

Membre de l'université Paris Lumières

Émilie Chehilita

**La critique de la « société du  
Spectacle » à l'essai sur les scènes  
théâtrales de Berlin, Londres et Paris  
dans les années 2000**

*Spectacle dans le spectacle, la société spectaculaire et  
marchande au prisme du spectacle vivant*

Thèse présentée et soutenue publiquement le 16/10/2018

en vue de l'obtention du doctorat de Arts du spectacle  
de l'Université Paris Nanterre

sous la direction de M. Emmanuel Wallon (Université Paris Nanterre)

**Jury :**

Rapporteuse :	Bérénice Hamidi-Kim	Professeure en arts de la scène, Université Lyon 2
Rapporteur :	Karel Vanhaesebrouck	Professeur en arts du spectacle vivant, Université libre de Bruxelles
Membre du jury :	Sophie Lucet	Professeure en études théâtrales, Université Rennes 2
Membre du jury :	Christophe Triau	Professeur en études théâtrales, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Emmanuel Wallon	Professeur de sociologie politique, Université Paris Nanterre







Insérez ici un éventuel exergue  
ou une dédicace,  
sinon supprimez la page



# REMERCIEMENTS

Insérez ici vos remerciements.



# RESUME

## *Résumé :*

Cette thèse envisage la critique de la « société du Spectacle » (concept forgé dans l'essai éponyme de Guy Debord) telle qu'elle procède dans des œuvres du théâtre expérimental et sur les scènes de la performance au cours des années 2000 à Berlin, Londres et Paris. Les pièces étudiées recyclent des références empruntées aux médias de masse, souvent assimilés à des machines à aliéner le public. Le corpus regroupe aussi bien des auteurs et des metteurs en scène que des collectifs : Martin Crimp, David Ayala, Joël Jouanneau, Falk Richter, René Pollesch, Tom Kühnel, Katie Mitchell, le Collectif MxM (Cyril Teste), Forced Entertainment (Tim Etchells), Gob Squad et Superamas.

L'approche pluridisciplinaire traite à la fois des composants dramaturgiques et des considérants sociologiques de la représentation. D'une part, ce travail étudie la structuration des réseaux dans lesquels les artistes se rencontrent ou coopèrent. D'autre part, nous examinons tant l'organisation des différents éléments scéniques, parmi lesquels les caméras et les écrans tiennent une place importante, que la corporéité des interprètes ainsi que les modes de réception des spectateurs, entre autres par la mise en place d'une enquête. En trans-contextualisant leurs sources, les artistes instaurent des écarts et creusent de la distance à travers divers procédés : l'incorporation littérale, la citation, la parodie et le pastiche, mais aussi l'ironie et le ton cool fun.

La dimension critique de ces œuvres ne s'exerce pas de manière frontale et n'est souvent pas même revendiquée. Loin de la rejeter en bloc, les auteurs et interprètes affectionnent certains objets de la culture des médias de masse. Pour mettre en branle leur fonction critique, ils se situent au cœur même de la « société du Spectacle » et de l'esprit du temps. Ainsi cette critique s'est déplacée de l'extérieur à l'intérieur du champ. Leur démarche mêlant le sérieux au ludique dénote une volonté de ne pas se désolidariser des spectateurs face auxquels ils veulent s'inscrire sur un pied d'égalité pour rendre le dialogue et parfois l'interaction possibles.

## *Mots-clés :*

Théâtre expérimental, performance, médias de masse, société du Spectacle, spectateur, dramaturgie, représentation.

## *Droits d'auteur :*

Droits d'auteur réservés. Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.



# ABSTRACT

## *Abstract :*

This thesis tackles the critic of the “Society of the Spectacle” (concept brought by the Guy Debord’s eponymous essay) performed in experimental theater works and the performance scenes during the 2000s in Berlin, London and Paris. The studied theater pieces borrow cultural references to the mass media, often considered as machines to alienate the public. The corpus includes authors as well as stage directors and collectives: Martin Crimp, David Alaya, Joël Jouanneau, Falk Richter, René Pollesch, Tom Kühnel, Katie Mitchell, the Collective MxM (Cyril Teste), Forced Entertainment (Tim Etchells), Gob Squad and Superamas.

The multidisciplinary approach deals with both the dramaturgy aspects and the sociological patterns of representation. On the one hand, this work studies the network structure in which the artists meet each others and collaborate. On the other hand, we investigate the various stage elements, among which cameras and screens take a major part, as well as the actors’ corporeality as well as the spectators’ ways of perception, among others, by the mean of a survey. By trans-contextualizing their sources, the artists create a gap and increase the distance with them using several techniques: literal incorporation, quotation, parody and pastiche, but also irony and cool fun tone.

The critical dimension of these works is not straight forward, and often not even claimed. Far from rejecting it as a whole, the authors and actors are fond of the mass media culture’s objects. In order to set in motion their critical function, they place themselves at the heart of the “Society of the Spectacle” and the Zeitgeist. Thus, such a critic has moved from an external point of view to an internal one. Their approach, mixing seriousness and fun, indicates a will not to separate themselves from the spectators to whom they want to set on equal footing in order to make the dialogue and sometimes the interaction possible.

## *Keywords :*

Experimental theater, performance, mass media, society of the Spectacle, spectator, dramaturgy, representation.

## *Copyright :*

All rights reserved. Any duplication or use of objects without the explicit agreement of the author for any purpose that is not strictly personal is prohibited.



# TABLE DES MATIERES

<b>Remerciements</b>	<b>vii</b>
<b>Résumé</b>	<b>ix</b>
<b>Abstract</b>	<b>xi</b>
<b>Table des matières</b>	<b>xiii</b>
<b>Table des illustrations</b>	<b>xix</b>
Figures	xix
Tableaux	xx
Graphiques	xxi
<b>Introduction</b>	<b>23</b>
1. Critiques de la société du Spectacle au début du XXI <sup>ème</sup> siècle	24
1.1. Spectacle debordien et théâtre	24
1.2. Le substantif « spectacle » recouvert par un signifié : le spectaculaire, la société du Spectacle comme mythe de gauche et formule aujourd’hui dépolitisée	29
1.3. Société du Spectacle et critique des médias de masse	36
2. Grandes notions et questionnements sur le Spectacle et le théâtre contemporain	40
2.1. Les catégories culturelles en question	40
2.2. Le Spectacle, le couple inauthenticité/authenticité et la « critique artiste »	46
2.3. Le potentiel critique du théâtre contemporain	53
3. Délimitation du corpus, des bornes chronologiques et géographiques	55
3.1. Critères d’inclusion dans le corpus	55
3.2. Critères d’exclusion du corpus	60
3.3. Présentation du corpus	66
4. Démarche, autres approches, articulations de la thèse	68
4.1. La position de l’analyste	68
4.2. « État de l’art » : les recherches antérieures sur le théâtre et les médias, le théâtre et la « société du Spectacle »	70
4.3. Organisation du manuscrit	75

