

## L'utopie pragmatique des collectifs théâtraux des années 2000, ou un hiatus dans l'héritage

Louise Roux

---



**Édition électronique**

URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/1991>  
ISSN : 1773-018X

**Éditeur**

Publications de la Sorbonne

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 juin 2016  
Pagination : 47-59  
ISBN : 978-2-85944-963-6  
ISSN : 1276-8707

**Référence électronique**

Louise Roux, « L'utopie pragmatique des collectifs théâtraux des années 2000, ou un hiatus dans l'héritage », *Socio-anthropologie* [En ligne], 33 | 2016, mis en ligne le 02 novembre 2016, consulté le 21 février 2017. URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/1991>

---

# L'utopie pragmatique des collectifs théâtraux des années 2000, ou un hiatus dans l'héritage

LOUISE ROUX

## Résumé

Cet article s'attache aux collectifs théâtraux du XXI<sup>e</sup> siècle et à l'héritage des expériences paradigmatiques de 1960-1970. Fondés dans les années 2000, les jeunes collectifs ne se réclament pas de cette mémoire. Ils sont essentiellement pragmatiques. Intermittents, flexibles, inscrits dans le théâtre public subventionné et n'ayant pour l'« homme nouveau » aucun programme concret à proposer, ils centrent leur résistance au cœur de processus de création *politiques parce que collectifs*, et réalisent une « œuvre ouverte » – selon la théorie d'Umberto Eco – au sein de la représentation. Ancrée dans le réel, polyphonique, sans cesse en évolution, cette œuvre induit une conception démocratique de l'activité des spectateurs de théâtre et réactive certaines découvertes de la création collective des années 1960-1970 – en particulier les théories de l'émancipation. C'est paradoxalement par une esthétique de l'éphémère que les collectifs du XXI<sup>e</sup> siècle renouent avec l'Histoire et tracent une filiation qui semblait discontinue.

*Mots-clés : théâtre contemporain, création collective, émancipation, processus de création, intermittence*

## Abstract

This paper's based on the 21st century's collectives in theatre and on the heritage of the 1960-70's paradigmatics' experiences. Setted up in the 2000s, the young collectives are mainly pragmatics. Intermittents, flexibles, working in subsidized theatre, without concrete program for the "new man" to propose, they focused their resistance in their creation processus, *political because collective*, and realized an "open work"—as defying Umberto Eco—in the heart of the representation itself. Tied in reality, polyphonic, perpetually moving, this work induces a democratic conception of activity of the audience and reactivates some of the discoveries of the collective creations' in the sixties—especially the emancipations' theory. Paradoxycally, the 21s collectives revive with History and redraw a broken filiation thanks to an aesthetic of mayfly.

*Keywords: Contemporary Theater, Collective Creation, Emancipation, Process of Creating, Intermittency*

« Détourne-toi de ceux qui spéculent sur le monde mais dont les raisons ne sont pas confirmées par l'expérience. »

Léonard de Vinci

Presque un demi-millénaire après la mort de Léonard de Vinci, une génération d'artistes accordent eux aussi leur foi en l'expérience. Collectif F71, Collectif D.R.A.O., Collectif T.O.C., L'Avantage du doute, le D'ores et déjà, Les Chiens de Navarre, In Vitro ou La Vie Brève pour ne citer qu'eux. Nés dans les années 2000, ces groupes d'acteurs développent au sein du théâtre public des processus collectifs de création. Ni la valorisation de l'expérience ni l'œuvre collective au théâtre ne sont nouvelles. Ils rappellent les années 1960-1970 et en particulier une de ses chefs de file, Ariane Mnouchkine qui « distinguait deux sortes de metteurs en scène. Entre le premier qui se demande : "qu'est-ce que je vais faire de cette pièce ?", et le second qui se demande : "qu'est-ce que cette pièce va faire de moi ?", Ariane, écrit Jean-François Dusigne, se sent plutôt du genre à se poser la seconde question<sup>1</sup> ». Et pourtant, la filiation n'est pas revendiquée par les collectifs du XXI<sup>e</sup> siècle, qui insistent même pour s'en dissocier.

C'est à partir de cette discontinuité mémorielle que j'ai interrogé les collectifs contemporains en m'attachant à leur singularité tout en cherchant la continuité avec ceux qu'on nomme les collectifs paradigmatiques (ceux de 1960-1970). Née dans les années 1980, étant également comédienne, je suis partie de l'empirisme et de la pratique en m'impliquant dans les groupes étudiés pour venir à la théorie. Cela m'a fait entrevoir une spécificité idéologique et une nécessité méthodologique que j'ai nommée par le concept-outil d'*utopie pragmatique*. Tournevis multifonctions, le concept débloque, creuse et agence. Il permet de qualifier une façon de penser, une méthode de création, une caractéristique de l'œuvre collective et, par-là, le collectif contemporain lui-même.

