomécanique. Simultanément, ses premières expériences sur scène avec les médias audiovisuels datent de 1923 avec *La terre cabrée*, d'après *La nuit* de Marcel Martinet où des images et des textes sont projetés sur un écran suspendu. Puis, dans *Le Revizor* de Gogol il ajoutera aux textes et aux images des projections d'inter-titres et de slogans. Dès 1927, il intégrera dans ses créations des extraits d'actualité, ou des séquences tournées spécialement pour le spectacle.

Erwin Piscator (1893-1966) dans l'Allemagne de la République de Weimar, créateur du théâtre prolétarien en 1918, entrevoit l'usage de l'image sur scène au service d'une démarche révolutionnaire radicale. De grands murs de projection de part et d'autre de la scène accueillent des projections d'images et de textes dans *Drapeaux* en 1924. Puis Piscator intégrera des images au service de l'action dramatique dans ses propositions suivantes, notamment dans *Malgré tout* (1925), considéré comme du théâtre documentaire, et *Raz-de-marée* (1926), adapté de l'oeuvre d'Alphonse

Paquet, ou encore *Raspoutine* (1927), *Hop là, nous vivons* (1927) et *Les aventures du brave soldat Schweyk* (1928).

Walter Gropius (1919 - 1928), créateur et directeur du Bauhaus¹⁴⁸ de 1919 à 1928, propose, en 1927 le projet d'un théâtre total avec les médias audiovisuels. Le Bauhaus a connu trois directeurs : Walter Gropius, Hannes Meyer et Mies Van der Rohe, jusqu'à sa fermeture en 1933 par les nazis. Parmi ses enseignants, on trouve Vassily Kandinsky, Paul Klee, Anni Albers, Josef Albers, Herbert Bayer, Marianne Brandt, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Ludwig Hilberseimer, Johannes Itten, Ernst Kallai, Gerhard Marcks, László Moholy-Nagy, Georg Muche, Walter Peterhans, Lilly Reich, Oskar Schlemmer, Joost Schmidt, Lothar Schreyer, Gunta Stölzl. Berceau d'un renouveau dans l'architecture, le design, la photographie, le costume et la danse avec un atelier de métal, poterie, de menuiserie et de meubles, du textile, de verre, de peinture murale ... les traces et les influences de cette école sont encore présentes aujourd'hui dans l'architecture, les arts appliqués, l'art de la performance, tout comme dans l'univers cinématographique et théâtral. On pense au célèbre Ballet triadique, dont l'esthétique trouve toujours des résonances dans la création contemporaine, notamment chez Valère Novarina.

Les découvertes technologiques activent toujours plus l'épanouissement de la vidéo, des images électroniques, des effets laser, etc. C'est en 1952 que le premier spectacle tenu pour multimédiatique eut lieu aux États-Unis ; il durait trois quarts d'heure et les musiciens John Cage et David Tudor, le chorégraphe Merce Cunningham et le peintre Robert Rauschenber y participèrent. Suivirent les *happenings* de Kaprow, Oldenburg et Dine, où la perception de l'environnement était structurée par la durée, et les *events* de nature plus détachée des membres du Fluxus. Josef Svoboda (1920-2000) et la *Laterna Magika*, spectacle auquel il a collaboré en 1958, vont donner au spectacle multimédia -intermédiaire pourrait-on dire aujourd'hui - une audience internationale. Ce champ de recherche théâtral dans le domaine de l'expérimentation vidéo connaît un franc succès auprès du public. Véronique Perruchon explique le fonctionnement de La « *laterna magika* », cette rencontre entre le théâtre et l'image en mouvement :

La projection synchronisée sur un ou plusieurs écrans associées aux performances des acteurs en lien avec les éléments du film créait un genre inédit pour l'époque. La lanterne magique fut ensuite

¹⁴⁸ Le Bauhaus (*la maison du bâtir*) : célèbre institution allemande d'enseignement, de recherche et de création, fondée en 1919 à Weimar en Thuringe, qui a révolutionné l'architecture et le design tout en offrant une place à de multiples expressions artistiques, notamment le théâtre. Chassé par la droite, le Bauhaus déménage à Dessau en 1925, puis en 1930 à Berlin. Mais les nazis ordonnent sa fermeture.

transporté à Prague où elle fut installée dans une nouvelle salle expérimentale du Théâtre National. Bientôt récupérée par le music-hall, elle perdit de son intérêt pour le théâtre¹⁴⁹.

Au départ, les spectacles multimédias marqués par la vidéo au théâtre trouvent un écho dans les mouvements avant-gardistes en peinture, architecture et sculpture de la première moitié du XX^e siècle. En ce XXI^e siècle, Cyril Teste se reconnaît dans une deuxième vague d'influence qui prend racine à la fin du XX^e siècle, avec l'art vidéo et le temps présent. Chez Cyril Teste et le collectif MxM, le choix sémantique de « performance filmique », avant d'ouvrir de nouveaux champs créatifs, semble fidèle au visuel proposé.

c. La trace cinématographique

Dans *Nobody*, les deux opérateurs de prise de vue suivent les comédiens avec deux caméras wi-fi (sans fil), les filment en direct sur le plateau, surtout les visages. Ils transmettent les images à la régie vidéo qui monte en temps réel, d'où une succession de plans. Le film est présent du début à la fin de la proposition théâtrale car Cyril Teste s'interdit strictement de tricher avec le spectateur et répète au fil des entretiens son souhait « d'injecter ainsi dans les veines de l'image, du cinéma, le temps du théâtre, mais aussi, dans les veines du théâtre, le temps du cinéma ». Si Cyril Teste ne triche pas avec le temps réel, il donne aussi à voir les opérateurs de prise de vue et l'instrument caméra sur scène : mais avait-il d'autres choix ? Par contre, tout le dispositif scénographique lié au théâtre comme espace de représentation est dissimulé.

La boîte noire est absente, le taps aussi : les pendrillons sont remplacés par des murs intérieurs, acajou à jardin, blancs à cour. Au niveau de la frise, un immense écran plat accueille la performance filmique. Il n'y a pas de rideau de fond non plus. La volonté de l'illusion de la réalité est poussée à son paroxysme. Cet *open space* ne questionne pas l'illusion cinématographique du décor : tout est construit, fermé. Les opérateurs de prise de vue n'ont accès à aucun « raccourci » pour passer d'un espace à l'autre. Ils doivent emprunter le même chemin que les comédiens pour réaliser leur captation vidéo. La présence constante de ces opérateurs questionne en continu le cinéma dans le théâtre et le théâtre dans le cinéma, ne laissant aucun répit au spectateur. Son regard peut être très mobile, ou, attiré par l'image en mouvement, se fixer à l'écran pour oublier le théâtre et se placer

¹⁴⁹ Véronique PERRUCHON, *Noir : lumière et théâtralité*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2016, pp.168-169.

dans un dispositif cinématographique. Il peut aussi résister et fixer son attention sur la scène de théâtre. Quoiqu'il en soit, le spectateur a le choix. Le choix d'être au théâtre ou au cinéma ?

d. *Nobody*, du dogme à la représentation

La distinction entre faits cinématographiques et faits filmiques a été élaborée en 1946 par Gilbert Cohen-Séat, dans le cadre de la filmologie. « Le filmique est défini comme ce qui concerne l'esthétique de l'œuvre, son message, alors que le cinématographique recouvre d'une part ce qui dans le film relève des moyens d'expression propres à l'image mobile, d'autre part ce qui vient de l'aspect social, technique ou industriel du cinéma ».

Fondé en 1946 sous l'impulsion de Gilbert Cohen-Séat, l'Institut de filmologie s'est inscrit dans une approche du cinéma sur le modèle des sciences humaines. En 2009, François Albera et Martin Lefebvre commente et précise la pensée de Gilbert Cohen-Séat :

La filmologie opère donc — pour la France — le passage du médium (auquel toute la réflexion antérieure est vouée depuis Lindsay ou Arnheim jusqu'à Bazin : ontologie, art et langage) au média (que Balázs, certains chercheurs des Payne Fund Studies aux États-Unis, de même que Kracauer, Benjamin et l'École de Francfort avaient entrevu : c'est-à-dire la dimension d'appareil social, idéologique, culturel). La fameuse distinction de Cohen-Séat entre fait filmique et fait cinématographique est l'œuf de Colomb de cette innovation conceptuelle ; grâce à elle on peut mettre le film, l'œuvre singulière (éventuellement « œuvre d'art ») à distance pour appréhender le milieu et les conditions qui le rendent possible, l'accueillent, et sur lesquels il agit en retour.

Cette perspective de communication audiovisuelle (soulignons que Cohen-Séat, dans son Essai [1946], ne parle pas de l'« image » visuelle seulement — comme on continue souvent de le faire en la matière — mais également de l'image sonore) considère que le cinéma est le média dominant, l'interprétant, en somme, de l'espace de la communication et de l'information de l'ère industrielle. Et le film, au sein du cinéma, est l'objet central, le « modèle » heuristique pour comprendre le rapport de l'être humain à ce « fait ». D'où la domination de l'approche psychologique — à la base de la filmologie —, qui sera supplantée dans les années soixante par la sociologie (d'abord psychosociologie) puis la sémiologie, et aujourd'hui par les neuro- sciences et les sciences cognitives¹⁵⁰.

Le choix de « filmique » associé à « performance » rejoint une ambition esthétique radicale dans *Nobody*. Rappelons que cette création n'est pas un film adapté en performance filmique pour le théâtre. À l'origine, c'est une création qui date du Printemps des comédiens 2013 ; le public était installé dans un gradin situé en face du bâtiment et les comédiens à l'intérieur des bureaux - réels - du festival. En extérieur, le film était rétro-projeté sur grand écran et, simultanément, les spectateurs pouvaient apercevoir comédiens et opérateurs de prise de vue à travers les vitres de la façade des locaux. Malgré l'éloignement spatial, la technique permettait aux acteurs d'être audibles. Mais pour

¹⁵⁰ François ALBERA et Martin LEFEBVRE "Présentation. Filmologie, le retour ? » Cinémas 192-3 (2009) : 13–56.
DOI : 10.7202/037546ar, p. 28

l'ouverture de *Nobody*, Cyril Teste n'a pas fait le choix de sonoriser les comédiens au service d'un dialogue diégétique ; le spectateur voyait des corps en mouvement et entendait la voix *off* de Jean Personne, annonciatrice de son mal-être et de sa dérive - comme un siècle plus tôt les cartons de situation du cinéma muet jouaient le rôle du chœur antique.

Si la technique vient au secours du spectateur « sourd » au bon vouloir du metteur en scène, les comédiens de *Nobody* sont placés dans un « état de surdité » continu. Katia Ferreira, qui tient le rôle de Marlie, exprime ce que le « mur rideau » et les retours de l'ambiance bureau produisent en elle :

[...] Pour la question de « sentir le public », dans la version immeuble, c'était très très perturbant, on ne sentait absolument pas les gens, on n'avait pas du tout conscience de jouer face à un public. Donc, quand on sortait, c'était assez traumatisant presque, aussi parce qu'on était très jeunes je pense. Mais oui, on n'entendait pas du tout les gens, on n'entendait pas les rires, on était vraiment dans un immeuble, complètement coupés, donc, quand on sortait, c'était proche d'une expérience de télé-réalité. On était un peu en hallucination face à ce public.

Après dans la version plateau, on entendait quelques réactions, pas énormément mais quelques réactions. On entendait un petit peu mais franchement... On entendait comme ça les scènes où ça riait très très fort, comme la scène de la comédie musicale, ou « Baise-moi ! » ou... On entendait des réactions très fortes comme ça d'un coup et sinon on n'entendait pas non, car en fait nous on a des ambiances bureau à l'intérieur, on a les retours de l'ambiance bureau qui nous aident beaucoup à être dans l'entreprise. Du coup on n'entend pas les gens, on ne les voit pas du tout, on les voit à l'entrée du public mais après on ne les voit pas du tout¹⁵¹.

Pour Katia Ferreira, le comédien est placé dans un isolement visuel et auditif dans la version filmique, puis théâtrale. La différence majeure entre les deux versions, c'est que le film initial se situe dans une esthétique naturaliste tandis que la performance filmique dans l'espace du théâtre convoque une esthétique mi-hygiéniste, mi-hopperienne. Mais l'image en mouvement présente au dessus de la scène n'emprunterait-elle pas d'autres pistes esthétiques ?

e. Au delà de l'esthétique mi-hygiéniste, mi-hopperienne

Notre recherche confirme l'importance des techniques de l'information et de la communication derrière l'objet artistique *Nobody*. Cet *open space* plonge le spectateur dans une esthétique hygiéniste hypersphérique ; si les plans épaules et les gros plans de visages sont très présents dans la projection filmique, il convient de relever les gros plans portés sur les téléphones, les ordinateurs

¹⁵¹ En référence aux propos de Katia Ferreira lors d'un entretien téléphonique mené par Fabienne Chmielewski-Winne, le 2 février 2018.

portables et les tablettes de ces « enfants du numériques¹⁵² » qui travaillent pour la société OUTSOURCE. La présence des caméras wi-fi au plateau produit une mise en abyme hypersphérique en rappelant que c'est grâce aux techniques de l'information et de la communication que cette performance filmique peut être réalisée.