<b>Partie I. Des enjeux : lexicologie, diffusion et théorie</b>	<b>77</b>
<b>Chapitre I. Les catégories culturelles en question</b>	<b>79</b>
1. Introduction	79
2. Les cultures auxquelles les artistes empruntent	79
2.1. Les médias et le(s) image(s)	80
2.2. Media culture, Medienkultur	83
2.3. Populärkultur, pop culture, culture populaire et pop	85
2.4. Globale Massenkultur	89
2.5. Une classification suivant un domaine plus circonscrit : télévision, « dominant film », « American cinema »...	91
2.6. Une génération « socialisée » par la télévision, le cinéma et la musique pop et qui pense en images	94
3. Les catégories culturelles qu'ils s'attribuent	95
3.1. Contre le mainstream theatre, le Regietheater, le Repräsentation Theater, le théâtre d'art et l'avant-garde mainstream	96
3.2. Experimental theatre, expérimental-grand public, une dimension expérimentale	100
3.3. Regie Theater et questions sur le mainstream	102
3.4. Le théâtre ; le texte et l'acteur	104
3.5. Live Art, Life Art, Live Events, performance et théâtre	106
3.6. Neuen Medien, nouvelles technologies, théâtre et performance	108
3.7. Performance filmique, Interaktiver Live Film, live cinema	110
4. Conclusion	113
<b>Chapitre II. Questions de génération, de formation et de diffusion</b>	<b>117</b>
1. Introduction	117
2. Une, deux génération(s) artistique(s) ou une nébuleuse ?	117
3. Des réseaux qui se croisent : un si petit monde	122
3.1. L'université Justus Liebig de Gießen, un lieu de formation tourné vers la performance et le théâtre expérimentaux	122
3.2. Le Royal Court Theatre de Londres : un théâtre emblématique pour l'avant-garde théâtrale britannique	124
3.3. Le Podewil de Berlin : un appui à la scène contemporaine tant en Allemagne qu'à l'étranger	127
3.4. La Volksbühne de Berlin	129
3.5. Le Hebbel am Ufer de Berlin : coproductions et relations internationales	133
3.6. Le LIFT Festival de Londres à la recherche d'œuvres audacieuses et subversives	134
3.7. Le SPILL Festival de Londres à la recherche d'œuvres expérimentales, radicales et interdisciplinaires	136
3.8. Le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, soutien à la jeune création française	138
3.9. Le Festival d'Avignon, ouverture à la création européenne	139

3.10.	Beaubourg ou le centre Georges Pompidou, pour une création théâtrale innovante _____	141
3.11.	Synthèse _____	142
4.	D'autres types de rapprochement du corpus _____	143
4.1.	Des collaborations et des intérêts artistiques communs _____	143
4.2.	Des stratégies communicationnelles proches _____	144
5.	Conclusion _____	147

### **Chapitre III. Les fondements théoriques : spectres et réinterprétations de la critique du spectacle \_\_\_\_\_ 151**

1.	Introduction _____	151
2.	Adhésion aux théories du Spectacle : l'impact des théoriciens _____	151
2.1.	Guy Debord, un théoricien révolutionnaire pas encore détrôné selon David Ayala, une théorie dont se saisir au plus vite _____	151
2.2.	Martin Crimp, lecteur et admirateur du poète chez Jean Baudrillard _____	154
3.	Configurations de l'entremêlement : relectures et réinventions du rapport dialectique, entre authentique et inauthentique _____	158
3.1.	Gob Squad, à la recherche d'authentiques fictions _____	158
3.2.	L'alliance du echt et du bezahlt (de ce qui est vrai et de ce que l'on paye) chez R. Pollesch _____	161
3.3.	L'authenticité mêlée d'inauthenticité, l'inauthenticité mêlée d'authenticité chez Superamas _____	164
4.	Absence de recherche de l'authentique : refus et retournement du système de valeurs propre aux théories du Spectacle _____	168
4.1.	Falk Richter, l'authenticité comme un horizon hors d'atteinte, son expression chez Tom Kühnel et chez le Collectif MXM _____	168
4.2.	We didn't want anything authentic, we wanted a third-rate copy (Nous ne voulions rien d'authentique, nous voulions une copie de troisième ordre) _____	172
5.	Conclusion _____	177

## ***Partie II. Des procédés croisés : présence des médias sur scène, pastiche, parodie et ironie \_\_\_\_\_ 179***

### **Chapitre IV. Structures des œuvres \_\_\_\_\_ 181**

1.	Introduction _____	181
2.	Les dispositifs _____	181
2.1.	Scènes studio de tournage _____	181
2.2.	Scènes-laboratoire à images _____	187
3.	Interactions entre les images et les autres éléments de la mise en scène sous le regard des critiques de théâtre _____	192
3.1.	Le dialogue entre les différents éléments de la mise en scène _____	193
3.2.	L'image, aboutissement de la mise en scène _____	209
3.3.	Scène et vidéo, commentatrices l'une de l'autre _____	221
4.	Multimédia et intermédia _____	236

5.	Conclusion	239
<b>Chapitre V. Techniques et transferts : recyclage et détournement</b>		<b>243</b>
1.	Introduction	243
2.	Au plus proche de l'œuvre-source	244
2.1.	Différentes modalités d'incorporations	246
2.2.	Pratiques de la citation	261
3.	Écarts par rapport à la référence	269
3.1.	Différentes formes de parodie	272
3.2.	Différentes formes de pastiche	288
4.	Collage et montage	301
5.	Conclusion	307
<b>Chapitre VI. Ravissement ludique et saisissement sérieux</b>		<b>311</b>
1.	Introduction	311
2.	Les cultures à l'ère du cross-over	311
3.	L'appropriation des cultures, entre déférence et ironie	316
3.1.	La raréfaction des références intellectuelles	317
3.2.	La musique : dominance de la culture pop et ouvertures	337
3.3.	À la croisée des catégories	349
4.	Importance de la narration et de la mise en abyme	356
4.1.	L'importance de la narration et des personnages de narrateurs et de scénaristes	356
4.2.	L'imitation des professionnels de l'information et de la communication	374
5.	Conclusion	386
<b>Partie III. Des effets ambigus : spectateur imaginé et spectateur réel</b>		<b>389</b>
<b>Chapitre VII. Étude de cas : Questionnaire sociologique aux spectateurs d'<i>Electronic City</i> (Falk Richter) par le Collectif MXM, 2010</b>		<b>391</b>
1.	Introduction	391
2.	Nature du public	396
2.1.	Composition sociologique de l'échantillon	396
2.2.	Profils culturels du public	405
2.3.	Intérêt pour la politique et le positionnement politique	419
3.	Place du spectateur	421
3.1.	Immersion et distance	421
3.2.	Nécessité et pertinence de la vidéo	432
3.3.	Compréhension des problématiques	446
4.	Conclusion	451