Cette méthode se trouve en miroir de la méthode créatrice employée par les collectifs – théorisation *a posteriori* d'une pratique expérimentale – l'*utopie pragmatique* devient une démarche à la fois scientifique et artistique. Cependant, si mon travail de chercheuse tend à aboutir à une thèse, les collectifs des années 2000 n'en résistent pas moins au projet pragmatique en ce sens qu'ils ne veulent pas élaborer un modèle ou une méthode exemplaire. C'est en cela que le pragmatisme, pour eux, dépasse la méthode et devient utopie. Pour mieux comprendre en quoi ils se distinguent de l'héritage des

<sup>1</sup> Dusigne J.-F., « La démesure d'un royaume et la chaleur d'une maisonnée : la famille Soleil », dans Autant-Mathieu M.-C. (dir.) (2013), *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Montpellier, L'Entretemps (Les voies de l'acteur), p. 325.

collectifs paradigmatiques, je m'attacherai à en épingle les caractéristiques qui en font des pragmatiques : la peur de l'idéologie, l'influence du modèle économique de l'intermittence et l'éloge de la *praxis*. De là, j'essaierai de définir en quoi leurs processus de création servent une utopie émancipatrice qui, quoique s'appuyant sur une esthétique de l'éphémère, est issue des théories des années 1960-1970 et en particulier de Jacques Rancière.

## La loi du pragmatisme

### Le théâtre et l'homme nouveau : fin des révolutions

Les recherches récentes pointent une méfiance du théâtre envers la politique dans la deuxième partie du *xx<sup>e</sup>* siècle qui se généralise après 1968 (Hamidi-Kim, 2013). Elle apparaît souvent étroitement associée à un rejet de « l'idéologie », la période ouverte « dans les années 1980 » étant interprétée comme celle de la fin de l'idéologie révolutionnaire marxiste et partant de la fin de la politique comme principe d'action en vue d'un changement de la société. Le théâtre semble devenu un lieu paradoxal, « refuge » pour des artistes déboussolés par cet « effondrement », mais un lieu cependant de résistance contre la politique contemporaine, assimilée à une parole « idéologique » et « bétonné[e] », contre laquelle la parole théâtrale paraît constituer par nature un acte de lutte. On retrouve chez la plupart des gens de théâtre l'idée qu'il n'est pas nécessaire que soient thématiques des sujets politiques pour qualifier le théâtre de « politique ». C'est en ce sens que le geste théâtral est conçu comme étant ontologiquement politique<sup>2</sup>.

Le théâtre a relayé la pensée révolutionnaire du *xx<sup>e</sup>* siècle à travers la dramaturgie brechtienne mais aussi à travers des idéaux communautaires. Que ce soit à l'Est ou à l'Ouest, « une des principales visées de l'idéal communautaire est la quête d'une pureté originelle (le mythe rousseauiste de l'homme naturel d'avant le contrat social n'est jamais loin), d'un homme total, intégral (Jerzy Grotowski, Leopold Soulejtski), au corps et à l'esprit libérés, saints (Isadora Duncan, les végétariens de *Monte Verita*), transcendant la routine et la réalité normalisée (Eugenio Barba parle de principes extra-quotidiens)<sup>3</sup> ». Les artistes des communautés œuvrent pour un homme futur qui parviendra à cet idéal après un travail persistant, quotidien et acharné.

Bien qu'ils s'en défendent, les collectifs prolongent les expériences du *xx<sup>e</sup>* siècle quoique leurs élans révolutionnaires se trouvent tempérés par la prise en compte des échecs passés. Plutôt que de viser un

2 Hamidi-Kim B. (2013), *Les Cités du Théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, p. 12.

3 Autant-Mathieu M.-C. (dir.) (2013), *Créer, ensemble..., op. cit.*, p. 15.

homme idéal dont les contradictions seraient résolues, les collectifs envisagent un homme conscient de ses paradoxes qui crée à partir d'eux sans volonté de les dénouer. Le collectif des années 2000 n'est pas uniformisant, il est dialectique. Et il se veut *politique parce que collectif*. De fait, les collectifs des années 2000 ont bien des images de l'homme qui se pose en alternative à sa perception individualiste contemporaine ; mais ces images ne forment pas un idéal, elles relèvent de l'expérience, elles sont moins à atteindre qu'à inventer dans les conditions de possibilités qui sont les leurs, ici et maintenant.