Nobody recèle aussi les traces d'une « esthétique publicitaire », en référence aux films des années 80 proposés par les réalisateurs Jean-Jacques Beinex (*La lune dans le caniveau*, 1983) Luc Besson (*Subway*, 1985) ou Léos Carax (*Mauvais sang*, 1986). On retrouve ici le caractère artificiel des décors, des couleurs franches et des personnages stéréotypés. Cette esthétique est d'ailleurs soulignée par la mise en abyme publicitaire de la société OUTSOURCE elle-même. Mais dans *Nobody*, la sophistication des images propres à la publicité n'est pas constante. Si certains plans fixes dans l'*open space* ou en plongée circulaire dans la chambre du couple sont sophistiqués, les plans en mouvement caméra épaule ou balayés, ainsi que les flous, ne participent plus de cette esthétique publicitaire.

Le balayage de la caméra fait davantage référence au reportage qui excuse les mouvements maladroits de la caméra dus à la captation filmique dans le « feu de l'action », et offre ici l'occasion d'un néologisme qui assied une esthétique « reportagienne » dans *Nobody*. Le film enrichit donc l'esthétique de la proposition initiale théâtrale.

C'est à partir de la proposition théâtrale que peut exister la performance filmique (captation). Mais elle a besoin d'un autre support pour exister, celui de diffusion par un dispositif cinématographique.

f. Un dispositif cinématographique au service de la performance filmique

Dans *Le vocabulaire du cinéma*, Marie-Thérèse Journaux rappelle que « le dispositif cinématographique est constitué de la salle, de l'écran et de la cabine de projection située dans le dos des spectateurs et projetant le film par-dessus leur tête¹⁵³ ». Avec *Nobody*, la salle de spectacle emprunte à la salle de cinéma¹⁵⁴ ses caractéristiques puisque c'est un lieu plongé dans l'obscurité où

¹⁵² « enfant du numérique », **Domaine** : Tous domaines. **Définition** : Personne qui, ayant toujours vécu dans un environnement numérique, est familière des outils et des usages des nouvelles techniques d'information et de communication. **Voir aussi** : habileté numérique **Equivalent étranger** : digital native Source : *journal officiel* du 24 mai 2015 in *Vocabulaire des techniques de l'information et de la télécommunication (TIC)*, « Termes, expressions et définitions publiées au journal officiel », Paris, 2017, p. 275.

¹⁵³ « DISPOSITIF », in Marie-Thérèse JOURNOT (sous la direction de Michel Marie), *Le vocabulaire du cinéma*, 4^e édition, Paris, Armand Colin, Collection « Focus cinéma », 2015, p. 47.

¹⁵⁴ Cinéma est l'abréviation de Cinématographe, marque de l'invention des frères Lumière.

le spectateur reste dans l'immobilité, assis dans un siège - de théâtre. Par contre, « le grand écran » bidimensionnel qui occupe la totalité d'un mur au cinéma, est ici de taille plus réduite afin de laisser place au niveau inférieur à l'espace scénique devant lequel est installé un « mur rideau ». L'espace scénique délimité par ce mur de vitres et l'écran sont au même niveau. Dans la partie supérieure, une surface plane accueille l'image filmique rétro-projetée. Au niveau inférieur, une autre surface plane et transparente, donne à voir une « concavité scénique » et non pas un espace scénique traditionnel, ce qui brise l'horizon d'attente visuel et auditif du spectateur de théâtre. De surcroît, ce dernier n'a vu ni sur les coulisses, ni sur les équipes, ni sur la scène, ni sur l'arrière-scène. La position du spectateur est alors inconfortable : devant ce « double visuel », le spectateur se croit à la fois au théâtre et au cinéma, mais il ne se trouve ni devant un décor de théâtre, ni devant un décor de cinéma. Cyril Teste pousse l'illusion de la réalité à son paroxysme, faisant du spectateur un voyant-voyeur où le blanc et la luminosité du décor s'imposent avec force.

g. De la vidéo à la performance filmique : constat et influences de Cyril Teste

Nobody - performance filmique créée en 2013 dans les bureaux du Printemps des Comédiens à Montpellier, est recréée en 2015 au plateau lors du Printemps des Comédiens. C'est l'aboutissement affirmé d'un travail de laboratoires : la première approche de la performance filmique est réalisée en décor naturel en 2011 avec *Patio* d'après *On n'est pas là pour disparaître* de Olivia Rosenthal, suivie de *Park* en 2012, puis *Punk rock* en 2015.

La haute technicité des performances filmiques de Cyril Teste et du collectif MxM est jusqu'à présent inimitable et fait figure de référence. *Nobody* a connu une tournée de deux ans - et *Festen* connaît le même succès. Le metteur en scène, au fil des entretiens, explique cette nouvelle occurrence :

La performance filmique, c'est un petit peu cette alliance, cet alliage entre du théâtre et du cinéma où on s'est dit : comment injecter dans le temps du cinéma un temps qui est censé, je dirais, cristalliser l'image, lui injecter du temps présent, c'est-à-dire celui du théâtre ? Et donc c'était, comment on peut réaliser un long métrage tout simplement tourné, monté, étalonné, mixé en temps réel donc, réalisé sous les yeux d'un public ?¹⁵⁵.

En octobre 2016, à Bordeaux, Cyril Teste évoque l'éphémère de la performance filmique :

Avec la performance filmique, nous projetons sur le plateau l'écriture d'un cinéma éphémère, qui n'existe que dans le présent du théâtre. Les recherches que nous menons depuis 2000 sur la grammaire

¹⁵⁵ *Rencontre avec Cyril Teste*, Théâtre comme au cinéma « Nobody », présentée au 104, du 8 au 13 décembre 2015, posté le 8 décembre 2015, Entrée libre. [<https://www.youtube.com/watch?v=VY8z1nuTXU8>].

commune du théâtre et de l'image amènent aujourd'hui à une convergence du processus, de la forme et du sujet, en rupture avec l'esthétique de nos projets antérieurs.

En janvier 2017, lors d'une rencontre à la librairie Mollat, il définit à nouveau la performance filmique :

C'est un projet qui assemble à la fois une grammaire cinématographique et théâtrale. Le spectateur va pouvoir à la fois regarder un film, mais sa particularité c'est qu'il se fait en direct, sous les yeux du spectateur¹⁵⁶.

Dans la note d'intention de *Nobody*, Cyril Teste se montre plus précis :

Avec la performance filmique, nous projetons sur le plateau l'écriture d'un cinéma éphémère, qui n'existe que dans le présent du théâtre. Les recherches que nous menons depuis 2000 sur la grammaire commune du théâtre et de l'image amènent aujourd'hui à une convergence du processus, de la forme et du sujet, en rupture avec l'esthétique de nos projets antérieurs. La performance filmique repose sur une charte ouverte qui définit en sept points son territoire de création. Filmer, monter, étalonner, diffuser l'image en direct : cette nouvelle écriture scénique et cinématographique est un nouvel enjeu artistique et technique.

A l'instar de Cyril Teste, la metteuse en scène brésilienne Christiane Jatahy travaille à faire dialoguer le théâtre et le cinéma. Du triptyque *Julia*¹⁵⁷ (2012), *What if they went to moscou*¹⁵⁸ (2014) et *A floresta que anda*¹⁵⁹ (2015), nous nous attarderons sur le deuxième volet de cette proposition ; contrairement à Cyril Teste qui propose une performance filmique dans un même espace, Christiane Jatahy, dans *What if they went to moscou* crée deux oeuvres complémentaires mais qui existent de manière indépendante, c'est-à-dire dans deux espaces différents. Le spectateur a le choix : voir le film tourné et monté en direct, ou la représentation théâtrale, ou les deux, mais à des moments distincts - à quarante-cinq minutes d'intervalle ou un autre jour. Cyril Teste et Christine Jatahy ont une proximité technique indéniable car il est question de montage et de mixage en direct, et tous deux sont entourés d'une équipe technique-artistique lourde. Dans un élan créatif parallèle, c'est à nouveau une réalisation cinématographique qui a inspiré les créations suivantes de ces deux metteurs en scène : *La règle du jeu* (1939) de Jean Renoir pour Christiane Jatahy, à La comédie-Française de Février à juin 2017 et *Festen*¹⁶⁰ pour Cyril teste et le collectif MxM, une

¹⁵⁶ *Rencontre avec Cyril Teste*, metteur en scène, autour de la performance filmique « Nobody », présentée au TNBA Théâtre du Port de la Lune du 11 au 20 janvier 2017, posté le 17 janvier 2017, Station Ausone/Mollat, [<https://www.youtube.com/watch?v=TIWhhNli9J4>].

¹⁵⁷ *Julia*, d'après *Mademoiselle Julie de Strindberg*, était captée et projetée en temps réel à certains moments.

¹⁵⁸ *What if they went to moscou* (Et si elles y allaient, à Moscou ?), d'après *Les trois soeurs* de Anton Tchekhov.

¹⁵⁹ *A floresta que anda* (La forêt qui marche), est la troisième partie de ce triptyque, librement adaptée de *Macbeth* de Shakespeare.

¹⁶⁰ *Festen* de Cyril TESTE et du Collectif MXM a été créé à l'automne 2017 à la Scène Nationale de Bonlieu à Annecy puis dans le cadre de la saison 2017/2018 à l'Odéon Théâtre de l'Europe et au Théâtre du Nord.

pièce de Thomas Vinterberg et Mogens Rukov écrite en 2002 avec la complicité de Bo.Hr.Hansen pour l'adaptation théâtrale, suivie d'une adaptation française de Daniel Benoin en 2003. Mais *Festen*¹⁶¹ est d'abord un film que Thomas Vinterberg a réalisé en 1998 - et écrit avec Mogens Rukov. Cependant, Cyril Teste est parti du texte théâtral pour réaliser cette nouvelle performance filmique, fidèle à l'item 5 de la charte de création : « La performance filmique doit être issue d'un texte théâtral, ou d'une adaptation libre d'un texte théâtral » et « Tel le dogme95 qui s'était donné une série de règles pour établir une charte de cinéma », Cyril Teste et le collectif MxM écrivent « au fil de (leurs) laboratoires une charte de création qui consiste à identifier ce qu'est une performance filmique »¹⁶² ; « règles mouvantes », la performance filmique *Festen* adopte de nouveaux items qui s'éloigne de la captation absolue du temps présent avec notamment des « apparitions » à l'écran de proches disparus ou des décalages temporels avec ce qui se passe au plateau. Curieusement, le déroulé de la charte n'apparaît plus au début de *Festen*.

Ce dispositif emprunté à Cyril n'est pas toujours heureux : en 2018, au Tandem Scène nationale Douai-Arras, Katie Mitchell a réalisé une performance filmique de *La maladie de la mort* de Marguerite Duras. Si le film et la prestation des comédiens sont louables, c'est un véritable échec esthétique sur le plan scénographique. Les comédiens bondissent en tous sens pour adapter décor et accessoires à la prise de vue envisagée, le plateau est maladroitement investi par des techniciens. Des murs, au service du film en direct, cachent l'espace scénique à la vue du spectateur, alors forcé de s'en remettre à l'image filmique pour « voir ». La scène théâtrale ne présente aucune esthétique, c'est un chantier permanent.

À l'inverse, une rigueur scénographique et dramaturgique uniques rend identifiable les composantes dans *Nobody*.

¹⁶¹ *Festen* de Thomas VINTERBERG, premier film labellisé Dogme95, reçut le Prix du Jury au festival de Cannes 1998.

¹⁶² Cf. Site du collectif MxM [<http://www.collectifmxm.com/category/performances-filmiques>].

CONCLUSION

Patrice Pavis, dans un paragraphe sur le dialogue incarné et la genèse de la mise en scène évoque les « composantes de la scène » :

Au sein de la mise en scène, le dialogue prend un tout autre relief. Il n'est plus en effet confiné à l'échange des paroles. Dès qu'il est mis en énonciation, l'interaction entre tous les matériaux, signifiés et signifiants, devient la règle. Est-ce encore là un dialogue ? Au sens métaphorique, seulement. C'est plutôt la genèse de la mise en scène, l'orchestration des échanges et la mise en place des réseaux de signes. « Dialoguent » alors les silences, les changements de rythme, les échos sonores et visuels, les différentes composantes de la représentation. Dès que le texte est incarné par un corps, une musique, un rythme, il ne s'appartient plus, il est comme transporté, il se met en écho avec tous les signes de la représentation, et de cette interaction naît la mise en scène. Celle-ci, prolongeant parfois l'écriture, conjoint ou disjoint les éléments du dialogue, empêche tout contact ou au contraire tisse des liens entre les éléments dialogiques et les autres composantes de la scène¹⁶³.