<b>Chapitre VIII. Parodie, ironie, interaction et rapport au spectateur : entre connivence et distance</b>	<b>453</b>
1. Introduction	453
2. Identité et altérité entre acteurs et spectateurs	454
2.1. Une communauté de références et de goûts : le partage de l'éclectisme culturel	454
2.2. Autoparodie : des performeurs « sans qualités » ou chacun est artiste	464
2.3. L'horizon de la situation : le devenir performeur du spectateur	467
3. Horizons, intervention et réception	476
3.1. Le corps, siège de l'être-là de l'ensemble de la société	476
3.2. L'intervention du spectateur : entre participation cadrée et participation libre	482
3.3. Séduction et distance : l'identification ironique	500
3.4. Les stratégies de l'échec	505
4. Conclusion	508
<b>Conclusion</b>	<b>511</b>
1. Esquisse d'une synthèse	511
2. Réponses à la problématique	519
2.1. La spécificité des œuvres et d'un moment de la création théâtrale	519
2.2. Analyse et évaluation de la dimension critique des œuvres	522
2.3. La recherche des modalités de la relation au spectateur	525
3. Des œuvres qui raillent la société du Spectacle plus qu'elles ne l'attaquent	527
4. Perspectives	529
<b>Bibliographie</b>	<b>531</b>



# TABLE DES ILLUSTRATIONS

## Figures

Figure 1. Dispositif d'Electronic City du Collectif MXM, 2008.....	182
Figure 2. Atteintes à sa vie mis en scène par Joël Jouanneau, 2006, vue du dispositif, 2006. .....	183
Figure 3. Empire de Superamas, 2008, La caméra durant le cocktail mondain, © C. Raynaud de Lage/Festival d'Avignon. ....	185
Figure 4. Revolution now! de Gob Squad, 2010, dispositif, appel de la salle au monde extérieur, © Thomas Aurin.....	187
Figure 5. Attempts on Her Life par Katie Mitchell, 2007, le dispositif et le groupe de rock sur scène et le chanteur à l'écran, © Stephen Commiskey. ....	188
Figure 6. Void Story de Forced Entertainment, 2009, le dispositif, © Hugo Glendinning....	189
Figure 7. Scanner de David Ayala, 2008, écrans superposés et écran de tulle au premier plan, © Anne Nordmann. ....	191
Figure 8. Atteintes à sa vie mis en scène par Joël Jouanneau, 2006, la blonde et la brune ne faisant plus qu'une. ....	194
Figure 9. Atteintes à sa vie mis en scène par Joël Jouanneau, 2006, le réalisateur qui fait de l'actrice sa chose. ....	197
Figure 10. Scanner de D. Ayala, 2008, la momie devant l'écran de projection.....	205
Figure 11. Electronic City mis en scène par C. Teste avec le Collectif MxM, 2007, Tom de profil et de face à l'écran, esthétique à la Andy Warhol. ....	212
Figure 12. Prater Saga 3 par Gob Squad, 2004, vue de l'intérieur du studio, invisible aux yeux des spectateurs.....	218
Figure 13. Saga Prater 3 par Gob Squad, Sugamamie caressant le visage de Bigman sur l'écran,© David Baltzer. ....	219
Figure 14. Youdream par Superamas, 2012, Maria Walewska demandant à Napoléon la paix pour la Pologne.....	229
Figure 15. Big, 2nd episode (show/business) par Superamas, 2004, Martin Hargreaves et Britney Spears. ....	255

Figure 16. Big, 2nd episode (show/business) par Superamas, 2004, Jean-Luc Godard dans Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi par Hubert Knapp, 1965. ....	258
Figure 17. Guy Debord (à droite) et ses amis, dont Asger Jorn (dans l'angle du mur) et Michèle Bernstein (à gauche) attablés dans un café dans Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps, par Guy Debord, 1959. ....	259
Figure 18. Youdream de Superamas, 2012, clip de chat internet où l'on voit Roch (lunettes noires), Agatha, Martin (barbe) et Peter.....	263
Figure 19. Cinecittà Aperta par R. Pollesch, 2009, les acteurs dans la Kastanienallee. ....	267
Figure 20. Rosace des différents régimes de l'imitation, in Gérard Genette, Palimpsestes, p. 39. ....	271
Figure 21. Cinecittà Aperta par R. Pollesch, 2009, scène de l'empoisonnement mortel du père, le père (à gauche), le réalisateur (à droite) d'Allemagne année zéro. ....	278
Figure 22. Empire, Arts and politics de Superamas, 2008, le capitaine d'Armagnac embrasse une princesse autrichienne, copyright Giannina Urmeneta Ottiker. ....	281
Figure 23. Atteintes à sa vie de Katie Mitchell, 2007, Les intellectuels d'une émission culturelle télévisée, copyright Stephen Cumiskey. ....	285
Figure 24. Scanner de D. Ayala, 2008, le femme dort avec l'homme de l'Empire, en arrière-plan des images des galeries Lafayette en surimpression. ....	292
Figure 25. Scanner de D. Ayala, 2008, La femme qui déballent ses courses aidée par les employés de l'Empire, en arrière-plan, Saddam Hussein avant sa pendaison. ....	294
Figure 26. Attempts on Her Life par Katie Mitchell, 2007, Anne dédoublée, et ses interrogatrices.....	295
Figure 27. Atteintes à sa vie par J. Jouanneau, 2006, l'imitateur de Columbo et son interrogée. ....	297
Figure 28. Void Story de Forced Entertainment, 2009, Kim et Jackson sont chassés de chez eux. ....	299
Figure 29. Robert Florey Les amours de Zéro, 1928. ....	306
Figure 30. Void Story de Forced Entertainment, 2009, la petite fille accusatrice. ....	306
Figure 31. Youdream par Superamas, 2012, Martin imitant the Dude, personnage principal du film The Big Lebowski des frères Coen, 1998.....	342
Figure 32. Les sourires commerciaux dans First Night de Forced Entertainment, 2001. ....	385
Figure 33. L'utilisation de la vidéo en lien avec le propos de la pièce.....	432
Figure 34. Le baiser final entre le passant et le « lapin » (Super Night Shot de Gob Squad), photographie de David Baltzer, © Gob Squad.....	493

## Tableaux

Tableau 1. Tableau général des pratiques hypertextuelles chez Gérard Genette. ....	244
Tableau 2. Forme dramatique, forme épique selon B. Brecht.....	370

**Graphiques**

Graphique 1. Fréquentation des théâtres .....	408
Graphique 2. Fréquentation des salles de cinéma .....	413
Graphique 3. Usage de la télévision .....	415
Graphique 4. Usage d'internet .....	418
Graphique 5. Positionnement politique .....	420
Graphique 6. Immersion dans la pièce .....	422
Graphique 7. Proximité avec les acteurs .....	430



# INTRODUCTION

Le présent sujet de recherche naît d'un questionnement autour du concept de « société du Spectacle<sup>1</sup> » sous l'angle des études théâtrales. Pour cela, il est nécessaire de savoir ce que recouvre le mot « Spectacle » pour Guy Debord, auteur de cette notion. Après avoir mis en contexte notre thèse, c'est-à-dire évalué la pertinence de la métaphore théâtrale dans le concept debordien, nous chercherons à comprendre ce que signifie ce terme d'un point de vue sémiologique, puis comparatif, en rapprochant le concept de Spectacle d'une critique des médias de masse.