### Le collectif intermittent

Selon un présupposé largement partagé, la création collective, par essence engagée, se placerait loin du système économique ou intégrerait une économie alternative. Or, les collectifs des années 2000 sont loin de correspondre à ce modèle. Rassemblés, notamment pour des raisons économiques (absence d'emplois auprès de metteurs en scène reconnus, fragilité de leur situation professionnelle à la sortie de l'école), ils tentent d'allier flexibilité et fidélité non pas dans les marges mais dans l'institution. L'abnégation, la marginalité, la permanence ne sont pas des valeurs qu'ils défendent.

Globalement, sur la durée de vie des collectifs étudiés (2004-2014), le temps alterne entre des périodes très intenses de création et d'autres plus lâches durant lesquelles le groupe suspend partiellement ses activités et les acteurs travaillent dans d'autres projets. C'est un choix assumé visant à continuer de s'enrichir d'autres expériences professionnelles. Certains acteurs font partie de plusieurs collectifs et jouent par ailleurs pour des metteurs en scène, au cinéma ou à la télévision. L'organisation des temps de production et de création ne se distingue pas foncièrement des temps économiques contre lesquels, souvent, ils se constituent. À la place de la permanence – notion si importante pour la communauté ou la troupe, avec celle d'apprentissage et de transmission – ils acceptent volontiers cet état de fait de l'intermittence et consentent à émietter leur temps de création, se montrant ainsi en adéquation avec un modèle économique qu'ils dénoncent par ailleurs<sup>4</sup>.

L'inscription des collectifs dans un temps fractionné – voire dans le temps éphémère du projet – est à la fois une manière de s'adapter aux contraintes économiques et un mode vie (les individus ne sont pas happés par le groupe et multiplient leurs expériences

<sup>4</sup> Doyon R. et Freixe G., « Les collectifs, politiques et citoyens ? Paradoxes... », dans Id. (dir.) (2014), *Les collectifs dans les arts vivants depuis les années 1980*, Montpellier, L'Entretemps (Les points dans les poches), p. 13-14.

professionnelles). Elle crée une alliance féconde pour la création théâtrale. Ce pragmatisme, pensé comme un paradoxe « fertile », est en contradiction avec le paradigme des communautés artistiques du xx<sup>e</sup> siècle et peut se lire comme une réponse à leurs écueils. Premièrement, l'intermittence des collectifs est une façon pour leurs membres de prendre du recul vis-à-vis du groupe et du leader lorsqu'il y en a. Vu la densité des expériences, ces périodes de creux fondent la survie du collectif. L'ouverture sur les projets et aventures extérieures a pour vertu de limiter l'enfermement des acteurs dans un style de jeu et de fonctionnement dont on a vu certains membres des groupes des années 1970 faire les frais. La menace est toujours présente que la permanence et la stabilité de l'ensemble soient ressenties comme un risque, celui de rendre les acteurs (et les individus), habitués à travailler dans un ensemble où leur place est attribuée, vulnérables lors de la sortie d'un collectif qui les aurait coupés du monde extérieur.

Cette habilité à jongler avec stabilité et éphémère est bien celle d'une époque où l'ubiquité est une utopie partagée. Et pour cause. Le contexte des années 2000 est très différent des années 1960-1970. La constitution du régime de l'intermittence, fondé sur une juridiction en 1969, marque une évolution majeure de la conception du travail artistique dans les métiers du spectacle (Papadopoulos, 2005). Les intermittents, ces « agents de l'art », « ont modifié l'ordre social reproduit aussi bien par la famille que par l'école en réalisant une mobilité, en rendant perméables différents espaces sociaux<sup>5</sup> ». C'est la conception du « génie » que le régime de l'intermittence en sa première période – et probablement sous l'influence des revendications des années 1960-1970 – a remis en cause. D'après la sociologue, les artistes intermittents se sentent appartenir à un grand collectif et réinventent l'ordre de l'art. Cependant, les années 1980-1990 voient l'augmentation des effectifs et la précarisation des intermittents. Parallèlement, « il semblerait que le “noyau dur” des intermittents, ceux entrés peu après l'instauration du régime, commence à incorporer en masse les “mythes” de l'innovation, du génie, de l'autodidaxie et les “réalités” de la fin du salariat et de la précoce précarité<sup>6</sup> ». En 2003, le régime ayant révélé ses dysfonctionnements, les intermittents s'associent pour refonder et défendre leur statut, attaqué notamment par le MEDEF qui, dès 1996, refuse de s'impliquer dans le financement de l'art. Ils retrouvent alors l'« émulation collective » « niée par le principe même de la singularité culturelle<sup>7</sup> » lors des luttes militantes qui donnent lieu à un nouvel accord sur l'assurance chômage. Néanmoins, cette identité collective se situe plus sur la

---

5 *Idem.*, p. 23.