Patrice Pavis apporte, dans un rigoureux raisonnement déductif, une définition dynamique de la mise en scène. Selon lui, les composantes de la scène sont les éléments dialogiques (avec les silences et les changements de rythme), les échos visuels et sonores, et les différentes composantes de la représentation - qu'il ne nomme pas précisément. Il ne semble pas faire de distinction entre les composantes de la scène et les composantes de la représentation. L'approche sémiotique de *Nobody* m'amène, au terme de cette recherche, à faire une distinction très nette entre les deux. S'ensuit la possibilité d'une définition.

Une COMPOSANTE DE LA SCÈNE accompagne le(s) protagoniste(s) et le texte scénique : lumière, noir, espace de jeu, volume de la cage de scène, scénographie, costumes, décor, accessoires, couleurs, mouvement, geste, odeurs, pyramide sonore, projections graphiques, photographiques, vidéo, analogique, numérique. Lors du processus de création, la composante de la scène se charge de signes porteurs de sens qui sont mobiles et évolutifs. Elle passe alors du statut de composante de la scène à composante de la représentation. Les signes qui la composent sont perceptibles par au moins l'un des cinq sens. Ils peuvent passer par trois niveaux de techniques artistiques : le corps, le langage ou les instruments et machines, toutes médiasphères confondues.

Dans *Nobody*, la PROJECTION FILMIQUE est une composante audiovisuelle hypersphérique extradiégétique de la représentation. Elle est aussi double parcellaire audiovisuel d'un spectacle vivant. La représentation théâtrale est la condition indispensable de son existence.

La PERFORMANCE FILMIQUE est l'aboutissement simultané en temps réel d'un triple processus de création. En aval d'un dispositif chronologique dont les frontières se diluent très vite au cours des répétitions, trois performances artistiques et techniques sont convoquées le jour de la performance

¹⁶³ Patrice PAVIS, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 99.

filmique : la représentation théâtrale avec des comédiens sonorisés (performance 1- du vivant visible-audible diégétique), la captation continue par deux opérateurs de prise de vue (performance 2- du vivant-visible extradiégétique), et le travail de l'équipe technique en régie (performance 3- du vivant invisible-inaudible extradiégétique). Cette triple performance est l'essence de la performance filmique où théâtre et cinéma parlant - et en coloris - sont réunis dans le temps du présent.

Les composantes de la représentation dans *Nobody* sont (intra)diégétiques et extradiégétiques¹⁶⁴.

Plusieurs glissements sémantiques plantent une esthétique radicale et originale selon un principe de répétition ou de résonance. Les couleurs deviennent COLORIS. Les costumes, accessoires, décor et mobilier s'affirment comme des LIGNES DE FORCE. La lumière est LUMINOSITÉ. Les composantes de la pyramide sonore se chargent de signes spécifiques à cette représentation : l'AMBIANCE sonore de bureau remplace le bruit, la CRÉATION SONORE répétitive et évolutive se substitue à la musique, la VOIX SONORISÉE des comédiens à leur parole au plateau, l'ENVELOPPEMENT SONORE EN PARLÉ-CHANTÉ à la voix *off* de Jean Personne. La captation vidéo devient FILM DE « CINÉMA ».

Ces COMPOSANTES DE LA REPRÉSENTATION ont une valeur dramatique et dramaturgique qui soutient le propos engagé de la déshumanisation au travail.

En 1927, avec la naissance du film « parlant les langues du monde », le langage visuel universel disparaît peu à peu. Les voix de la zone visualisée et des zones acousmatiques l'emportent sur les « cartons ». Rappelons toutefois que dans *Nobody*, la voix *off* de Jean Personne s'exprime parfois sur une image filmique muette qui prend alors le relais des « cartons de situation » de jadis. Cette double narration dévoile la réalité parallèle du mal-être du protagoniste.

En 1927, un nouveau langage audiovisuel voit le jour avec l'art scénaristique où un jeu moins emphatique s'impose à l'encontre des « pantomimes » empruntées aux phono-scènes, au théâtre et au *music hall*. Aujourd'hui, la performance filmique s'affirme comme un nouveau genre artistique qui réunit deux arts : le théâtre et le film de « cinéma » dans une même temporalité et dans un même lieu. Si le cinéma parlant eut le souci de s'éloigner du théâtre, presque un siècle plus tard, la performance filmique les rapproche dans une forme nouvelle, sous le signe de l'intermédialité.

La performance filmique apporte à Cyril Teste une réponse à la question de ses débuts : pourquoi au théâtre, on n'est pas autant au présent ? Avec *Nobody*, le spectateur est au présent.

Toujours dans un principe de répétitions, les situations décrites dévoilent une condition humaine encline à la surveillance, au jugement et au rejet de l'autre, comportements générés par les dérives du *benchmarking* : les relations professionnelles dans ce huis clos sont impitoyables, la vie sociale

¹⁶⁴ Cf. Annexe 11.

des protagonistes est inexistante, leur état psychologique masque une profonde solitude, les relations amoureuses sont marquées par le divorce, la tromperie, ou se limitent à du relationnel charnel « amnésique ». À cela s'ajoutent des expressions grossières qui ponctuent de manière totalement décomplexée un niveau de langage professionnel précis et teinté d'anglicismes. Cette proposition est d'autant plus violente qu'elle est incarnée par une jeunesse au physique avantageux qui évolue avec élégance et quiétude dans cet univers aux lignes épurées. Cette apparente exemplarité basculera, lors de l'acmé final, dans des comportements déshinibés accentués par la surconsommation d'alcool.

Le spectateur est malmené dans ses horizons d'attente au niveau visuel (esthétique) et cognitif (connaissance de son environnement). Il n'est séduit par la scénographie que le temps de la découverte visuelle. L'enveloppement sonore instaure une distanciation qui le fait très vite osciller, devant la reconnaissance du « déjà vécu » ou « observé en milieu professionnel », entre le rire, la colère, l'ébranlement et le questionnement avisé.

Cet univers de « surveillance-remédiation-punition » serait la face cachée de cette esthétique hygiéniste publicitaire, et l'esthétique hopperienne la métaphore de la solitude au monde. La projection simultanée du film de « cinéma » enrichit le propos textuel par les voies esthétiques du documentaire et du reportage. Cyril Teste et le Collectif MxM posent pas à pas, dans *Nobody*, les jalons d'un théâtre documenté visionnaire, politiquement engagé. La mise en scène, emprunte d'un syndrome dichotomique et de répétition, installe une esthétique du choc qui questionne la condition humaine. Mais est-ce compatible avec la possibilité d'un théâtre immersif ?

ANNEXE 1

Photogramme 1 de la captation filmique de *Nobody*



Le micro-cravate est légèrement visible sous la cravate de Jean Personne.

Photogramme 2 de la captation filmique de *Nobody*



L'acteur sonorisé a conscience de la présence du micro-cravate.



**Cécile Garcia Fogel dans *Figaro Divorce*,
mise en scène de Christophe Rauck (2016)**

Entretien mené par Fabienne Chmielewski-Winne (20.03.2016)

Où se situe la contrainte, si contrainte il y a, dans la présence des caméras sur scène ?

Le jeu de caméra dans *Figaro Divorce* ne fut pas une contrainte pendant le spectacle mais pendant les répétitions. Il fallait admettre de restreindre ses mouvements de corps, de jambes, dans un processus de travail de la mise en scène.

Refréner des envies de bouger mais commencer à jouer tout de suite avec cet outil.

C'est un exercice difficile quand on découvre un auteur.

Il y a un moment ou dans la manière de travailler de Christophe Rauck, la construction du spectacle prime et Christophe change beaucoup.

Il faut s'adapter en permanence.

Il n'y a pas de zone de confort pour une construction progressive de son rôle.

Pour ma part j'ai trouvé que le fait qu'il y ait des caméras fixes, c'était assez facile pour les manipulations techniques que nous, comédiens, avons aussi à faire. Pour moi il n'y avait pas de rapport sensuel entre la caméra et l'acteur. Je ne peux parler d'une émotion particulière.

Quand on tourne un film, la caméra vous suit et l'acteur a une relation étroite avec le chef opérateur.

Il voit des choses que personne ne voit. Il se permet des petites remarques, c'est une relation très étroite.

Il y a cette émotion.

Ici la caméra est un prétexte à jouer.

Êtes-vous alors sur une scène de théâtre ou sur un plateau de cinéma ?

Je ne suis pas dans un film, je suis sur scène, très clairement.

Christophe Rauck n'a pas une relation esthétique mais il bouge sa vision, son plan.

Je pense qu'il a besoin de recréer du jeu en permanence.

Le résultat est très original, très personnel, mais il faut oublier son petit confort pendant les répétitions.

Quels micros étaient utilisés pour la captation sonore ?

Je n'ai pas utilisé les micros, seuls les chanteurs en avaient.

La présence prismatique de la caméra a-t-elle eu une conséquence sur votre jeu ? Laquelle ? Quel ressenti en gardez-vous ?

Pour autant, quand on est filmé serré, il faut adapter son jeu. Ne pas trop grimacer.

Dans *Figaro divorce* les acteurs ont géré parfois le fait d'être en très gros plan et nous devons soutenir intensément le texte car le rapport était inégal et parfois l'inverse .

Je me disais toujours : « Qu'est ce que les gens regardent ? Et quoi choisir en terme de projection du jeu ? »

Par exemple, je suis en gros plan mais à l'avant du plateau ou je suis au fond du plateau ou même en coulisse et mon visage est énorme sur l'écran : que dois je faire ?

Ou alors je regarde un mur, les gens me voient sur l'écran mais moi je ne les sens pas .

Ou alors la scène de la forêt ; je suis de dos, filmée par le haut et je crée l'image en direct.

En filant on trouve l'équilibre, mais c'est assez long à sentir car Horváth n'est pas un auteur facile.

Il fallait aussi gérer l'écriture et ses complexités. Les filages sont arrivés très tard.

Le micro pose également dans un spectacle la question du jeu.

Nous, les acteurs de théâtre, devons adapter notre niveau sonore mais ceci sera l'objet du prochain spectacle de Rauck.

Il est évident que les acteurs vont devoir s'adapter à ces nouvelles technologies.

Ce qui est sûr c'est que dans quelques années plus personne ne pourra jouer Shakespeare ou la tragédie.

Cette mutation doit être faite en conscience et ce n'est pas le cas.

Comme j'enseigne, j'observe depuis plusieurs années ce phénomène.

C'est un choix esthétique qui va avoir des conséquences sur l'art de l'acteur de théâtre.

Je défends le spectacle vivant et l'acteur performer mais qui utilise ses outils naturels aussi.

J'ai une certaine idée du naturel au théâtre, il est le fruit d'un travail harassant sur le langage et sa modernité ; il n'est pas seulement un instant volé par une caméra ou un micro.

On veut apporter au public cette facilité à pouvoir sentir de plus près une œuvre, des interprètes, c'est évidemment intéressant mais ce peut être très ennuyeux, tout comme le théâtre peut être très ennuyeux.

Finalement ces outils sont là pour nous faire rêver, développer notre imaginaire.

Il faut « mauvaise nouvelle » du talent pour le faire et de très bons artistes.

Cyril Teste excelle dans ce domaine. Il va au bout de sa recherche.

Rauck, lui, excelle dans l'art de se servir de ces outils de manière transposée et avec beaucoup de liberté et d'humour.

Simon McBurney aussi dans *Le Maître et Marguerite* a inventé des images fantastiques.



Katia Ferreira dans *Nobody*, mise en scène de Cyril Teste et le collectif MxM (2015)

Entretien téléphonique mené par Fabienne Chmielewski-Winne (21.02.2018)

Est-ce la première fois que vous êtes en présence d'une caméra sur scène ?

Oui, car au départ, *Nobody* est né d'un laboratoire à l'école. On a rencontré Cyril Teste sur « La caméra au théâtre », l'appréhension de la caméra au théâtre pour les comédiens.

Aviez-vous déjà tourné face caméra avec des réalisateurs ?

J'ai tourné dans quelques courts-métrages ou séries mais je trouve que ça n'a rien à voir avec ce qu'on a vécu sur *Nobody*, c'est très différent.

En quoi est-ce différent ?

Mes propos n'engagent que moi car nous ne sommes pas tous d'accord là-dessus au sein de l'équipe. Je ne suis pas la plus expérimentée sur le travail à la caméra en dehors du travail au plateau. Je n'ai pas fait énormément de tournages et surtout, je n'ai pas eu l'occasion de travailler avec des réalisateurs de cinéma à ce jour. Mais par exemple, lors de tournages pour la télé, il y a des placements très précis ; la caméra n'est jamais aussi près de nous que dans *Nobody*, elle ne bouge pas autour de nous. Dans *Nobody*, ce qui est troublant au départ, c'est cette proximité avec la caméra. Parfois, les opérateurs de prise de vue sont vraiment très très proches de nous. Mais on finit par vraiment s'y habituer et par ne plus du tout en avoir peur. En tout cas, on la sent, mais on l'oublie même parfois.

Les opérateurs de prise de vue ne travaillent pas beaucoup au zoom en fait ?

Non. La caméra s'approche et vient « choper » des trucs. Ça bouge autour de nous et au départ, c'est cela qui est troublant et c'est cela la différence avec un jeu télé où il y a un placement et une caméra qui ne s'approche pas de nous de cette façon-là, même si j'imagine qu'au cinéma et que dans un certain type de cinéma, ça a lieu.