Nous présenterons ensuite notre problématique en exposant et discutant les différentes catégories culturelles, pour arrêter notre choix sur certaines d'entre elles. Nous associerons le Spectacle à d'autres notions qui permettent de mieux le définir en lien aux grands questionnements de cette thèse.

La délimitation du corpus passera par les critères d'inclusion et ceux d'exclusion pour arriver à la présentation du corpus.

Ensuite, nous décrirons notre démarche, l'état de l'art des recherches qui ont des traits communs avec la nôtre, pour terminer avec les différentes étapes du plan de la thèse.

---

<sup>1</sup> Nous choisissons d'écrire le terme « Spectacle » avec une majuscule lorsqu'il s'agit du concept debordien. Avant que nous proposons nous-mêmes une définition du concept, voici une définition par son auteur : « 2 Les images qui se sont détachées de chaque aspect de la vie fusionnent dans un cours commun, où l'unité de cette vie ne peut plus être rétablie. La réalité considérée partiellement se déploie dans sa propre unité générale en tant que pseudo-monde à part, objet de la seule contemplation. La spécialisation des images du monde se retrouve, accomplie, dans le monde de l'image autonomisé, où le mensonger s'est menti à lui-même. Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non-vivant. » in Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, I, 2, Paris, Buchet-Chastel, 1967, pour la première édition, Paris, Champ Libre, 1971, pour la présente édition, p. 19.

## 1. Critiques de la société du Spectacle au début du XXI<sup>ème</sup> siècle

### 1.1. Spectacle debordien et théâtre

#### **La théorie du Spectacle de Guy Debord**

Le livre *La Société du spectacle* paraît le 14 novembre 1967 aux éditions Buchet-Chastel<sup>2</sup>, soit un peu plus de six mois avant les manifestations de mai 1968 (cinq mois si l'on choisit la date du 22 mars 1968 comme le début de cette période). Deux livres ont été considérés *a posteriori* comme précurseurs de ce mouvement : le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem<sup>3</sup> paru en 1967 et *La Société du spectacle* de G. Debord. Les deux auteurs ont fait partie du même mouvement politique : « l'internationale situationniste » (1957-1972), un groupe d'intellectuels et d'artistes — plasticiens, cinéastes, écrivains — qui prônaient des idées que l'on pourrait qualifier d'anarchistes de gauche, si du moins l'on souhaite les faire entrer dans une catégorie du paysage politique français tel qu'on l'envisage encore aujourd'hui.

*La Société du spectacle*, essai de G. Debord paru chez Buchet/Chastel en 1967, appartient au nombre restreint de livres auxquelles les lectures et rééditions postérieures ont conféré le statut de témoin d'une époque. La postérité de l'œuvre, à laquelle l'auteur a apporté ses propres *Commentaires* en 1988, doit sans doute autant à la radicalité de sa thèse qu'à l'efficacité du style dans laquelle elle s'exprime. Les différentes notions dérivées de l'approche situationniste de la représentation engagent pourtant des postulats métaphysiques qui suscitent encore aujourd'hui, plus de cinquante ans après sa parution, nombre de débats. Le Spectacle est considéré comme un système global de travestissement du réel et pourvu d'une majuscule à cet office, avant d'être qualifié trente ans plus tard de « spectaculaire intégré ». Plus qu'un essai politique touchant à la philosophie, à la sociologie et à l'économie, le livre *La Société du spectacle* est un pamphlet, un ouvrage rédigé dans le but de faire naître ou du moins de nourrir chez son lecteur le désir d'un changement radical de la société de son temps. C'est un révolutionnaire qui s'adresse en priorité à ceux que son auteur espère futurs révolutionnaires. Cette volonté de faire œuvre pédagogique et révolutionnaire ne peut être évacuée de l'analyse, sans risque de confusion.

Nous nous interrogeons sur le lien entre le concept de Spectacle et la reprise au monde du théâtre ainsi que sa dimension péjorative. Une compréhension dépréciative de la notion de « spectacle » est manifeste dans des expressions courantes de la langue française : « Il fait son

---

<sup>2</sup> Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

<sup>3</sup> Raoul VANEIGHEM, *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967.

spectacle. », « C'est du spectacle. », « Mais quel spectacle ! », dont le sens est proche d'autres locutions idiomatiques comme « Il fait son cinéma. », « Ce n'est que du cinéma. », « Mais quel cinéma ! », « Arrête ton cinéma ! » ou encore : « Quel comédien(ne) ! ». Dans toutes ces expressions, le caractère artificiel et outrancier est reproché à celui auquel elles sont adressées. La langue courante inscrit déjà cet aspect dépréciatif au terme « spectacle ».

Nous souhaitons évaluer si le concept de Spectacle reprend à la métaphore théâtrale. Les liens de G. Debord au monde du théâtre ont été finement examinés par Jean-Marie Apostolidès, en particulier dans son article intitulé « The Big and Small Theatres of Guy Debord<sup>4</sup> ». L'auteur questionne l'intérêt que porta G. Debord au théâtre des années 1960 notamment, la place que prirent auprès de lui ceux de ses amis qui travaillèrent ou s'intéressèrent de près au théâtre. Il semblerait que le goût pour le théâtre de G. Debord ait été de petite mesure. Il a sans doute au moins passé les portes du Théâtre de l'Odéon, pour *Happy Days* de Samuel Beckett, avec Madeleine Renaud dans une mise en scène de Roger Blin en 1963, et du Théâtre des Nations pour quelques-unes des venues du Berliner Ensemble, la troupe de Bertolt Brecht<sup>5</sup>. Son attrait pour les salles noires des théâtres reste limité.

J.-M. Apostolidès définit, dans ce même article, l'influence de la métaphore théâtrale dans le concept de Spectacle. De cette recherche ressort que la métaphore théâtrale est présente de manière explicite dans deux courts textes : *Rapport sur la construction des situations*, présenté à la conférence à Cosio d'Arroscia (Corse) en juin 1957 et *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire* rédigé en 1960 par Guy Debord et Pierre Canjuers, membre du groupe politique d'extrême-gauche « Socialisme ou Barbarie » (1949-1967). La compréhension que propose J.-M. Apostolidès de l'usage de la métaphore théâtrale chez G. Debord se compose en deux volets. D'une part, il place la séparation entre les spectateurs et les acteurs du Spectacle orchestrée par le directeur du théâtre. D'autre part, il indique la séparation des acteurs du Spectacle d'avec le Spectacle lui-même auquel ils sont autant aliénés que les spectateurs, les émotions fortes qu'ils ressentent provenant du monde faux de la scène de théâtre dans lequel ils évoluent. Plutôt que deux approches distinctes, je considère qu'il s'agit de degrés : le second donnant un sens plus riche au premier sans l'invalider.