6 *Id.*, p. 99.

7 *Id.*, p. 102.

défense de leur droit que sur le terrain de l'invention d'un nouveau rapport au temps (qui fondait leur appartenance à un collectif).

Les deux tendances contradictoires, entre un régime qui intègre les artistes dans un système économique, certes adapté à la spécificité des temporalités de la création mais par ailleurs impliqué dans le système économique global, et la survalorisation de la singularité et de l'originalité dans l'art, sont peut-être à l'origine de la crise de l'intermittence. Don Giovanni, personnage pragmatique s'il en est, caractérise l'intermittent type, le « séducteur au désir mobile. Toutefois, le contexte socio-économique aujourd'hui ne semble plus convenir à sa quête<sup>8</sup> ». Les acteurs des collectifs vivent dans cette dualité. Ils donnent peut-être une nouvelle forme à l'utopie sociale portée par l'intermittence aux temps de sa fondation, en tentant de réunir refus de l'individualisme par le collectif et mobilité et flexibilité par l'intermittence. Ils sont, en tous les cas, les enfants de ces contradictions qui prirent une ampleur historique au début des années 2000.

### Éloge de la *praxis*

Il suffit de regarder les noms des collectifs contemporains pour voir qu'ils sont au départ souvent dus au hasard avant de devenir un projet conscient. Si l'on peut lire dans le D'ores et déjà un hymne au présent – il est, selon la légende, le premier mot surgi d'un dictionnaire ouvert, dans un geste involontaire –, F71 pérennise le titre du premier spectacle de la compagnie. Cette tendance est largement partagée par les collectifs contemporains : D.R.A.O., du titre également de leur premier spectacle, *Derniers Remords Avant l'Oubli* ; L'Avantage du doute qui inscrit dans son nom la certitude de l'incertain ; La Vie Brève ou Vous êtes ici reflètent un programme qui se traduit en l'éloge de l'ici et maintenant. On semble loin d'un Théâtre du Soleil ou d'un *Living Theatre*.

Le pragmatisme comme méthode est assurément au cœur des processus de création des collectifs, à commencer par la valorisation de l'oralité et des échanges comme mode d'opposition à ce que Michel Foucault appelait « vérité apophantique<sup>9</sup> ». Après Nietzsche, le philosophe considérait la volonté de savoir comme une volonté de domination. Cette méfiance vis-à-vis de la vérité et de ceux qui la produisent se double chez les acteurs des collectifs d'un discrédit de la théorie, du moins de celle qui chercherait à fixer une méthode.

Or, en cela, les collectifs des années 2000 rejoignent ceux de 1960-1970 : la polyphonie (multiplication des points de vue, relativisme, approche mouvante de la vérité) est pour eux gage d'inachevé,

<sup>8</sup> Doyon R. et Freixe G. (dir.) (2014), *Les collectifs dans les arts vivants depuis les années 1980*, op. cit., p. 22.

<sup>9</sup> Gros F. (1996), *Michel Foucault*, Paris, PUF (Que sais-je ?), p. 60.

l'écriture collective une écriture en devenir et le mouvement de la parole collective au centre du processus de création. L'accord trouvé par l'échange et la circulation du verbe reste sans cesse en évolution : l'oralité est refus du figement de la pensée. La vérité se conçoit d'avantage, comme pour Nietzsche, « événement » : elle ne définit pas un « ensemble de significations originaires mais constituée à chaque fois une invention singulière<sup>10</sup> ». Le groupe cherche à aménager une pensée collective dans une visée de destruction des discours unilatéraux et figés. Le mouvement de la vie dans la parole (pragmatique) est privilégié au résultat définitif d'une vérité dans l'écrit (idéologique)<sup>11</sup>. C'est en ce sens qu'on peut comprendre le refus de la trace pratiqué à diverses échelles. Le caractère éphémère de l'art théâtral se double d'une absence de volonté d'archivage, voire d'un refus radical de la conservation des œuvres (D'ores et déjà). Celles-ci étant en évolution parce que collectives, les artistes désirent privilégier leur impact au présent des représentations. Que ce soit dans l'élaboration des spectacles ou dans leur représentation, la *praxis* est au centre. Alors le « plateau », image de ce *hic et nunc*, devient roi : il a toujours raison.