Vous avez donc l'impression que la caméra vous accompagne vraiment ? Les comédiens ne sont pas pas dans la contrainte, mais la caméra, elle, l'est ?

Complètement, oui. D'ailleurs c'est comme ça qu'on a construit le spectacle. On est partis d'une architecture existante, d'un vrai bâtiment et du coup, nous avons des contraintes de déplacements, d'aller d'un point A à un point B et la caméra nous suivait. Et cela s'est construit beaucoup plus comme un partenaire de jeu que réellement une contrainte, une contrainte très créatrice en tout cas. J'ai l'impression que les deux *cameramen* dans *Nobody* sont des partenaires de jeu, de la même façon que les camarades comédiens avec qui je jouais.

Vous parlez de la caméra comme d'un partenaire de jeu, mais c'est un partenaire que Marnie, le personnage que vous incarnez, ne regarde jamais ?

Non, je ne le regarde pas, mais il y a une forme d'adresse. Dans mon travail, je fais comme si la caméra n'existait pas. Mais en réalité, on a une vraie conscience du placement, du *cameraman* par rapport à nous et des distances qu'il doit toujours y avoir. On joue avec, vraiment. C'est très

étrange, à la fois comment on l'oublie et comment on la sent. Cela se situe à un endroit très particulier, on en a conscience et on l'oublie.

Cyril Teste parle d'une « conscience prismatique de la caméra ».

Oui, c'est vraiment ça.

Et cette présence primastique de la caméra a-t-elle une influence sur vous, votre façon de paraître, sur l'image que vous voulez renvoyer ? Car, contrairement au théâtre, le gros plan est présent. Aussi, les employés que vous incarnez tous dans Nobody font partie du tertiaire, avec une élégance marquée dans la tenue. Cela a -t-il entraîné d'éventuelles contraintes liées à l'apparence, des « coquetteries » ?

Encore une fois, nous ne sommes pas tous égaux, mais moi, je ne me suis jamais regardée. En tout cas, Cyril, dans la phase préparatoire du spectacle, il ne voulait jamais qu'on se regarde au combo, même très peu les copains, très peu les autres. Assez tardivement dans le travail on a pu regarder les autres au combo, mais sur toute la phase de création du spectacle, on ne se regardait pas.

Vous regardiez les autres au combo mais jamais vous-mêmes ?

Jamais nous-mêmes, jamais. Et la première fois qu'on a vu vraiment le film, qu'on s'est vus nous-mêmes, c'était un an après la création au Printemps des comédiens *in situ*, donc la performance dans l'immeuble, pendant Cinemed. Pour moi, cela a été un choc parce que je n'avais pas du tout conscience de mon image et de ce que ça renvoyait. C'était assez violent même de se voir.

À ce point ? Violent ?

Oui, parce que j'étais sans doute inexpérimentée à ce travail à l'aveugle. On a des notes quotidiennement, pendant toute la phase de tournée. On réajuste.

Comme dans toute création théâtrale ?

À chaque fois qu'on joue, on a une heure de notes avant de jouer, et en fait c'est comme ça qu'on ajuste. Une fois qu'on a commencé à tourner le spectacle, on a eu le DVD du spectacle, quelques mois après. Moi, je ne l'ai jamais regardé parce que ça me trouble beaucoup trop. Donc, ce n'est pas du tout comme ça que j'ai travaillé, sur une forme de maîtrise de mon image ou de « coquetterie » comme vous l'avez évoquée.

Donc, vous donniez sans jamais vous regarder ?

Oui. Je faisais un travail de détente me concernant. Cyril me disait beaucoup : « Attention tu plisses le front, détends ta mâchoire », des petites choses comme ça, et donc, c'est là-dessus qu'on travaille. Et concernant la coquetterie, pour entrer dans le personnage, oui, on avait tous ce rituel de préparation avec effectivement, les cheveux parfaitement coiffés, le maquillage, avec le code de l'entreprise, un univers commun, cela nous aidait beaucoup. Je regardais les copains aux raccords et, sans les costumes, on n'avait pas du tout la même tenue. Quand on portait nos costumes qui étaient comme un uniforme, cela nous permettait d'entrer dans la droiture, dans la rigueur. Il est indéniable que cela nous a beaucoup aidés, même entre la première version à l'école et la deuxième avec les costumes Agnès B. Je pense que ça a fait un bond pour nous dans les corps d'avoir des costumes qui nous permettaient de gagner, pour la fille les talons, le rouge à lèvres. Là, il y a quelque chose qui nous aide qui peut être une forme de coquetterie. Mais en tout cas, ce n'est pas une coquetterie qu'on se porte à nous-mêmes parce qu'on ne se voyait pas et vraiment, c'est avec les notes de Cyril Teste qu'on a réajusté, qu'on a affiné les choses.

« Ne fronce pas les sourcils ! Détends ta mâchoire ! » sont tout à fait des notes qu'on peut retrouver dans les notes d'un metteur en scène à ses comédiens dans le processus de création théâtrale sans caméra au plateau ?

Voilà, ce sont des petites choses qui nous échappent : « Là, j'aime bien quand tu fais un silence à ce moment, ou quand il y a un petit sourire qui se dessine, ou une petite ironie à ce moment-là », mais c'était globalement un travail de détente. Parce que les textes de Richter, où il y a une forme d'insensibilité, d'incommunicabilité entre les êtres, nous invitent aussi à ça [...]

Donc, les notes se faisaient toujours avant le spectacle, jamais après ?

Oui, tous les jours, vers 17 heures, on a les notes, d'une heure, une heure et quart et on joue à 20 heures. On reprend tout depuis le début. C'est une forme de coaching, avec des petites choses qui viennent s'ajouter.

Il s'agit de notes avec des extraits de captation vidéo ou pas ?

Jamais, on ne se regarde jamais.

Avec ce quatrième mur concrètement marqué dans *Nobody*, avec cette baie vitrée, vous sentiez-vous isolée ou proche du public ? Comment avez-vous vécu cette expérience de « boîte blanche » fermée ?

C'est très très particulier.

Dans la version plateau, trois scènes ont été coupées.

Pour la question de « sentir le public », dans la version immeuble, c'était très très perturbant, on ne sentait absolument pas les gens, on n'avait pas du tout conscience de jouer face à un public. Donc, quand on sortait, c'était assez traumatisant presque, aussi parce qu'on était très jeunes je pense. Mais oui, on n'entendait pas du tout les gens, on n'entendait pas les rires, on était vraiment dans un immeuble, complètement coupés, donc, quand on sortait, c'était proche d'une expérience de télé-réalité. On était un peu en hallucination face à ce public.

Après dans la version plateau, on entendait quelques réactions, pas énormément mais quelques réactions. On entendait un petit peu mais franchement... On entendait comme ça les scènes où ça riait très très fort comme la scène de la comédie musicale ou « Baise-moi ! » ou... On entendait des réactions très fortes comme ça d'un coup et sinon on n'entendait pas non, car en fait nous on a des ambiances bureau à l'intérieur, on a les retours de l'ambiance bureau qui nous aident beaucoup à être dans l'entreprise. Du coup on n'entend pas les gens, on ne les voit pas du tout, on les voit à l'entrée public mais après on ne les voit pas du tout.

Vous aviez l'impression d'être sur une scène de théâtre ou sur un plateau de cinéma ?

J'étais sur une scène de théâtre. La manière d'investir le corps et aussi au niveau de la conscience du temps, ça ne s'arrête pas, c'est à dire que *Nobody*, à partir du moment où ça commence ... Ce n'est pas comme au cinéma où on coupe toutes les trois minutes ou ... Là, c'est vraiment 1H40, c'est « une vie » quoi, enfin, une journée en 1H40. Ça ne s'arrête pas, même quand on est hors-champ, on joue tout le temps. Donc, ça, c'est une conscience du temps qui est très théâtrale, qui n'est pas cinématographique.

Et pourtant, la voix ? L'absence de voix projetée ne produit pas d'autres contraintes ou tout est-il réglé en régie ?

Le mixage se fait en direct. Après ça se situe à un endroit très particulier le micro HF. On ne projète pas comme sur un plateau de théâtre traditionnel mais ce qui est très agréable pour un comédien, c'est d'aller dans l'émotion des choses très petites, plus proches, plus naturalistes, mais ce n'est pas non plus la même manière de parler dans la vie, il y a une articulation particulière, une manière de poser sa voix propre à chacun pour travailler avec du HF. C'est pas non plus comme dans la vie, et là encore je pense que c'est assez différent du cinéma avec l'absence de perche.

Ca demande vraiment une articulation particulière, pas complètement naturaliste. Je ne sais pas comment dire.

Pour *Nobody*, il y a deux *cameramen*, donc deux caméras qui bougent et il y a deux caméras statiques dans les entretiens de la psy-DRH : ce sont deux caméras cachées dans le décor et qui ne bougent pas.

Et dans la chambre, il y a un plan en plongée. Il ne s'agit pas d'une caméra statique ?

Non, c'est Nicolas Doresmus qui porte la caméra à bout de bras pratiquement. Il a une conscience de son plan juste par une position corporelle.

Au niveau des éclairages, il y a énormément de fluos sur le plateau ?

Oui, ça fait presque mal aux yeux.

C'est très très froid.

Globalement, on a plutôt eu très très froid sur toute la tournée.

Ce n'était pas en terme de chaleur, mais par contre ça nous éblouissait.

ANNEXE 4

Bill Viola

Mary (2016)- la deuxième œuvre après *Martyrs* (2014), réalisée pour la cathédrale Saint-Paul de Londres - a été inaugurée dans l'allée nord de la cathédrale le 8 septembre 2016 pour coïncider avec la fête de Marie.

Le travail consiste en un triptyque d'écrans à plasma couleur vertical - deux écrans plus petits encadrant un écran central plus grand. Le travail est également soutenu par un support en acier moulé au carbone conçu par Norman Foster et son équipe.



Mary, 2016, ©Peter Mallet
[<http://billviolaatstpauls.com/mary/>]



Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)
2014, ©Peter Mallet
[<http://billviolaatstpauls.com/martyrs/>]

Tirade de Morgan qui s'exprime face caméra en plan fixe, ou en voix off sur les plans intercalés au montage	Plan muets intercalés au montage
<p><i>On a une procédure très fine d'évaluation, de notation et de feedback, parce qu'on part du principe que chez nous, le collaborateur veut, et doit, impérativement, poursuivre son développement personnel. Voilà ! Donc, ça prend la forme suivante ; chaque consultant dispose de quatre mentors qui surveillent son travail, l'accompagnent, le conseillent et de deux autres mentors, les agents cachés comme on les appelle, qui eux, surveillent secrètement ses performances, c'est-à-dire qu'il ne les connaît pas. Ça pourrait être n'importe qui il ne le sait pas. Et ce qui est important pour nous c'est précisément que ces agents cachés participent eux aussi au projet comme consultants et consacrent évidemment une partie de leur temps de travail à surveiller. Et le réseau des mentors et des agents est par ailleurs réparti de façon tellement complexe que... Oui je pense qu'on peut quasiment dire que chaque consultant ici a une activité d'agent secret, tout en étant bien sûr tenu au devoir de confidentialité. Donc ça peut s'étendre sur une durée de six semaines à trois ans, suite à quoi l'agent caché transmet au mentor ses renseignements sur le collaborateur qui est surveillé, sous la forme d'un dossier secret finalisé. Ils discutent ensuite les différents points, proposent des séminaires, des trainings adaptés pour que le collaborateur puisse travailler ses points faibles, améliorer ses performances... Oui dans des cas plus particuliers il peut aussi s'adresser directement à la direction de l'entreprise, en disant que cette personne nécessite une attention accrue, ou qu'un spécialiste doit s'en occuper. Nous attendons de tous nos employés qu'ils fassent preuve d'excellence oui, à trois cents pour cent. Donc ça signifie qu'ils continuent de se former, ça signifie aussi qu'ils suivent les évolutions du marché, et ça signifie aussi qu'ils fassent d'eux-mêmes des heures supplémentaires, (plan sur Tom au téléphone en train de marcher dans l'open space de l'entreprise et qui recherche un dossier) qu'ils trouvent des solutions avant que les autres n'aient obtenu le résultat, l'objectif étant un avantage concurrentiel durable pour le client. Et c'est pour ça qu'on identifie chez eux cette tension, ce drive permanent, cette envie d'aller au bout, d'être performant, de ne pas lâcher le morceau tant qu'on n'a pas trouvé la meilleure solution pour le client, un avantage concurrentiel durable pour le client. Et quand je sens que je n'atteins plus cet objectif, quand je sens que s'installe en moi quelque chose que je pourrais appeler de la fatigue, que je ne sais pas, j'ai de plus en plus envie de me reposer, alors il faut savoir en tirer les conséquences et dire, oui, je change de domaine d'activités. Ça se produit souvent vers trente trente-cinq ans, c'est normal, on a d'autres envies, comme, je sais pas, voir sa femme plus de deux heures le week end, ou emmener son fils au foot un après-midi de temps en temps. Oui, quand on s'en rend compte on devrait partir de nous-mêmes plutôt que d'être un poids mort pour l'entreprise.</i></p>	<p><i>Jean en discussion-évaluation avec des collègues.</i></p> <p><i>Paul au bureau.</i></p> <p><i>Tom au bureau.</i></p> <p><i>La psychologue en entretien avec une employée.</i></p> <p><i>Tom en mouvement, au téléphone, va chercher un dossier.</i></p>