Cette imbrication est lisible dans le texte de G. Debord au travers du concept de la vedette<sup>6</sup>. Les metteurs en scène et auteurs seraient les ordonnateurs des représentations dominantes du

---

<sup>4</sup> Jean-Marie APOSTOLIDÈS, « The Big and Small Theatres of Guy Debord » (Les théâtres petits et grands de Guy Debord), traduit par Marie Pecorari in TDR : The Drama Review 55 :11 (T209), spring 2011, New York University and the Massachusetts Institute of Technology.

<sup>5</sup> Jean-Marie Apostolidès, *art. cit.*, pp. 92-93.

<sup>6</sup> « En concentrant en elle l'image d'un rôle possible, la vedette, la représentation spectaculaire de l'homme vivant,

Spectacle de la marchandise servant le but de l'accumulation sans fin du Capital. Les spectateurs regarderaient avec plaisir ce Spectacle, mais tout en n'ayant sur lui aucun moyen d'action et en adhérant aux représentations véhiculées : celles-ci déterminant leurs désirs, l'idée qu'ils se font du bonheur, leur manière d'envisager leur rapport au travail, la place des loisirs dans leurs vies, etc. Les acteurs ou vedettes seraient ceux qui ont l'impression de vivre pleinement leur vie, c'est-à-dire par le fruit de leur volonté propre, alors qu'ils ne sont eux-aussi que les serviteurs du Spectacle — c'est-à-dire des représentations au service du Capital — car ils n'en maîtrisent pas les représentations qui leur sont dictées par metteurs en scène et auteurs.

Dans cette configuration, les acteurs seraient les plus à même de souligner les réels défauts, manques et absurdités de la société capitaliste, cependant, ils évolueraient dans une sphère appartenant au Spectacle auquel celui-ci puiserait pour mieux se légitimer et leur mode d'action ne serait pas adéquat car il reproduirait la séparation du spectateur d'avec les acteurs, du spectateur d'avec le Spectacle. Ils vivraient d'ailleurs eux-mêmes cette séparation. Les acteurs du Spectacle, ses producteurs et ses créateurs auraient une position plus enviable que celle du spectateur — du point de vue de l'impression de liberté — mais n'en maîtriseraient pas plus les représentations. Leur liberté ne serait qu'une illusion, un ersatz de liberté, et ceci notamment parce qu'ils évoluent dans la sphère de l'art, une sphère séparée de la vie qui reproduit la séparation du Spectacle entre spectateurs et acteurs et appartient au domaine du spectaculaire.

Le concept de Spectacle, qui ne sera théorisé sous une forme aboutie qu'en 1967 dans le livre éponyme, repose sur une vision manichéenne du dispositif spectaculaire, qu'il s'agisse de théâtre ou de cinéma. Il est absolument incertain que G. Debord se soit inspiré du théâtre pour construire cette métaphore ; il ne la file pas avec des mots comme « scène », « cadre de scène », il ne parle jamais de « théâtre », de « théâtralité » ou encore de « drame », de « dramaturge ».

Les termes « spectacle », « spectateurs », « spectaculaire » et « spectaqliste<sup>7</sup> », qu'emploie G. Debord, ne sont pas forclos au domaine théâtral, ni à celui des arts ; on peut parler du

---

concentre donc cette banalité. La condition de vedette est la spécialisation du vécu apparent, l'objet de l'identification à la vie apparente sans profondeur, qui doit compenser l'émiettement des spécialisations productives effectivement vécues. Les vedettes existent pour figurer des types variés de styles de vie et de styles de compréhension de la société, libres de s'exercer globalement. Elles incarnent le résultat inaccessible du travail social, en mimant des sous-produits de ce travail qui sont magiquement transférés au-dessus de lui comme son but : le pouvoir et les vacances, la décision et la consommation qui sont au commencement et à la fin d'un processus indiscuté. Là, c'est le pouvoir gouvernemental qui se personnalise en pseudo-vedette ; ici c'est la vedette de la consommation qui se fait plébisciter en tant que pseudo-pouvoir sur le vécu. Mais, de même que ces activités de la vedette ne sont pas réellement globales, elles ne sont pas variées. » Guy DEBORD, *Œuvres*, Alice Debord et Paris, Gallimard, 2006, p. 785.

<sup>7</sup> « La société qui repose sur l'industrie moderne n'est pas fortuitement ou superficiellement spectaculaire, elle est fondamentalement spectaqliste. [...] » in *Ibid.*, I. 14, p.769.

« spectacle de la nature », on peut être spectateur d'un événement dans la rue. La métaphore du dispositif spectaculaire a depuis longtemps été utilisée pour décrire le quotidien, la politique, la guerre. Il s'agit de cerner la part de théâtral dans la métaphore spectaculaire chez G. Debord.

### ***Le théâtre, une inspiration pour G. Debord ?***

Si le théâtre a inspiré l'usage du mot « spectacle » chez G. Debord, ce qui semble, pour le moins, loin de son imaginaire, c'est sans doute une image rigide du spectacle de théâtre qui a présidé à ce choix : une séparation nette et immuable entre acteurs et spectateurs, un public toujours discipliné, entièrement absorbé par ce qu'il regarde. Cette vision est réductrice, le public peut réagir y bruyamment. À cette époque, le théâtre suscitait les débats. Malgré un intérêt pour le théâtre à partir de la fin des années 1950 et jusqu'au tout début des années 1970, la curiosité de G. Debord s'est peu tournée vers ce domaine artistique pour véritablement se porter sur le cinéma.

Ainsi, la métaphore du Spectacle semble avoir plus trait au cinéma et/ou à la télévision, à la dimension fascinatrice d'une source de lumière concentrée, l'attraction aisée de l'œil pour l'écran. G. Debord emploie les termes « moyens de communication de masse<sup>8</sup>» et « écran ». Une des nombreuses définitions qu'en donne le situationniste retient ici l'image de l'écran :

La conscience spectatrice, prisonnière d'un univers aplati, borné par l'écran, derrière lequel sa propre vie a été déportée, ne connaît plus que les interlocuteurs fictifs qui l'entretiennent unilatéralement de leur marchandise et de la politique de leur marchandise. Le spectacle, dans toute son étendue, est son « signe du miroir ». Ici se met en scène la fausse sortie d'un autisme généralisé<sup>9</sup>.

La vie se trouverait derrière l'écran, derrière les discours des commentateurs de la marchandise. Le Spectacle qu'organisent ces orateurs est l'image qui est renvoyée à la « conscience spectatrice ». Tous ces discours de la marchandise ne servent qu'à le faire sortir faussement de son aliénation. Le Spectacle est la clé de voûte de la société de consommation, libérale et faussement libératrice.