## L'esthétique de l'événement

### L'émancipation

Véhiculée en grande partie par le philosophe Jacques Rancière (Rancière, 1987 et 2008), la visée émancipatrice – utopie, non exprimée ni revendiquée mais lisible, des collectifs – repose sur une conception démocratique de l'autonomie de l'œuvre. De même que dans les années 1960-1970, les collectifs des années 2000 se passent généralement d'auteur – « il n'y a pas de *copyright*<sup>12</sup> ». Chacun s'empare de matériaux, de thèmes, de problématiques et présente des improvisations, des petites mises en scènes, des inventions théâtrales. De ces propositions, parfois sous le regard unificateur d'un metteur en scène, parfois non, surgit une œuvre polyphonique, reflet d'influences diverses, de points de vue contradictoires. Cette œuvre est présentée dans un rapport scène-salle qui se soucie d'un spectateur éveillé à même de choisir le sens d'une œuvre plurielle. Ni grande fête réunificatrice comme l'a réalisée le Théâtre du Soleil avec ses créations collectives de 1970, ni désir de communion des spectateurs et du public comme l'a rêvé le *Living Theatre*, ni sortie dans les rues ou dans les usines pour se confronter au non-public : les collectifs réalisent leur visée émancipatrice dans les salles de spectacle. Mais

<sup>10</sup> *Idem.*, p. 57.

<sup>11</sup> Cette valorisation de la parole sur l'écrit n'est pas à confondre avec un refus d'utilisation de textes dans les œuvres elles-mêmes.

<sup>12</sup> Entretien avec un des membres du collectif F71.



des traits communs entre leurs démarches réactivent certaines aspirations de leurs aînés et traduisent le projet de renouveler le rapport aux spectateurs : le désir récurrent de « porosité » entre scène et salle s'oppose à la « boîte noire » ; l'intégration des spectateurs dans la scénographie et dans la fiction, ceux-ci créant une partie du décor et floutant la frontière entre le « réel » de la représentation et le « mensonge » du théâtre ; la complicité entre les acteurs et les spectateurs, les premiers étant toujours « parmi » ces derniers ; la volonté de brusquer l'unilatéralité des regards en créant des espaces différenciés d'où les spectateurs ne voient pas le même spectacle ; le prolongement enfin du mouvement dialectique entre la volonté de créer du commun et un appel à la liberté individuelle en fondant un espace de pensée en mouvement.

Ce traitement de l'espace scénique traduit une volonté d'intégrer les spectateurs au geste des acteurs. On pourrait en effet tracer quatre cercles de l'émancipation qui se propagent les uns aux autres. Le premier cercle serait interne à l'individu : ce serait le processus de subjectivation par lequel l'acteur s'interroge personnellement sur les notions que le collectif se propose de traiter grâce au théâtre et à l'improvisation. Le deuxième cercle correspondrait au collectif, à la mise en commun et à la confrontation des subjectivités créatrices, ce qui permet l'émancipation du groupe. Le troisième cercle serait dessiné par la communauté des spectateurs qui, voyant les acteurs prendre collectivement en main la chose publique – l'Histoire de la Révolution (*notre terreur*<sup>13</sup>), la philosophie foucauldienne (*Foucault 71*), la mémoire de Mai 68 (*Tout ce qui nous reste de la Révolution, c'est Simon*) ou les réunions de travail à la mairie (*Nous avons les machines*) – viendraient puiser les ressources de leur émancipation. Selon ce principe, le théâtre est un outil pour penser la société et la mettre en crise. L'espoir balayé par l'échec de la décentralisation du théâtre public peut retrouver sa cité : le « pour tous » se réalise grâce au « par tous » des collectifs. À mon sens, l'utopie voudrait alors que la propagation de l'émancipation mène ce troisième cercle à s'élargir vers l'horizon de l'humanité dans son ensemble. C'est ainsi que l'on peut entendre cette phrase du metteur en scène du D'ores et déjà : « La proposition vers laquelle on va est plus libertaire que sociale : un communisme par l'exposition réelle<sup>14</sup> ».