Tirade de Camille qui s'exprime face caméra en plan fixe, ou en voix <i>off</i> sur les plans intercalés au montage	Plan muets intercalés au montage
<p>Ça a l'air très brutal, mais c'est finalement dans l'intérêt de l'économie nationale, enfin, dans son ensemble je veux dire, parce que, personne n'a intérêt à avoir de mauvais chiffres et les entreprises ruinées, c'est ce que je dis. Finalement, c'est les budgets de la Culture et de la Santé qu'on réduira en premier et là, tout le monde va encore hurler. Alors, pourquoi devrait-on laisser éternellement des gens à des positions où ils ne sont fondamentalement plus capables d'être efficaces, même s'ils le voulaient ? Et quel besoin a-t-on de les laisser traîner, je ne sais pas, à rien faire, c'est inhumain ? Mais beaucoup sont opiniâtres en fait, décidés, ils ont peur. Alors, que faire ? Le boulot c'est aussi une drogue. <i>Si j'ai pris de la coke pendant vingt ans et que tout à coup on me dit : « À partir d'aujourd'hui, tu bois du thé à la menthe. » Tu vas le faire. Alors la peur arrive. On a des trainings de préparation.</i> On ne met pas dehors tous les anciens employés d'un seul coup, mais on les supprime progressivement. Ce qui signifie très concrètement qu'on leur confie toujours moins de responsabilités. On les met sur des projets de moins en moins importants. En fait, c'est-à-dire que quand ils sont au sommet, ils sont basés à New York. Ils font l'aller-retour entre Tokyo et Paris, <i>puis on baisse progressivement, Londres, Berlin, Budapest, Bordeaux, Annecy, Dunkerque, Pontarlier, Vesoul, Ce serait une euthanasie très humaine.</i> Enfin, un départ dans la dignité. Ainsi, au plus tard, quand ils sont arrivés à Bordeaux, ils savent déjà qu'il faut commencer à s'occuper de la retraite, à moins bien sûr que ça les rebooste et qu'ils y aillent à fond. Il peut aussi se passer que quelqu'un arrive à la gare du Havre et se dise : « Là il faut vraiment que je fasse quelque chose sinon je suis fini. » Moi, j'ai déjà fait un audit de plusieurs entreprises et chaque fois, à chaque fois il y a eu au moins vingt pour cent d'employés qui ne travaillent pas, qui retriennent des papiers, ou qui le strient mal, qui transmettent mal les informations, voire pas du tout et ça entraîne systématiquement des coûts supplémentaires. Alors, qu'est-ce qu'on en fait ? Est-ce qu'on doit les garder ?</p>	<p><i>Paul au bureau.</i></p> <p><i>Vincent et Pauline au bureau.</i></p>

Tirade de Vincent qui s'exprime face caméra en plan fixe, ou en voix <i>off</i> sur les plans intercalés au montage	Plan muets intercalés au montage
<p>Dans tous les pays occidentaux il existe des emplois qui ne survivent que grâce à des subventions extrêmement élevées. On n'a pas besoin par exemple des paysans ; on les maintient en vie de façon artificielle parce qu'ils représentent un lobby immense, parce qu'aucun gouvernement n'ose dire qu'il s'agit d'acharnement thérapeutique sur un patient dans le coma qui n'a plus aucune chance de se réveiller. On n'a pas besoin par exemple non plus de l'extraction de la houille. On la subventionne avec plus de cent mille euros par an et par personne. On ferait bien mieux de donner directement cet argent aux « camarades mineurs ». Ils s'en sortiraient beaucoup mieux qu'avec ce travail factice qui leur pourrit complètement la santé et leur file des maladies chroniques et ça, ça grève encore les budgets, mais de toute façon, en France, quarante pour cent du travail c'est du travail simulé, du travail dont personne n'a besoin, <i>du travail qui est juste là pour que personne ne s'aperçoive où en est réellement arrivée notre société. Qu'est-ce qu'on en fait ? Un jour, ces gens-là ils finiront bien par s'apercevoir que</i> le fruit de leur dur labeur est passé directement à la poubelle, qu'il a disparu quelque part dans une décharge sud-américaine. Un jour, ce principe de subventions ne pourra pas se maintenir non plus. Est-ce qu'il ne serait pas beaucoup plus sensé de reconvertir ces gens au plus tôt afin qu'ils apprennent quelque chose d'utile à l'économie nationale ? C'est pas les hommes politiques qui vont répondre à ces questionnements parce qu'ils sont complètement coincés entre la grosse machine médiatique, le bon vouloir des électeurs. Ils sont bloqués jusqu'aux prochaines élections. Les réformes sont là, les projets sont créés on les a déposés mais personne n'ose vraiment les mettre en pratique parce que tout le monde a peur de secouer la mauvaise personne et de perdre quelques voix. En fin de compte, il ne serait pas déraisonnable de nous confier ce domaine et nous laisser décider à l'aide de notre théorie pure, enfin, de rendre des décisions concrètes et d'agir parce que la démocratie, c'est bien joli, c'est certainement le but en soi. Je suis persuadé que c'est le meilleur des modèles pour une société qui avance avec une économie qui fonctionne mais, pour l'instant, il faut avouer que ce système nous handicape complètement. Et puis, arrêtons de se voiler la face ; à quoi nous sert une démocratie où les campagnes électorales sont menées par des agences de com, où tous les candidats disent la même chose ? Qu'est-ce qu'on en fait, de ce système ? Ou est-ce qu'il ne vaudrait pas mieux arrêter ce système pendant un temps, laisser parler les faits et la situation objective, faire intervenir une équipe de consultants au delà des clivages et il fera un constat. De quoi a-t-on besoin ? De quoi n'a-t-on pas besoin ? Qu'est-ce qui doit changer ? Et ils feraient des propositions concrètes, ils élaboreraient des stratégies afin de mettre en oeuvre ces projets de réforme et de restructuration.</p> <p><i>(À l'opérateur de prise de vue) Ça va ?</i></p>	<p><i>Tom, licencié, range ses effets dans un carton ; Valentin prend sa place.</i></p>

ANNEXE 8

PARISOT Laurence.

FRANCE. MEDEF, présidente

Circonstances : Convention du Medef à Bruxelles le 8 février 2008

Existe-t-il dans l'histoire contemporaine une entreprise aussi audacieuse, aussi ambitieuse, que l'Europe ? Parce que l'Europe est par son essence-même une innovation radicale, parce qu'à la croisée de certains chemins, l'Europe a toujours su prendre les risques qui lui ont permis d'avancer, parce que l'Europe dans son ambition est toute tendue vers le futur, elle incarne au plus haut point l'esprit d'entreprise. Monsieur le Président du Parlement européen, Hans-Gert Poettering, en nous accueillant dans cet hémicycle, nous donne l'occasion de rendre hommage au travail, au courage, à l'esprit visionnaire de tous ceux qui, depuis des décennies - parlementaires, commissaires, fonctionnaires- ont, avec les chefs d'Etat des différents pays qui la composent, bâti une Europe solide et solidaire, plus performante et bénéfique qu'on ne se plaît souvent à le dire. Et si les débats sont encore nombreux, et si les doutes sont multiples, c'est parce que l'oeuvre déjà accomplie est immense.

Il y a un an, nous lançions *Besoin d'air*. Ce livre que nous avons fait ensemble a eu beaucoup de succès. Il a contribué pendant toute la campagne électorale française à mâliner d'économie le discours politique. Le message de *Besoin d'air* était très clair et ô combien vital. La France courait un grave danger à se replier sur elle-même, à s'accabler elle-même ou à accabler ses entreprises de charges insoutenables, à fermer ses portes et ses fenêtres et à dire non au monde. Nous espérions que les choses allaient changer et nous voulions contribuer à ce mouvement d'ouverture. C'était la dernière page de *Besoin d'air*. « On ouvre les fenêtres et on regarde au-delà des frontières. N'ayons pas peur du brassage de l'intérieur et de l'extérieur. Bien des solutions ont déjà été mises en oeuvre près de nous, chez nos voisins. Ces expériences sont pour nous des espérances. D'autant que la France ne manque ni d'atouts ni de talents, et encore moins de courage. Il lui suffit de changer de perspective ».

Aujourd'hui est un grand jour puisque nous sommes ensemble ici à Bruxelles. Aujourd'hui est aussi un grand jour parce que c'est le lendemain d'un grand jour. Hier, le traité de Lisbonne, le traité modificatif, a été ratifié par le Parlement. C'est une nouvelle perspective. Une ère nouvelle peut commencer.

Indubitablement, les portes et les fenêtres ne sont plus condamnées. Indubitablement, elles commencent à s'ouvrir. On commence à regarder dehors et même, à y prendre plaisir et peu à peu, on apprend à voir autre chose que midi à sa porte.

Ne plus voir midi à sa porte, ne plus fonctionner en vase clos, ne pas risquer de vouloir réinventer la roue quand on voit qu'ailleurs elle tourne, ce sont autant d'attitudes qui font gagner du temps et de l'argent et qui souvent apportent un grand bol d'air.

Au mois de juillet dernier, j'ai réuni tous les Présidents de Commissions du Medef. Tous avaient accompli un fantastique travail. Leurs propositions se nourrissaient toutes d'une comparaison, l'une avec la fiscalité irlandaise, l'autre avec le marché du travail danois, une autre avec les éco-industries allemandes, une autre encore avec le capital-investissement anglais, etc. Et il nous est apparu au cours de ce débat que ce serait dans cet étalonnage systématique de toutes nos pratiques que nous allions trouver le plus de créativité et le plus de rationalité à la fois, le plus d'inspiration, le plus de force, le plus de souffle pour l'entreprise française du XXI^e siècle. Car la créativité ne peut pas naître ex nihilo, pas plus que la liberté ne peut se trouver sans discipline ni règles du jeu. Ce que nous nous sommes dit peu à peu, c'est qu'il y a quelque chose de profondément sain, d'éminemment salubre dans ces comparaisons et dans ces mesures rigoureuses. Ce que nous nous sommes dit peu à peu, c'est que benchmarker c'est la santé !

J'adore la langue française et je voudrais que Mesdames et Messieurs les académiciens fassent un jour entrer dans notre dictionnaire le mot de benchmarker. Car il manque ! Benchmarker, c'est comparer, c'est étalonner, c'est mesurer, ou plus exactement, ce sont ces trois actions à la fois : benchmarker c'est évaluer dans une optique concurrentielle pour s'améliorer. Benchmarker c'est dynamique. C'est une grande incitation à ne pas rester immobile.

Se benchmarker, c'est oser regarder dans le miroir son reflet objectif plutôt que de refuser de voir les choses en face et de mettre la tête sous son aile. C'est en finir avec les préjugés selon lesquels rien de ce qui se fait ou se pense en France ne serait bien, tout y serait à jeter, bref, nous serions des nuls, pour toujours irrécupérables, car entachés d'une sorte de péché originel. Les préjugés inverses existent, aussi tonitruants et

dévastateurs : la pensée made in France serait la seule juste, la seule fructueuse, la seule morale. Tout cela est faux. Ce sont deux idéalismes qui s'opposent.

Se benchmarker, c'est être réaliste. C'est se donner les moyens du pragmatisme. C'est savoir qu'on n'est pas seuls au monde, ni le centre du monde, c'est refuser l'illusion qui empêche de grandir.

Benchmarker un produit ou un service ou une idée, c'est l'apprécier à l'aune de critères pluriels car nous sommes maintenant dans un monde où la qualité est à la fois un droit et un devoir.

Benchmarker ses équipes, c'est tout faire pour accroître le niveau de compétence de nos salariés. C'est ne pas avoir peur d'embaucher des pointures, en diplômés ou en talents. C'est ne jamais oublier que le niveau des joueurs conditionne souvent la division dans laquelle on va se battre. Dans cette compétition, il est souvent nécessaire de garder ceux qui détiennent l'expérience, la mémoire, le savoir-faire et qu'on appelle les seniors. Le Medef fera au printemps des recommandations pour augmenter leur présence dans nos entreprises.

Benchmarker, c'est refuser de prendre des vessies pour des lanternes, c'est refuser les marchés de dupes. Benchmarker c'est savoir, et vouloir savoir et c'est penser que savoir est un droit. C'est penser qu'il y a dans cette transparence une éthique fondatrice de l'échange et du civisme.