Si le théâtre reste un art dont G. Debord se tient à distance, cependant, dès 1957, dans *Rapport sur la construction des situations*, il cite l'expérience de B. Brecht à Berlin Est telle une démarche voisine de celle qu'il entend mener :

---

<sup>8</sup> Guy DEBORD, *Ibid.*, I. 24, p.772.

<sup>9</sup> Guy DEBORD, *Ibid.*, IX. 218, p.858.

Dans les États ouvriers, seule l'expérience menée par Brecht à Berlin est proche, par sa mise en question de la notion classique de spectacle, des constructions qui nous importent aujourd'hui. Seul Brecht a réussi à résister à la sottise du réalisme-socialiste au pouvoir<sup>10</sup>.

Cela ménage un espoir de critiquer la représentation en son sein même ; favorablement impressionné par B. Brecht, comme le fut aussi Roland Barthes, voire influencé par le brechtisme. G. Debord laisse entrevoir la possibilité que le théâtre soit un instrument apte à lutter contre le société du Spectacle dont il est pourtant une métaphore dans la langage courant. La théorie de l'auteur allemand fait écho à celle de l'auteur français et le programme révolutionnaire des situationnistes, dans la construction de situation pour enrayer la logique du Spectacle et sortir de son aliénation ressemble aux renouvellements que B. Brecht appelle dans le théâtre de son temps. Le public n'est pas plongé dans la pièce en suspendant sa réflexion, au contraire, il prend parti, avec la distance nécessaire. Parfois, le public est divisé et c'est ainsi que la dialectique se matérialise.

La dichotomie entre spectateurs et spectacle était le fruit d'une critique totale dans les arts du happening et de la performance. Ces derniers envisageant la barrière entre la scène et la salle comme un élément à abattre, et ce, depuis les premières expérimentations des années 1950, jusqu'à la fin des années 1970 pour le moins. La remise en cause des positions statiques des acteurs d'une part, et des spectateurs d'autre part, était un des questionnements majeurs des courants artistiques d'avant-garde de l'époque de G. Debord. Il écrit donc dans l'air du temps de son époque et ses théories entrent en résonance avec les marges artistiques et philosophiques de son temps, avec l'avant-garde artistique souvent politisée dont il fait lui-même partie. Mais certes avant le happening des années datant des années 1950, il y eut les activistes viennois dans les années 1930 et les premiers travaux de B. Brecht dès les années 1920. Cependant, G. Debord fait plus référence aux travaux de ce dernier lors de son retour à Berlin en 1949 et la fondation du Berliner Ensemble à Berlin en ex-République Démocratique Allemande. Cette importance de l'avant-garde brechtienne et de la performance se retrouve sous la plume de l'auteur situationniste. Pour échapper au Spectacle, G. Debord ne voyait qu'autre solution que la transformation des spectateurs en « viveurs » :

La construction de situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. On voit, à l'inverse, comme les plus valables recherches révolutionnaires dans la culture ont cherché à briser l'identification psychologique du spectateur au héros, pour entraîner ce spectateur à l'activité, en provoquant ses capacités de bouleverser sa propre vie. La situation est ainsi faite pour être vécue par ses constructeurs. Le rôle du « public », sinon passif du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu'augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des viveurs<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Guy DEBORD, *Œuvres, Rapport sur la construction des situations*, op. cit., p. 320.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 325-326.

Il y a bien un lien entre Spectacle et art et Spectacle et œuvres théâtrales au sens large. G. Debord a vu les pièces de B. Brecht à Paris en 1954 et 1957 et celles-ci l'ont marqué par la ressemblance qu'elles avaient avec sa démarche. S'il ne faut pas confondre la métaphore théâtrale ou un regard sur le théâtre avec le concept de société du Spectacle, du moins, nous avons pu y trouver des éclairages pertinents. Dans l'extrait cité ci-dessus, on repère bien l'intérêt de G. Debord pour les théories de la performance et leur caractère révolutionnaire qu'il rapproche de sa propre démarche : avoir un public actif qui ne soit plus passif, fin de l'identification et de l'imprégnation à un héros, remuer le public dans le dessein de changer le monde. L'approche brechtienne serait une démarche qui irait dans le sens d'une émancipation du spectateur dont la virtualité reste à accomplir.

Nous allons maintenant nous intéresser au vocable « spectacle » et à ses échos avec la société de notre temps.

### **1.2. Le substantif « spectacle » recouvert par un signifié : le spectaculaire, la société du Spectacle comme mythe de gauche et formule aujourd'hui dépolitisée**

#### **Le spectacle, définitions française, anglaise et allemande**

Selon le Petit Robert, le mot « spectacle<sup>12</sup> » vient du latin « spectaculum » et serait apparu dans la langue française vers 1200, etymologie confirmée par le Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL). Le premier sens de ce substantif masculin est, toujours selon ce dictionnaire, l'« ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard », le deuxième sens étant plus particulier, employé depuis la fin du XX<sup>ème</sup> siècle : « représentation théâtrale, cinématographique, chorégraphique ; pièce, film, ensemble des numéros qu'on présente au public au cours d'une même séance ». Le troisième sens, usité à partir de 1975, est celui de « mise en scène ». Le mot « spectaculaire » dérive du radical latin « spectacle » et apparaît très tardivement dans la langue française en 1907 (selon le CNRTL qui cite le Larousse pour tous). Le Petit Robert ne propose qu'une définition « Qui parle aux yeux, en impose à l'imagination », quand le CNRTL en relève aussi deux autres : « Qui concerne les spectacles, les représentations théâtrales, musicales, chorégraphiques » et, plus rare, « Qui appartient au spectateur, qui concerne le spectateur<sup>13</sup> ».

Selon l'Oxford Dictionary, le mot « spectacle » apparaît en anglais vers 1340 et vient du français « spectacle ». Le premier sens est décliné selon les variations suivantes :

<sup>12</sup> *Le Petit Robert*, dictionnaire de la langue française, Paris, SNL Le Robert, 1967 pour la première édition, Dictionnaires *Le Robert*, Paris, SEJER, 2004 pour la présente édition, p. 2476.

<sup>13</sup> CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/spectaculaire> (consulté le 10 août 2018).

I – Une représentation spécifiquement préparée ou arrangée d'une nature plus ou moins publique (spécifiquement à grande échelle), construisant une démonstration impressionnante ou intéressante ou un divertissement pour ceux qui la regardent.

Une personne ou une chose montrée ou présentée au regard du public comme un objet (a) de curiosité ou de mépris, ou (b) d'émerveillement ou d'admiration.

Une chose vue ou pouvant être vue ; quelque chose qui est présenté à la vue, spé. d'un caractère frappant ou inhabituel ; une vue. Aussi au sens figuré.

Une vue, une représentation ou une exposition d'un caractère ou description particulier.