<sup>13</sup> La compagnie D'ores et déjà écrit le titre de cette création collective en minuscule. Ainsi, elle manifeste son désir de ramener l'Histoire à la mesure des individus et de « dévisser les statues ».

<sup>14</sup> Coulon A. et Traverso P.-D. (2012), « Sylvain Creuzevault et Éric Charon, "Notre terreur" », *Agôn. Revue des arts de la scène*, en ligne : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1174>, consulté le 29 avril 2016.

## L'œuvre ouverte

Il n'est pas dit que cette utopie ne rejoigne ce qu'Olivier Neveux appelle une « version sophistiquée du pédagogisme » qui cherche non pas à « apporter un savoir, mais le doute » et qui « entend perturber son spectateur qu'elle juge, en quelque sorte, trop épais, colonisé par l'idéologie » et à qui il faut donc « le théâtre (ou d'autres supports) pour mettre à mal sa crédulité<sup>15</sup> ». Mais la position de supériorité qui échoirait à l'émancipateur est court-circuitée par l'arme même qui permet l'émancipation : la polyphonie. La réalisation d'une dramaturgie « ouverte », selon les termes d'Eco, est une première réponse à cet écueil : elle tend à favoriser chez l'interprète « des actes de *liberté* consciente », à faire de lui le centre actif d'un réseau inépuisable de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une *nécessité* dérivant de l'organisation même de l'œuvre<sup>16</sup>. Sans aller aussi loin puisqu'il y a toujours un récit qui vaut *in fine*, les principes d'écritures du *Père tralalère* et de *notre terreur* (D'ores et déjà), ainsi que des créations collectives des Chiens de Navarre impliquent ces « actes de liberté » que nous nommons actes d'« émancipation » de l'acteur. C'est le « processus de subjectivation de chaque acteur qui fait la pièce<sup>17</sup> » mais aussi les propriétés structurales de l'œuvre ouverte. Ces processus peuvent apparaître comme une application de ce que Ricœur, en analysant la forme narrative, nomme l'« événement ». Lorsque l'écriture se réalise en direct, elle devient perceptible pour les spectateurs qui dépassent le rôle d'« émancipables » pour participer de par leur présence à l'« événement » de l'élaboration d'une œuvre commune. Ils ne sont pas invités à s'émanciper dans un futur proche ou lointain, ils sont conviés à participer au présent à l'écriture collective et à en devenir, indirectement, les auteurs. Le théâtre alors se déploie comme un art singulier qui offre la potentialité de la construction collective d'une pensée organique.

Le jeu entre la *structure* – nommée « récit » au D'ores et déjà – et sa subversion – rendue possible par l'avènement de l'*événement* – est le principe qui permet l'écriture collective au plateau. Il n'est pas sans intérêt de constater la similitude entre ce principe et la théorie de Davidson résumée par Ricœur qui distingue « l'action » qui « fait arriver » (et qui est portée par l'acteur dans le respect de la *structure*) de « l'événement » qui « arrive simplement<sup>18</sup> » (et émerge *du plateau*

15 Neveux O. (2013), « L'énigme de l'émancipation », *Cassandra Hors-champ*, 95, *Communauté* (♾ autres chimères), p. 6-13.

16 Eco U. (1979), *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil (Points), p. 18.

17 Rencontre avec le D'ores et déjà animée par Y. Mansel, Théâtre du Nord, Tourcoing, 17 février 2011.

18 Ricœur P. (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, p. 79.

malgré l'action engagée). C'est ce jeu qui permet au processus d'être recevable, compréhensible, ludique et de devenir une œuvre ouverte.

Avant de commencer une improvisation, les acteurs déterminent un canevas – une « perspective » et des « points » (des « actions ») : une *structure*. Ce travail sera le terrain sur lequel ils vont pouvoir improviser. S'il n'y a pas cet accord préalable, il n'y a ni socle à partir duquel peut se réaliser l'expérience, ni matière commune avec laquelle les acteurs peuvent jouer. Les « points » sont les éléments qui permettent de déterminer des « rendez-vous » sur scène, sur lesquels les acteurs sont d'accord et qu'ils vont pouvoir « activer ». Si « l'improvisation n'est pas la vérification d'une idée préalable », comment être sûr que « ta structure te pratique<sup>19</sup> » ? Le dilemme est là : ce plan ne doit pas être observé de façon respectueuse, il faut le subvertir. Il faut que la *structure* soit le ferment de découvertes pendant l'improvisation, que cette composition – si possible complexe, contradictoire – laisse place à l'*événement*. Ce plan est plus ou moins clair dans l'esprit des acteurs qui vont jouer, mais toujours inconnu de ceux qui regardent.