Et benchmarker un pays, qu'est-ce que c'est ? C'est le comparer à d'autres, rubrique par rubrique, et surtout relativement au but qu'on recherche. Quelle est la fiscalité la plus avantageuse, quelle est la fiscalité la plus avantageuse au regard de son efficacité pour l'emploi ? Quelle est l'administration la moins pesante eu égard à son efficacité la plus grande possible ? Quelle est la dette la moins lourde, ou plus exactement parmi les différentes dettes contractées par les différents pays, lesquelles préparent l'avenir, lesquelles grèvent au contraire l'avenir ? Quel est le syndicalisme le plus avancé eu égard à la construction sociale ? Quelle est l'école, quelle est l'université la plus admirable et en ligne avec l'épanouissement futur des jeunes ? Quelle est l'intégration la plus réussie, si on l'indexe sur l'emploi des nouveaux arrivants, de leurs enfants, de leurs petits enfants ?

Et pourquoi faudrait-il choisir entre l'excellence d'une rubrique ou d'une autre ? Pourquoi serait-ce ou l'une ou l'autre ? Ne pourrait-on pas avoir tout à la fois ? Je pense que oui parce que précisément des synergies vertueuses s'engageraient. Les meilleures écoles, la meilleure politique d'intégration, les meilleurs impôts, ou du moins les moins mauvais ? Comment y parvenir ? Que reste-t-il à inventer pour enfin les combiner ?

Imaginons qu'on y parvienne. Parce qu'en ayant benchmarké on aurait mis en place les réformes : la baisse du coût du travail, le transfert progressif des cotisations familiales vers la solidarité nationale car il n'y a qu'en France qu'elles sont à la charge exclusive des entreprises. Imaginons que les impôts taxant l'investissement aient été... boutés hors de France, et en premier la taxe professionnelle. Ce serait alors évident pour tout le monde que benchmarker c'est la santé ! En l'occurrence, la santé d'un pays !

Voilà qui ne serait pas négligeable dans le contexte actuel d'une situation économique mondiale complexe, extrêmement contrastée. Il est hyper probable que notre croissance de demain dépendra encore plus qu'aujourd'hui de notre capacité à exporter vers les zones émergentes. Les pays développés sont pour certains menacés de stagnation, tandis que les pays émergents ouvrent à toutes nos entreprises de nouveaux marchés porteurs d'espérance et connaissent continûment et structurellement une croissance forte.

Quand nous étions tous enfants, nous avons tous entendu le travail c'est la santé ! Malgré tout le respect, toute l'admiration et j'oserais dire toute l'affection que j'ai pour Henri Salvador, je ne dirai pas la suite de la chanson. Ou plutôt si : le travail c'est la santé, benchmarker c'est la conserver !

En à peine plus de deux ans, nous avons installé la parole des chefs d'entreprise dans tous les débats publics. Nous avons remis des mots à la mode, lancé des slogans, et forgé des concepts. Tous ont acquis la force de l'évidence. Rappelez-vous le premier d'entre eux : réconcilier les Français avec l'entreprise. N'ayez aucun doute, cette réconciliation est en marche ! Quand les trois principaux candidats à l'élection présidentielle l'appellent de leurs vœux, quand pour la première fois un Président de la République vient à notre Université d'été et rend hommage aux 2000 chefs d'entreprise présents, quand un dirigeant du parti socialiste demande que dorénavant « l'entreprise soit au cœur [de son] projet économique », quand un Ministre de l'Education nationale organise avec un Medef territorial, celui de l'Aude, le lancement national de la semaine école entreprise devant 1000 collégiens et leurs professeurs, quand les jeunes diplômés des quartiers sensibles répondent aussi nombreux et aussi enthousiastes à l'offre de coaching de notre association "Nos quartiers ont des talents", quand pour la première fois les élèves des Instituts de Formation des Maîtres vont suivre un stage en entreprise pour valider leur cursus, quand le Grenelle de l'insertion ne se conçoit pas sans la participation du Medef, quand le Grenelle de l'environnement offre aux représentants des ONG et à ceux du patronat l'occasion de travailler avec bonheur ensemble, quand il y a 13% de créations d'entreprises de plus en 2007 qu'en 2006, ... inexorablement, sûrement, et heureusement, la réconciliation des Français avec l'entreprise est en marche.

Dans l'entreprise, y-a-t-il besoin de réconciliation ? Les Français qui travaillent en entreprise aiment leur entreprise. Ce qu'il faut accroître, ce sont plutôt l'implication, la contribution, l'engagement... et le reward qui va avec : ce qu'on appelle en français l'intéressement et que personnellement je préfère à la participation, que

je juge moins participative. Le Medef rendra publique dans quelques jours une série de propositions qui concerneront toutes les entreprises, y compris les plus petites.

Bouger les lignes. Concilier l'inconciliable. Jouer le jeu. Autant d'expressions qu'on entend désormais sur toutes les bouches. Ne vous y trompez pas, ne les réduisez pas à de la « cum » ! Elles donnent la clé de nouveaux critères de jugement, et elles promeuvent de nouvelles attitudes pour l'action. La nécessité de faire grandir nos TPE et nos PME, le danger d'illisibilité pour notre pays : autant de diagnostics naguère élaborés par le Medef et aujourd'hui unanimement partagés.

Le désaccord constructif, le dialogue économique et la délibération sociale : autant de méthodes que nous avons initiées et qui sont maintenant partout recommandées.

L'autonomie des partenaires sociaux, la révolution stratégique, l'offre France, la fin de la durée légale du travail, autant de problématiques reprises par tous les observateurs, économistes, éditorialistes, politiques, autant de concepts qui n'ont déjà plus besoin d'explications.

Qu'avons-nous obtenu depuis un an, à force de travail, de propositions, de négociations ou de lobbying ? La liste est longue.

Nous avons porté la voix des TPE PME en favorisant l'orientation de l'investissement de l'ISF dans ces entreprises ; en incitant la commission européenne à s'engager en faveur d'un SBA européen (small business act) avant le mois de juin 2008 ; en convaincant le gouvernement français de réduire le taux de l'impôt forfaitaire annuel, car à ce niveau, il était dommageable pour tous. Je rappelle qu'il est payable même quand on ne fait pas de bénéfices. La réforme du crédit-impôt-recherche que nous demandions depuis longtemps est enfin accomplie. L'accord de Londres destiné à baisser le coût des brevets a enfin été ratifié !

Nous pensons qu'il n'y a pas de petits combats. C'est au contraire grâce à l'effort acharné des Medef territoriaux, des fédérations, grâce à leur implication sans limite que se remportent les victoires quotidiennes où se joue l'avenir de notre société. C'est pourquoi nous avons voulu approfondir l'engagement des entreprises pour la diversité et contribuer chaque jour à des embauches dans le 9-3 et partout où la vie est encore plus dure qu'ailleurs.

Refusant aussi de considérer qu'il y a des causes perdues, nous avons donné des coups de boutoir incessants dans la mythologie des 35 heures qui a fini par vaciller sur les bases idéologiques qui étaient les siennes ; de même, et malgré l'état des universités que nous avons jugé scandaleux il y a deux ans, ou précisément à cause de cela, nous avons encouragé la réforme des universités et nous avons accéléré les rapprochements écoles-entreprises et universités-entreprises.

Tous les problèmes sont liés. Toutes les solutions aussi. Nous ne pourrions profiter de la mondialisation, nous ne pourrions survivre aux futurs inégalités géographico-démographiques qu'à condition d'aimer notre culture, en être fiers, et de vouloir la connaître et la transmettre, en France, pour commencer. N'en déplaise au magazine Time, la culture française n'est pas morte. Je dirais même qu'elle anime l'offre France, et qu'au benchmark des cultures vivantes, nous ne serons pas perdants !

Last but not least et dans ce que j'aurais le plaisir d'appeler notre cœur de métier, nous avons contribué de façon décisive à moderniser le marché du travail. L'idée de la séparabilité était en France une idée totalement neuve. Elle a d'abord fait rire, car c'était impossible. Elle a semé le trouble jusque dans les esprits des professeurs de droit et des observateurs les plus spécialistes. Peu à peu elle s'est installée. Et l'on a même vu poindre à travers elle la possibilité d'une plus grande sécurité et pour les entreprises et pour les salariés. La séparabilité sera l'outil majeur de demain pour lutter contre le chômage dont j'ai souvent dit qu'il était la honte de notre pays. Honte dont nous ne voulons plus. Aujourd'hui, le mot de séparabilité n'est plus seulement labellisé Medef, et c'est tant mieux, car nous travaillons pour l'intérêt général, persuadés que l'intérêt général prend naissance dans l'entreprise et dans chacun de vous.

Car nous aussi, chefs d'entreprise de France, nous devons nous benchmarker, et de plusieurs façons. Nous devons d'abord benchmarker nos organisations patronales, en les questionnant.

Sur une échelle de 1 à 10, où nous situons-nous en termes de visibilité depuis l'extérieur : depuis chaque pays d'Europe ? Depuis les Etats-Unis ? Depuis l'Asie ? Quelle est notre place ? C'est animés de ces questions, et forts des réponses parfois encourageantes que nous y trouvons, que nous avons entrepris une série de voyages qui ont mené nos délégations dans le sillage du Président de la République des Etats-Unis aux Indes en passant par le Maroc et l'Algérie.

Toujours sur cette échelle de 1 à 10 où nous situons-nous, non plus en termes de visibilité avec un v mais de lisibilité avec un l ? Où nous situons-nous en termes de transparence ? Quel progrès nous reste-t-il à faire ?

Cette mesure de la transparence, de la lisibilité, de la visibilité, pour ne prendre que ces exemples, cette comparaison avec la transparence, la lisibilité, la visibilité, d'organisations similaires, la compétition entre tous pour progresser sur ces échelles, c'est cela que nos organisations patronales doivent s'imposer à tous les niveaux.

Nous avons remporté une victoire historique en signant un accord sur la modernisation du marché du travail. Cathy Kopp qui a mené cet accord à terme, tous ceux qui l'ont préparé de longue date, les équipes qui ont

travaillé sans relâche, ont été formidables ! Et je vous demande de les applaudir !... Nous Medef, aurions-nous réussi à faire valoir les vertus du compromis si la voie n'avait pas été ouverte par nos homologues d'Allemagne et de l'Europe du Nord, et si nous ne nous étions pas benchmarkés par rapport aux modèles qu'ils nous présentaient là ? Nous Medef, nous organisations professionnelles, nous organisations territoriales, évaluons nos forces, nos faiblesses, nos axes de progrès, comptons nos troupes, faisons-les croître, benchmarker c'est la santé !

Nous avons lancé un grand projet d'évolution interne du Medef. Il s'appelle Ambition 2010 et nous concerne tous. Ce qui doit en sortir c'est le patronat du XXI^{ème} siècle. Engagez-vous tous dans Ambition 2010. Nous avons tous besoin de chacun de vous !

En tant que chef d'entreprise, vous gagnerez aussi à cette discipline systématique du benchmark. Beaucoup d'entre vous le savent déjà, tant dans leurs pratiques managériales pour lesquelles nous Medef, pouvons vous aider à vous évaluer, que dans la gestion de leurs projets. C'est à cette condition-là seulement qu'on comprend, qu'on s'adapte et qu'on anticipe. C'est à cette condition-là seulement que nos entreprises se développent.

Benchmarker c'est tout un art de rigueur, c'est toute une exigence. Il faut comparer le comparable. Et non pas l'incomparable ! Une fois cela fait, une fois la mesure précise effectuée, l'objectif se dessine aisément. Il s'impose. Une fois benchmarkées les charges des entreprises françaises, allemandes, anglaises, il est apparu clairement que la comparaison n'était pas en notre faveur et que nous disputions une course inégale. Il y a un an, nous disions que si chaque entreprise de chaque pays portait un sac à dos, celui du Royaume Uni pesait 12 kg, celui de l'Allemagne 21 kg, celui de la France 28 kg. 12 kg pour 120 milliards d'euros de prélèvements obligatoires sur les entreprises britanniques, 21 kg pour 210 milliards d'euros sur les entreprises allemandes et 280 milliards d'euros sur les entreprises françaises. Une différence tragique quand il s'agit de disputer le même sprint ! Réduire cette différence est donc devenue notre feuille de route, notre référence, notre objectif. C'est devenu notre benchmark.

Et puisque nous en sommes à benchmarker notre action, qu'en est-il sur ce point là ? Eh bien hélas, « cent fois sur le métier remettez votre ouvrage », tout reste encore à faire. Sans doute, n'avons-nous pas été encore assez convaincants. Certes le poids du sac à dos de l'entreprise britannique a augmenté. Il pèse non plus 12 kg mais 13 kg. Mais faut-il se réjouir du malheur de nos compétiteurs ? Notre sac à dos à nous s'est encore alourdi, nous ne portons plus 28 kg, mais 29 kg ! Seule l'Allemagne est stable. Il faudra donc que chacun de nous redouble d'efforts pour cette cause déterminante pour la création de richesses.

Besoin d'air reste donc notre feuille de route. Nous pouvons en reprendre toutes les propositions : elles restent d'actualité et nous devons benchmarker les résultats de notre action à l'aune de notre ouvrage collectif.