II – Un moyen de voir ; quelque chose en verre ; une fenêtre ou un miroir. Obs.<sup>14</sup>

On retrouve dans cette définition, comme dans la définition française, l'aspect d'un élément offert au regard et organisé comme tel. L'insistance sur la dimension spectaculaire, impressionnante, apparaît à plusieurs reprises. Une seconde entrée propose un sens plus spécifique que prend le mot à partir de 1749 : « partie d'une démonstration scénique ou d'un cérémonial, en contraste avec le vrai théâtre<sup>15</sup> ». Là, l'anglais s'éloigne de la définition du spectacle comme théâtre, il l'en évacue même complètement, au contraire du français qui en fait une des spécificités du genre. L'adjectif ou nom « spectacular » entre dans la langue anglaise à la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle, en 1682, c'est-à-dire deux siècles avant son entrée dans la langue française :

- De la nature d'un spectacle ou d'un show, marquant et imposant dans sa disposition.

Aussi *fig.*

- *absol.* Ce qui attire l'œil.

- Se rapportant aux caractéristiques des spectacles et shows.

- Être accro, adorer les spectacles.

- *Nom.* Une présentation spectaculaire ; spécifiquement pour un programme radio ou de télévision de divertissement, etc., produit à une échelle somptueuse ou spectaculaire<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> « spectacle n. 1 », *Oxford English Dictionary, New English Dictionary*, 1913 pour la première édition, 2012 pour la version en ligne, <http://www.oed.com/view/Entry/186057> (consulté le 28 juin 2012).

I - A specially prepared or arranged display of a more or less public nature (esp. One on a large scale), forming an impressive or interesting show or entertainment for those viewing it.

A person or thing exhibited to, or set before, the public gaze as an object either (a) of curiosity or contempt, or (b) of marvel or admiration.

A thing seen or capable of being seen; something presented to the view, esp. of a striking or unusual character; a sight. Also *fig.*

A sight, show or exhibition *of* a specified character or description.

II - A means of seeing; something made of glass; a window or mirror. *Obs.*

<sup>15</sup> « spectacle n. 2 », *Ibid.*, <http://www.oed.com/view/Entry/186058> (consulté le 28 juin 2012) :

“A piece of stage-display or pageantry, as contrasted with real drama.”

<sup>16</sup> « spectacular », *Ibid.*, <http://www.oed.com/view/Entry/1860589> (consulté le 28 juin 2012) :

“- Of the nature of a spectacle or show; striking or imposing as a display. Also *fig.*

- *absol.* That which appeals to the eye.

- Pertaining to, characteristic of, spectacles or shows.

- Addicted to, fond of, spectacles.

- As n. A spectacular display; also *spec.* a radio or television program, entertainment, etc., produced on a lavish or spectacular scale.”

On retrouve l'importance de ce qui s'offre au regard, de ce qui est adressé à l'œil et frappe la vue.

Dans le dictionnaire Duden de langue allemande, le mot d'un genre neutre « das Spektakel<sup>17</sup> » vient aussi du français « le spectacle » :

(usage vieilli) [qui stimule l'émotion, satisfait la curiosité/la soif de voir] Une pièce de théâtre.

Activité d'une apparence frappante, Vue de quelque chose ; [spectacle] de théâtre<sup>18</sup>.

L'adjectif « spektakulär » est défini comme suit : « produisant une forte émotion<sup>19</sup> ».

En français, le spectacle tend à se distinguer clairement du spectaculaire : le premier est ce que l'on voit, aucun élément n'indique que cette chose ou ce fait soit particulièrement remarquable ou attirant, le second vient progressivement se placer du côté de l'effet, et qui plus est, marquant. Au contraire, l'effet est d'emblée sous-entendu dans l'emploi du terme en anglais ainsi qu'en allemand : « impressive » (impressionnant), « interesting » (intéressant), « entertaining » (divertissant) ou « erregend » (excitant). Alors que la différence était nette en français entre un spectacle sans qualité particulière, et un spectaculaire frappant la vue et les sens, elle aussi s'est amenuisée, comme pour les langues anglaise et allemande, jusqu'à ce que le sens de l'adjectif finisse par recouvrir celui du substantif. En français courant, et contrairement à l'usage en études théâtrales, on parle rarement du « spectacle » dans le sens d'une mise en scène, sans avoir à l'esprit d'en souligner le caractère remarquable.

Le spectacle est d'emblée ce qui est spectaculaire, c'est-à-dire ce qui se joue dans un excès de la monstration, dans un déploiement des effets qui mobilisent le regard voire cherchent à l'accaparer. Par extension, ce glissement dans la langue explique que la dimension spéculaire envahit notre société : on assiste à la couverture du signe ou signifiant « spectacle » par le signifié « spectaculaire ». Le spectacle est avant tout compris comme le « grand spectacle ». Le signifiant (la « forme<sup>20</sup> ») « spectacle » est absorbé par les signifiés (les « concepts<sup>21</sup> ») « divertissement », « séduction », « apparence » et par extension « illusion » et « simulacre ». On peut dire, reprenant les mots de Roland Barthes, qu'il est devenu un « méta-langage<sup>22</sup> » : le mot spectacle est la métaphore de concepts dominants dans notre société et il est principalement

<sup>17</sup> « Spektakel », « spektakulär », *Duden, Deutsches Universal Wörterbuch* (Dictionnaire allemand universel), Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, Dudenverlag, 1996, p. 1429.

<sup>18</sup> *Ibidem* : „(veraltet) [Aufsehen erregendes, die Schaulust befriedigendes] Theaterstück. Aufsehen erregender Vorgang, Anblick; Schauspiel.“

<sup>19</sup> *Ibidem*, « großes Ausehen erregend ».

<sup>20</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 pour la première édition, 1970 pour la présente édition, p. 189.

<sup>21</sup> *Ibidem*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.188.

utilisé pour qualifier les sphères-mêmes sur lesquelles portait en particulier la critique debordienne : on peut entendre parler de « politique-spectacle » et de « football-spectacle » ou encore de la dimension spectaculaire d'un accord entre des hommes politiques, de l'augmentation des profits d'une entreprise, de la profondeur d'une crise économique, etc.

### **Rapprochement entre G. Debord et R. Barthes**

La démarche de G. Debord, lorsqu'il théorise le Spectacle, et celle de R. Barthes, quand il élabore le concept de « mythologie », ne sont que peu éloignées, leurs considérations générales se rejoignent, ils poursuivent des fins communes, même si leurs méthodes se distinguent nettement. Leur point de départ s'ancre dans l'idée que la représentation s'est constituée en une sphère indépendante, autonome, produisant des signes, organisés en mythologies ou en spectacles qui sont des outils au service d'une idéologie, celle de la culture de masse ou de la culture bourgeoise, elles-mêmes arraisonnées à la logique économique capitaliste. Le mythe ou le spectacle réunit un ensemble de signes qui forment un tout accepté par une majorité, admis sans réplique. Cependant, les deux auteurs n'usent pas des mêmes méthodes. L'un, G. Debord, est un philosophe politique qui construit une théorie sans s'attacher à décrire avec une précision sociologique le monde auquel elle se rapporte. L'autre, R. Barthes, est un sémiologue qui observe d'abord de petits éléments, qu'il nomme des « signes », des détails pris au monde des médiations — photographie, figure médiatique — ou des productions — jouets pour enfants, référence culinaire — et en tire des conclusions plus larges, un discours qui dépasse la zone d'influence d'apparence restreinte de son objet. Le signifiant « spectacle » se présente à plusieurs reprises sous la plume de R. Barthes et ne se laisse pas toujours recouvrir par le signe « spectaculaire ». L'auteur a une bonne connaissance de l'histoire du théâtre et lorsqu'il emploie le terme « spectacle », il se réfère le plus souvent soit à une période historique précise, soit il l'emploie dans son sens premier, le plus littéral : quelque chose qui est offert à la vue.