Le principe de cette écriture de plateau consiste à autoriser l'*événement* à faire dévier la *structure* et à faire évoluer le récit. L'*événement* est, comme dans le principe narratif décrit par Ricœur, « source de discordance, en tant qu'il surgit, et source de concordance, en ce qu'il fait avancer l'histoire<sup>20</sup> ». Ce qui rompt le rapport de pure causalité fondateur du récit est bien le surgissement de l'inattendu et du hasard, mais :

L'inversion de l'effet de contingence en effet de nécessité se produit au cœur même de l'événement : en tant que simple occurrence, ce dernier se borne à mettre en défaut les attentes créées par le cours antérieur des événements ; il est simplement l'inattendu, le surprenant, il ne devient partie intégrante de l'histoire que compris après coup, une fois transfiguré par la nécessité en quelque sorte rétrograde qui procède de la totalité temporelle menée à son terme<sup>21</sup>.

Le surgissement de l'*événement* est incontrôlable mais lorsque le ou les acteur(s) l'accepte(nt), à une vitesse telle que la décision découle peu ou prou de l'inconscient, il en devient une nécessité narrative d'une justesse et d'une évidence tangibles. Il est fort probable que l'inconscient, pris dans l'action de l'improvisation (qui reste une avancée consciente de la *structure*) se mette à guider l'acteur et à le faire agir dans cette échappée. Cette apparition d'un *événement*

<sup>19</sup> Notes personnelles de répétition, avril 2012.

<sup>20</sup> Ricœur P. (1990), *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 169.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 170.

qui, selon Ricœur, est « impersonnel » et « neutre », ne serait due par conséquent ni à l'auteur, ni à l'acteur, ni au metteur en scène, ni même au spectateur. L'événement est pris par l'acteur qui le traverse mais il est partagé par tous ceux qui sont en présence et sentent – instinctivement s'ils ne sont pas initiés, consciemment s'ils le sont – que l'œuvre est ouverte. Ce moment de subversion de la *structure* est un moment purement démocratique, construit par la présence de tous. Lorsqu'il est récupéré par la mise en intrigue et le « personnage » (ici la *structure* et l'action de l'acteur) et inclus dans la nécessité de l'intrigue, il appartient aux spectateurs autant qu'à l'acteur puisque ni les uns ni les autres n'en sont l'origine, puisque tous en sont les auteurs.

## En guise de mémoire

Agnès Pierron écrit, dans son *Dictionnaire de la langue du théâtre*, qu'une « création collective » est un « spectacle qui s'est constitué à partir des apports de chacun des participants » mais que « ce type de spectacle est daté [car] il était à la fois une mode et une revendication dans les années 1970<sup>22</sup> ». Or, au vu du succès public et institutionnel de ces collectifs du XXI<sup>e</sup> siècle, force nous est de constater que la création collective n'est pas vraiment « datée ». Philippe Tancelin, lui, dénonce ces « tentatives de destruction, de censure de ces expériences [de 1960-1970] et de leurs protagonistes. Un silence, écrit-il, a été élevé contre la dimension subversive des expériences esthétiques, politiques de cette époque. On a empêché, mis en dérision la transmission historique des bouleversements de cette période, au profit d'une culture du désespoir et de la fin de l'histoire, une culture de l'humanitaire “post-secourant” la destruction programmée de l'homme<sup>23</sup> ». Alors, on peut considérer que ce que certains journalistes ont nommé « retour » ou « renouveau » du collectif est en fait un héritage. La création collective n'est pas « morte », elle n'a donc pas besoin de renaître de ses cendres ni d'être taxée de vaine imitation dès qu'elle « réapparaît »<sup>24</sup>. Son influence est visible au sein des collectifs mais aussi parmi les amateurs de théâtre – public et institution – qui regardent des formes considérées quarante ans plus tôt subversives, avant-gardistes et marginales, comme une des tendances majeures et instituées, du théâtre contemporain.

La transmission est-elle passée par l'oralité, celle qui permet aux acteurs de véhiculer la mémoire d'un spectacle d'une reprise à l'autre, l'histoire du collectif d'un acteur à l'autre, celle qui se transmet

22 Pierron A. (2003), *Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et mœurs du théâtre*, Paris, Le Robert, p. 154.