Sans doute son chapitre le plus important et le plus novateur portait-il sur le développement durable. La prise de conscience du danger que la planète court est maintenant universelle. C'est une autre forme de mondialisation. Ce sont d'autres formes de mondialisation, celle de la nature, celle de la prise de conscience. Auxquelles on ne s'attendait pas, mais qui sont encore plus radicales que la mondialisation économique. Il est du devoir des entreprises d'agir. Il n'est pas question que dans 5 ans, dans 10 ans, dans 15 ans, car les horizons sont très courts, nous ayons honte : honte de ce que nous aurons fait, honte de ce que nous n'aurons pas fait. Il s'agit au contraire que nous puissions parler à nos enfants et à nos petits-enfants la tête haute et sans rougir de nous-mêmes. Car eux ne manqueront pas de nous demander : quand as-tu compris ? Et qu'as-tu fait à ce moment là ? Nous, les entrepreneurs, les champions du risque, les chantres de l'adaptation, nous devrions leur confesser que nous pensions avoir alors mieux à faire que protéger notre planète ? Certainement pas !

D'autant que paradoxalement, c'est aussi une opportunité exceptionnelle pour nous en termes de business ! Mon message aux entreprises de France, c'est qu'elles foncent ; qu'elles aient d'abord à l'esprit -en le rapportant à l'environnement- l'adage de la médecine premièrement ne pas nuire, « primum non nocere » ; mais aussi qu'elles utilisent tous les créneaux qui s'ouvrent à elles dans ce domaine, qu'elles comprennent que c'est là l'avenir, et même le seul avenir possible !

Pour tout dire mon ambition pour nous, est encore plus grande. Je voudrais que le développement durable soit une grande spécialité de l'offre France, qu'elle soit au coeur de l'offre France. On parle souvent du génie industriel français, il faudra qu'on parle aussi du génie écologique français. Nous sommes une puissance économique de poids. Pour le rester, devenons aussi une puissance écologique. Et là, nous serons particulièrement bien placés-nous le sommes déjà- dans la compétitivité mondiale et dans l'innovation. Les enjeux sont multiples : gagner des appels d'offre car nos produits et nos méthodes seront mondialement connus pour être le best du développement durable, retrouver une prospérité et un excédent commercial, donner à la France un projet fédérateur qui nous rendra tous fiers. Il faut faire vite. Nous avons tous tout à y gagner ! Que la France soit une puissance écologique et l'Europe une super-puissance écologique ! Pour

utiliser une expression chère à notre ami Jose Manuel Barroso, ayons le « first mover advantage », l'avantage du premier qui a bougé !

Les investissements vont être gigantesques et si vous me permettez le truisme il faudra la finance pour les financer !

Comment favoriser l'éclosion accélérée des éco-industries sans les fonds et les private-equity ? Comment transformer les process actuels de nos entreprises sans injection massive de capitaux ? Et encore plus prosaïquement, comment supporter la transition, comment financer les mutations sans l'apport de liquidités nouvelles ?

Le capitalisme aujourd'hui est-il concevable sans le capitalisme financier ? Ou au contraire le capitalisme financier entre-t-il dans un jeu subtil et parfois bénéfique avec tous les autres capitalismes ? Je penche pour la seconde voie. Et même je parierais pour une logique vertueuse possible entre les différentes facettes du capitalisme ; je prônerais cette sorte-là de synergie, de cercles vertueux, et je redouterais que nous laissons le privilège de la City aux Anglais, que nous nous excluions du jeu mondial par des refus trop nets. Dans un débat récent au Medef, le plus grand regret d'un industriel ruiné par des malchances et escroqueries successives n'était-il pas de ne pas avoir contacté à temps de nouveaux investisseurs ? Ils l'auraient sauvé, ils nous l'ont confirmé.

S'il y a des abus, si certaines pratiques sont contraires à l'éthique et tout simplement au bon sens, avant d'en prononcer la condamnation définitive, pourquoi ne pas tenter d'abord de les améliorer ? Comprendons que le capitalisme est une mosaïque dont on ne peut impunément enlever un morceau parce qu'il nous déplairait à tel ou tel moment. Les Français commencent à comprendre l'économie. Le refus qu'ils en avaient jusque là, ne le laissons pas se muer en un autre refus qui serait cette fois-ci celui de la finance, et qui risquerait comme le précédent de nous ; de la France souvent pour sa plus grande gloire, un pays à part, le pays benchmark des droits de l'homme pourrait-on dire... Mais attention à ne pas nous caricaturer nous-mêmes. Dire « non » n'a de valeur que si l'on sait dire oui. Savons-nous dire oui ? Selon moi, pas assez. Nous sommes parfois plus prompts à voir la difficulté que la solution, nous repérons trop volontiers la naïveté dans l'idée neuve, l'impossible dans le projet pourtant révolutionnaire. Certes, il y a là une tendance générale de l'esprit humain. On m'a raconté que des Américains qui s'en étaient rendu compte auraient baptisé leur think tank le « yes club » et se seraient donné pour règle de laisser en débat une idée au moins trois minutes avant qu'il ne soit permis de la critiquer.

L'expérience aurait été, paraît-il, très fructueuse... Nous autres Français devons nous garder du triste privilège d'être ceux qui diraient toujours non. Car notre attitude aurait alors quelque chose de décourageant. Pour les jeunes qui partiraient du coup réaliser leurs rêves à l'étranger. Pour les étrangers qui craindraient que les barrières ne s'amoncellent, pour autant que des barrières puissent s'amonceler..., et qu'elles ne tuent dans l'oeuf leurs espérances.

Ce n'est pas une affaire d'Etat, c'est une affaire d'état d'esprit. Le respect de dire oui à l'autre, à l'idée neuve, au changement, aux syndicats ; le respect de faire confiance, de ne pas se moquer ; le bonheur d'être tolérants, d'essayer ; réhabilitons-les. Apprenons, courageusement car ce serait tellement plus facile de ne rien faire, modestement car le snobisme voudrait le contraire, délibérément car il y a là une méthode et une rigueur, apprenons à dire oui !

Oui à la France et à l'Europe ! Oui à la France et à la Méditerranée ! Oui à la France et au monde ! Oui au travail et à la réflexion, oui aux valeurs de la transparence, à l'entreprise, au goût du risque et de créer, oui aux logiques qui rassemblent, et ...vive le patronat du XXI^e siècle !

Source <http://www.medef.fr>, le 13 février 2008

ANNEXE 9

Cartons de situation dans *The jazz singer*

INTER-TITRES / CARTONS DE SITUATION EN LETTRES GOTHIQUES	
Dans chaque âme vivante, un esprit cherche à s'exprimer. Ce chant plaintif du jazz est peut-être l'expression mal perçue d'une prière.	À 5 m. 33 s.
Le ghetto de New York vibrant au rythme d'une musique plus ancienne que la civilisation.	À 5.50
Le chantre Rabinowitz, chanteur de prières à la synagogue, farouchement attaché à ses traditions.	À 6.30
Sara Rabinowitz. « Dieu l'a faite femme, l'amour l'a faite mère ».	À 6.49 <i>fable et petite fleur</i>
Moisha Yudleson, orthodoxe strict est très influent dans le ghetto.	À 7.57 <i>Vue rue ghetto</i>
Des années plus tard et à 5000 km de chez lui.	À 17.29 <i>Musique légère</i>
Jakie Rabinowitz est devenu Jack Robin, le fils du Chantre, un chanteur de jazz. Mais la gloire n'était qu'une chimère.	À 18.02 <i>Musique solennelle</i>
Pour ceux qui regardent vers le passé, la vie ne change jamais.	À 26.12 <i>Musique solennelle</i>
Portland, Seattle, Salt Lake, Denver, une petite semaine à Omaha, Chicago, et Mary a tenu parole.	À 28.57
Le 60 ^e anniversaire du Chantre.	À 38.02
Le malheur qui règne dans le monde s'était arrêté chez les Rabinowitz.	À 55.45 Fond // esthétique de bande dessinée : visage maléfique et longs cheveux au vent, fondu au noir.
La veille du Jour du Grand Pardon.	À 1h02m.59s. fond avec deux bougies allumées
La répétition générale...	À 1.02.59 logo de la WARNER BROTHER'S
La saison avance. Le temps guérit le chagrin. Le spectacle continue.	À 1.31.02

ANNEXE 10

Notes sur la première séquence dialoguée dans *Le chanteur de jazz*

Durant 6 secondes, l'action se déroule dans le silence absolu :

- à 44'06, Jakie parle à sa mère en dodelinant de la tête pour exprimer sa joie - plan poitrine.
- à 44'07, il accompagne sa mère jusqu'au fauteuil, l'invite à s'asseoir et se met au piano.

À 44'12, Jakie se met au piano. Cette action est suivie d'une introduction musicale intradiégétique de Jakie au piano. Sa mère est dans le plan.

À 44'17, le fils chante dans un plan fixe comme dans la tradition des phonoscènes mais ce qui diffère, c'est que là, le plan est plus serré -plan poitrine ; le son, intradiégétique, est audible par le spectateur. Jakie se tourne régulièrement vers sa mère en chantant :

Le ciel est sans nuage et me sourit
Pour moi le ciel est sans nuage à l'infini
Des oiseaux bleus chantent une chanson
Rien que des oiseaux bleus à l'horizon

De 44'38 à 44'40 : plan insert de la mère, en joie, qui nous rappelle la fiction.

Je n'ai jamais vu le soleil briller d'un tel éclat
Je n'ai jamais vu les choses
Se passer ainsi sans faux pas
Je ne vois pas les jours passer
Quand on est amoureux,
Qu'est-ce que le temps peut filer!
Les jours tristes, tristes, tristes
Sont désormais finis
Le ciel est sans nuage à l'infini

À 45 minutes du film, dialogue (que le comédien aurait improvisé) :

Jakie- Ca vous a plu maman?
Sara, la mère - Oui...
J- J'en suis ravi.

Et, en pianotant, il entame une tirade en musique.

Plus qu'à n'importe qui, c'est à vous que j'aime faire plaisir. Vous me donnez une chose?

S- Quoi?

J- Vous ne devinerez jamais?

Sara sourit.

J- Fermez les yeux, maman. Fermez-les pour le petit Jakie.

Sara ferme les yeux, Jakie rit.

J- Je vais vous voler quelque chose.

Il l'embrasse sur la bouche et tous deux éclatent de rire.

S- Oh, Jakie, oh...

J- Je vous le rendrai un jour.

Elle lui caresse le bras et rit.

J- Maman chérie, si j'ai du succès, on déménagera.

S- Oh, non.

J- On ira dans le Bronx. Il y a là des gens que vous connaissez. Les Ginsberg, les Gutenberg, les Goldberg,

S- Oui...

J- Tout un tas de 'berg ». Je ne les connais pas tous.

Sara acquiesce d'un signe de tête.

J- Et je vous achèterai une jolie robe de soie noire.

Sara sourit, tape doucement dans les mains et baisse la tête de confusion.

S- Ohh.

J- Mme Freedman, la femme du boucher, sera jalouse de vous.

Sara lisse le tissu de sa jupe au niveau des cuisses.

S- Oh, non.

J- Oh oui, elle le sera. Vous verrez.

Sara rit comme si Jakie disait des bêtises.

J- Et une jolie robe rose pour aller avec vos yeux bruns.

S- Oh non Jakie non. Je... Je...

J- Comment « non » ?

S- Oh non mon chéri.

J- Comment non ? Puisque je vous le dis... Vous porterez du rose, sinon... sinon du rose vous porterez. Hm, hm, hm, hm. Et, ma chérie... je vous emmènerai à Coney Island.

S- Yeah ?

J- Oui, on prendra le grand toboggan

S- Oh oh...

J- Et on ira au Moulin des Ténèbres.

S- Yeah ?

J- Vous n'êtes jamais allée là-dedans ?

S- Oh non je ne voudrais pas.

J- Avec moi vous n'aurez rien à craindre.

Sara lui sourit, lève ses mains au niveau des épaules pour marquer une gêne, sourit, puis le bouscule affectueusement au niveau du bras.

J- Arrêtez, maman. Vous devenez petite fille. Écoutez, maman... Je vais vous la chanter à ma manière... Je vous la chanterai en jazz. Écoutez-moi ça !

Nouveau plan unique épaule sur Jackie au piano qui entame une version jazz de *Blue skies*.

À 46'28 :

Le ciel est sans nuage et me sourit
Pour moi le ciel est sans nuage à l'infini
Des oiseaux bleus chantent une chanson
Rien que des oiseaux bleus à l'horizon

Jackie effectue un geste répétitif en levant le bras droit bien haut avant de poser les doigts sur la touche, à la manière d'un chanteur de jazz.

À 46'45, plan large : la mère sourit dans son fauteuil, le père entre dans l'appartement tandis que le fils continue de chanter :

Je n'ai jamais vu le soleil briller d'un tel éclat
Je n'ai jamais vu les choses
Se passer ainsi sans faux pas

Plan poitrine sur le père qui fait deux pas vers la caméra, s'arrête. En voix *off* son fils chante :

Je ne vois pas les jours passer

Plan poitrine sur Jackie qui chante :

Quand on est amoureux,
Qu'est-ce que le temps peut filer !

Plan poitrine sur le père qui commence à écarquiller les yeux derrière ses lunettes - en voix *off*
Jakie chante :

Les jours tristes
Sont désormais finis

À 46'56

Le père (*en levant les deux poings au niveau des épaules et les jetant vers le bas dans un cri*) :
- Stooooop !

C'est le dernier mot complet parlé du film. Jakie se tait. Ce « stop » marque le retour au muet, mieux, au **silence absolu**, de nouveau, durant quelques secondes. Les moments parlés synchronisés ultérieurs ne seront que des chansons.

J- L ...

À 46'57 : plan poitrine sur Jakie, immobile, regard fixe vide **vers la caméra**.

Silence absolu pendant 9 secondes + plan sur le père durant 5 secondes, dans le silence absolu.

Ce silence absolu soutient l'acmé.

Puis Jakie se retourne lentement vers son père.

À 47' : plan taille sur la mère au regard horrifié (vers son fils).

À 47'02 : plan large, mère trois quart dos. Jakie face caméra. Jakie et sa mère poursuivent leur mouvement, à l'unisson, pour regarder en direction du père vers la porte d'entrée - hors-champ.

Jakie se lève brutalement, s'appuie sur le piano et regarde vers son père.

À 47'03 : plan américain sur Jakie et sa mère. Elle se lève et tous deux sourient doucement en direction du père (autre point de vue : ils se présentent au père).

À 47'06 : plan poitrine sur le père qui, les yeux écarquillés, semble émettre un son que l'on n'entend pas - retour cinéma muet - (peut-être le début de « J-(ack) » mais le plan est coupé.

Et la mère se lève...	
<i>Erreur de montage ou deux plans répétés pour doubler la tension dramatique : volonté du réalisateur ?</i>	
47'03 Plan américain sur Jakie et sa mère. Elle se lève et tous deux sourient doucement en direction du père (autre point de vue : ils se présentent au père).	47'11 Plan américain sur Jakie et sa mère. Elle se lève et tous deux sourient doucement en direction du père (autre point de vue : ils se présentent au père).

Puis 5 secondes de silence supplémentaire, avec un plan poitrine du père dont les yeux sont toujours exagérément écarquillés.

À 47'14 : nouveau plan poitrine du père au yeux écarquillés et à 47'18 : la musique reprend sur le plan poitrine du père qui se poursuit et à 47'22 on peut lire un timide « Jack » sur les lèvres du père mais nous sommes à nouveau dans le cinéma muet.

À 47'23 : plan américain mère/fils qui sourient et à 47'24 le fils s'avance vers le père et sort du cadre. La mère le suit.

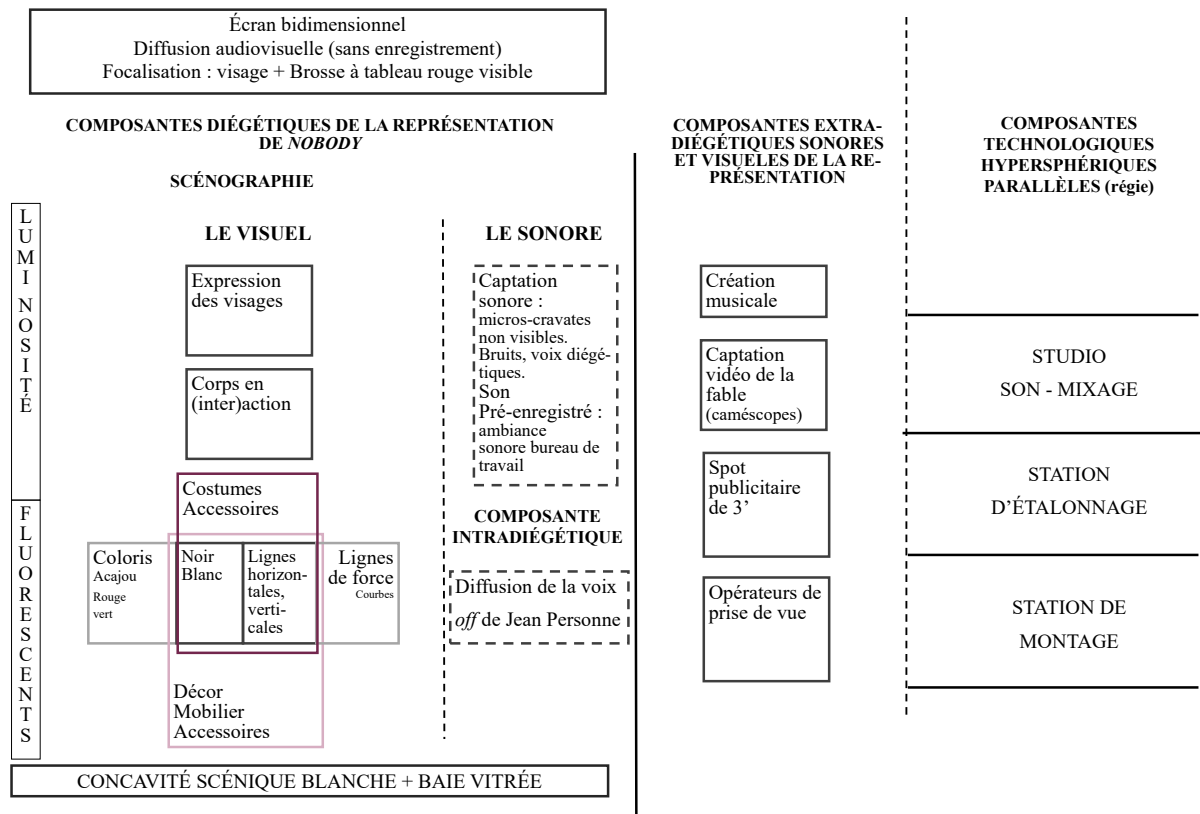
À 47'25 : le père est droit dans l'embrasure qui sépare les deux pièces, plan américain trois quart profil ; le fils, en mouvement, est tout proche du père et la mère les rejoint.

À 47'27 : plan poitrine de Jakie qui sourit à son père avec amour et semble dire « papa ».

À 47'30 : plan poitrine du père qui regarde son fils, mais on ne devine pas comment il est susceptible de réagir à ce moment là.

À 47'32 : plan poitrine de la mère, émue.

Annexe 11



BIBLIOGRAPHIE

ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, Édition Gallimard, Paris, 1920.

BANDA, DANIEL et MOURE, JOSÉ, (textes choisis et présentés par) *Le cinéma : naissance d'un art 1895-1920*, Paris, Éditions Flammarion, Champs arts, 2008.

BOUKO, CATHERINE, *Théâtre et réception : le spectateur postdramatique*, Bruxelles, Editeur P.I.E. Peter Lang, cop. 2010.

BARBIER, FRÉDÉRIC, LAVENIR, CATHERINE, *Histoire des médias*, Paris, Armand colin, 1996

BRUNO, ISABELLE et DIDIER, EMMANUEL, *Benchmarking, l'état sous pression statistique*, Éditions La découverte, Coll. « Zones », 2013.

CHION, MICHEL, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

DANAN, JOSEPH, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Paris, Actes Sud - Papiers, Col. Apprendre, 2013.

DÉLÉGATION GÉNÉRALE À LA LANGUE FRANÇAISE ET AUX LANGUES DE FRANCE, *Vocabulaire des techniques de l'information et de la télécommunication (TIC)*, « Termes, expressions et définitions publiées au journal officiel », Paris, 2017.

GORDON CRAIG, EDWARD, *De l'art du théâtre*, Ed. Odette Lieutier, 1943.

JOURNOT, MARIE-THÉRÈSE (sous la direction de MICHEL MARIE), *Le vocabulaire du cinéma*, 4^e édition, Paris, Armand Colin, Collection « Focus cinéma », 2015.

KANT, EMMANUEL, *Réponse à la question : qu'est-ce que les Lumières ?*, *Oeuvres philosophiques, II, Des prolégomènes aux écrits de 1791*, traduction de Heinz Wismann, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1985.

PAVIS, PATRICE, *La mise en scène contemporaine*, « Origines, tendances, perspectives », Paris, Armand Colin, 2009.

PERRUCHON, VÉRONIQUE, *Noir : lumière et théâtralité*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2016.

PIERRON, AGNÈS, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Le Robert, « Les usuels », 2004.

SARRAZAC, JEAN-PIERRE et PHILIPPE MARCEROU, *Antoine, l'invention de la mise en scène, anthologie des textes d'André Antoine*, coll. « Parcours de théâtre », Arles, Actes Sud-Papiers/ Coédition CNT, 1999.

VERNIMMEN, PIERRE, *Finance d'entreprise*, 10^{ème} édition par Pascal Quiry et Yann Le Fur, Dalloz, Paris, 2012.

ARTICLES

ALBÉRA, FRANÇOIS et LEFEBVRE, MARTIN, « Présentation. Filmologie, le retour ? » in *Cinémas 192-3* (2009) : 13–56. DOI : 10.7202/037546ar.

ALTMAN, RICK, « Penser l'histoire du cinéma autrement : un modèle de crise », in *Vingtième siècle, revue d'histoire*, Cinéma, le temps de l'histoire, avril-juin 1995, Numéro 46.

BAPTISTE, MICHEL, BRARD, PIERRE, COLLET, JEAN, FAVREAU, MICHEL, GAUTHIER, TONY, « CINÉMA (Aspects généraux) - « Les techniques du cinéma », *Encyclopædia Universalis* [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/cinema-aspects-generaux-les-techniques-du-cinema/>]

BRUNO, ISABELLE et DIDIER, EMMANUEL, « L'évaluation, arme de destruction », in *Le monde diplomatique*, mars 2013.

BRUSATIN, MANLIO, « COULEURS, histoire de l'art », [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/couleurs-histoire-de-l-art/>].

CENA, OLIVIER, « Edward Hopper au Grand palais », in *Télérama hors-série*, octobre 2012.

CHOLLET, JEAN, *Théâtre occidental - - Le mélange des genres* [www.universalis-edu.com/encyclopedie/theatre-occidental-le-melange-des-genres/].

COIGNAC, ANAÏS, « Le théâtre fait de plus en plus son cinéma », in *théâtre(s)*, Dossier Les dix nouvelles tendances du théâtre français, été 2017, Numéro 10.

DEBRAY, RÉGIS, « Un concept : médiasphère, *Médium* », in *Cahiers de médiologie*, Éd. Gallimard, juillet-août-septembre 2005, Numéro 6.

FRANÇOIS ALBÉRA et MARTIN LEFEBVRE « Présentation. Filmologie, le retour ? » *Cinémas 192-3* (2009) : 13–56. DOI : 10.7202/037546ar

HONZL, JINDRICH, « La mobilité du signe théâtral », Prague, Orbis, 1956.

HUGONNET, CHRISTIAN et WANÈGUE, JEAN-JOSÉ, « L'oreille en mutation », in TDC Le son, 15 décembre 2012, Numéro 1046.

LABYRINTHE, 7 | 2000, Recherche libre, Numéro 7.

PEYRET, JEAN-FRANÇOIS, *Les écrans sur la scène*, Texte, scène et vidéo (sous la dir. de Béatrice Picon-Vallin), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998.

VERHAGEN, ERIK, E.U., « NAUMAN BRUCE (1941-) » [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bruce-nauman/>]

DISCOURS

PARISOT, LAURENCE, *Discours à la convention du MEDEF*, 8 février 2008, Bruxelles, [<http://discours.vie-publique.fr/notices/083000538.html>].

ENTRETIENS ET VIDÉO - Cyril TESTE

Rencontre avec Cyril Teste « Nobody », La 4^e Scène, 2016 [<https://www.youtube.com/watch?v=bACdQKTRAvA>].

Cyril teste, Joëlle Gayot, Entretien *in* Changement de décor, *La vidéo sur scène : l'image peut-elle tuer le théâtre ?* France culture, 2013.

Rencontre avec Cyril Teste, Théâtre comme au cinéma « Nobody », Entrée libre, 2015 [<https://www.youtube.com/watch?v=VY8z1nuTXU8>].

Rencontre avec Cyril Teste, metteur en scène, autour de la performance filmique « Nobody », présentée au TNBA, 2017, [<https://www.youtube.com/watch?v=TIWhhNIi9J4>].

Rencontre avec Cyril Teste et Nihil Bordures Cyril Teste, *Changement de décor*. « La vidéo sur scène: l'image peut-elle tuer le théâtre ? » [<https://www.franceculture.fr/emissions/changement-de-decor/la-vidéo-sur-scène-l'image-peut-elle-tuer-le-théâtre#>].

ENTRETIENS MENÉS PAR FABIENNE CHMIELEWSKI-WINNE

GARCIA FOGEL, CÉCILE, comédienne, 2016.

DOREMUS, NICOLAS, chef opérateur de *Nobody*, 2017.

FERREIRA, KATIA, Marnie dans *Nobody*, 2018.

CORPUS

TESTE, CYRIL, et LE COLLECTIF MxM, *Nobody*, performance filmique.

RICHTER, FALK, *Sous la glace*, traduit de l'allemand par Anne Montfort, Paris, L'Arche Éditeur, 2008.