23 Tancelin P. (2005), *Quand le chemin se remet à battre*, Paris, L'Harmattan, p. 56-57.

24 Maurin F. (2012), « Sous la cendre, des braises : actualités et usages des années 1960-1970 », *Théâtre/Public*, 203, *États de la scène actuelle : 2009-2011*, p. 16.

d'individu à individu, ou en bande, autour d'un verre de vin ? Dans quelle filiation s'inscrivent ces collectifs qui, sans se revendiquer *politiques* ni se réclamer de Rancière, investissent la notion d'émancipation ? Est-ce ma propre mémoire qui s'est immiscée et a plaqué une lecture issue de la pensée des années 1960 là où il n'y aurait que hasard ? Ou Rancière a-t-il su décrire ce qui traverse ceux qui croient encore qu'une autre façon de percevoir le monde est possible mais qui ne nomment les choses que sous la forme d'hypothèses, dans l'éphémère instant de la parole partagée ? Une chose est sûre : ni le refus de la trace ni celui de prendre en compte les expériences passées n'empêchent le souvenir de se transmettre et de modifier les mentalités. Le désir de se figer dans le présent est aussi utopique que le désir d'immortalité.

## Bibliographie

- Autant-Mathieu M.-C. (dir.) (2013), *Créer, ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Montpellier, L'Entretemps (Les voies de l'acteur).
- Baldwin J., Larrue J.-M., Page C. (dir.) (2008), *Vies et morts de la création collective. Lives and Deaths of Collective Creation*, Boston, Association internationale de théâtre à l'Université, (Vox Theatri).
- Boudier M. et Liebault A. (2009), « Dramaturgie, écriture collective et improvisation. Rencontre avec Sylvain Creuzevault et les comédiens du *Père Tralalère* », *Agôn. Revue des arts de la scène*, en ligne : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=956>, consulté le 29 avril 2016.
- Coulon A. et Traverso P.-D. (2012), « Sylvain Creuzevault et Éric Charon, "Notre terreur" », *Agôn. Revue des arts de la scène*, en ligne : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1174>, consulté le 29 avril 2016.
- Doyon R. et Freixe G. (dir.) (2014), *Les collectifs dans les arts vivants depuis les années 1980*, Montpellier, L'Entretemps (Les points dans les poches).
- Eco U. (1979), *L'Œuvre ouverte*, trad. de l'italien par Roux de Bezieux C. avec le concours de Boucourechliev A. (1965), Paris, Seuil (Points).
- Gros F. (1996), *Michel Foucault*, Paris, PUF (Que sais-je ?).
- Hamidi-Kim B. (2013), *Les Cités du Théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps.
- Maurin F. (2012), « Sous la cendre, des braises : actualités et usages des années 1960-1970 », *Théâtre/Public*, 203, *États de la scène actuelle : 2009-2011*.
- Neveux O. (2013), « L'énigme de l'émancipation » *Entretien, Cassandre Hors-champ*, 95, *Communauté (& autres chimères)*, p. 6-13.
- Papadopoulos K. (2005), *La crise des intermittent-e-s. Vers une nouvelle conception de la culture ?*, Paris, L'Harmattan (Logiques sociales).
- Passeron R. et Groupe de recherche d'esthétique du Centre national de la recherche scientifique (dir.) (1981), *La création collective*, Paris, Éditions Clancier-Guénau.
- Pierron A. (2003), *Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et mœurs du théâtre*, Paris, Le Robert.

- Rancière J. (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.
- Rancière J. (2012), *Le Maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* (1987), Paris, Fayard (10/18).
- Reiss M. et Larre D. (2011), *Le retour du collectif au théâtre, quoi de vraiment neuf ?*, *Le Poulailleur*, <http://www.aupoulailler.com/eclairages/le-retour-du-collectif-au-theatre>
- Ricœur P. (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- Roux L. (2015), « *Les utopies pragmatiques. Étude du "collectif" théâtral à partir de trois processus de création du <sup>XXI</sup><sup>e</sup> siècle : Collectif F71, D'ores et déjà, Spectacle-Laboratoire* », thèse de doctorat sous la direction de J.-F. Dusigne, université Paris 8, École doctorale EDESTA, soutenue publiquement le 15 mai 2015.
- Scott D. (2012), « L'émergence, ou l'institution et son autre », *Théâtre/Public*, 203, *États de la scène actuelle : 2009-2011*, p. 64-69.
- Surya M. (2007), *Portrait de l'intermittent du spectacle en supplétif de la domination*, Paris, Nouvelles éditions Lignes.
- Tancelin P. (2005), *Quand le chemin se remet à battre*, Paris, L'Harmattan.