Dans son article « Guide Bleu » (publié dans *Les Lettres nouvelles*, entre 1954 et 1956), on trouve trois occurrences du mot « spectacle » :

Au nombre des spectacles promus par le *Guide bleu* à l'existence esthétique, on trouve rarement la plaine (sauvée seulement lorsque l'on peut dire qu'elle est fertile), jamais le plateau. Seuls la montagne, la gorge, le défilé et le torrent peuvent accéder au panthéon du voyage, dans la mesure sans doute où ils semblent soutenir une morale de l'effort et de la solitude.

[...] L'ethnie hispanique est ainsi réduite à un vaste ballet classique, une sorte de *commedia dell'arte* fort sage, dont la typologie improbable sert à masquer le spectacle réel des conditions, des classes et des métiers<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 114.

[...] La sélection des monuments supprime à la fois la réalité de la terre et celle des hommes, elle ne rend compte de rien de présent, c'est-à-dire d'historique, et par là, le monument lui-même devient indéchiffrable, donc stupide. *Le spectacle* est ainsi sans cesse en voie d'anéantissement, et le *Guide* devient par une opération commune à toute mystification, le contraire même de son affiche, un instrument d'aveuglement<sup>24</sup>.

Dans le premier extrait, il s'agit du spectacle de la nature qui, par sa beauté, s'offre au regard comme un spectacle. On se délecte du spectacle de la nature. Cependant, les spectacles du *Guide bleu* dont parle Roland Barthes, ce sont aussi ceux des monuments historiques, des sites incroyables que le touriste doit avoir vus. Le spectacle est ce qu'il faut voir, il est le spectaculaire. Dans l'exemple cité, la plaine serait préférée au plateau parce qu'elle pourrait enserrer une dimension symbolique, elle pourrait contenir un sens qui coïnciderait avec la morale bourgeoise, mais elle ne doit pas être une banale plaine, elle doit avoir une particularité. Si elle est fertile, elle figure l'abondance, l'importance de la paysannerie, le souci du travail douloureux, mais nécessaire. La suite propose de voir dans le sommet, les formations rocheuses peu communes, les spectacles les plus appréciés : là on peut se référer au sens figuré du terme « spectacle » parce qu'ils sont les éléments voyants, ceux qui marquent la vue par leur caractère exceptionnel, qui restent gravés dans la mémoire.

Pour le deuxième paragraphe cité, au substantif « spectacle » est accolé l'adjectif « réel », cela signifie qu'une précision est nécessaire parce que le rapprochement entre le spectacle et le réel n'irait pas de soi. En conclure que R. Barthes parlerait déjà dans *Mythologies* d'un spectacle au sens debordien, comme déréalisation du réel, serait une extrapolation. L'acception du mot s'attache ici au sens de la vue, à la possibilité d'une observation des conditions sociologiques réelles et concrètes du pays visité, le spectacle est ici possibilité du voir.

La dernière phrase est riche pour le thème traité ici : le spectacle serait quelque chose de signifiant, mais sa transformation en mythe le rendrait creux, le sens le déserterait. Ce qu'affiche le guide touristique — mener les voyageurs aux endroits les plus dignes d'intérêt, leur donner les clés pour comprendre un pays et sa population — serait mensonger et se transformerait en son contraire : un voyage en surface, confortant le touriste dans son idéal de départ, l'idéal bourgeois. Cette conclusion n'est pas sans rappeler celle de G. Debord sur les voyages organisés<sup>25</sup>. Le processus du devenir-mythe chez R. Barthes a quelques similitudes avec celui du devenir-spectacle chez G. Debord.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>25</sup> Voir *infra*, Partie I.Chapitre I.2.2 Le Spectacle, le couple inauthenticité/authenticité et la « critique artiste », pp. 47-48.

L'idée d'une mythification du réel, d'une glaciation du réel par sa mise en signes, d'une spectacularisation du réel est bien le terreau au sein duquel pensent des théoriciens des années 1960 et 1970, parmi lesquels le sociologue Jean Baudrillard dont l'essai *Le Système des objets* paraît chez Gallimard en 1968. Cette pensée ayant été digérée petit à petit par les médias eux-mêmes et souvent récupérée par des responsables politiques. Le Spectacle compris comme « spectaculaire » est passé du statut de mythe de gauche suite à la mythification des discours de Mai 68, à celui de mythe de la pensée *mainstream*. Il s'agit bien d'« un vol du langage<sup>26</sup> » : la théorie du Spectacle, admise par tous, a été vidée de son caractère subversif. Sa mythification est le résultat de sa banalisation, sa dilution dans une critique de la manipulation médiatique. Son admission au sein de la pensée dominante n'avait rien d'imprévisible car sa formulation fonctionne dès l'origine sur un cliché. Il y a mythe au sens de R. Barthes dès lors qu'il y a dépolitisation, dépossession de l'aspect politique, de la visée révolutionnaire, c'est-à-dire à même de transmettre la révolte ou du moins l'indignation nécessaire pour asseoir un désir profond de changer la société :

Il est possible de compléter maintenant la définition sémiologique du mythe en société bourgeoise : le mythe est une parole dépolitisée. Il faut naturellement entendre : politique au sens profond, comme ensemble des rapports humains dans leur structure réelle, sociale, dans leur pouvoir de fabrication du monde ; il faut surtout donner une valeur active au suffixe *dé* : il représente ici un mouvement opératoire, il actualise sans cesse une défection<sup>27</sup>.

Un outil qui, à l'origine, voulait servir le changement profond d'une société s'est mué en instrument de son acceptation. Il y a eu récupération car la société marchande phagocyte tout, y compris les critiques qui lui sont opposées. Cette critique récurrente est faite à la société capitaliste et de consommation par nombre d'intellectuels dont Jean Baudrillard, un des plus grands représentants en la matière. Les termes choisis par Guy Debord pourraient être qualifiés, avec une pointe d'ironie, de « vendeurs ». La formule « société du Spectacle » est ce qu'on pourrait appeler une formule-choc, une expression coup-de-poing. Appartenant au langage courant, les termes en sont facilement saisissables. Laconique, elle éveille l'imagination d'emblée, sa sonorité est agréable, elle séduit car elle semble dire beaucoup en peu de mots, elle a une grande force de frappe, pour employer cette fois un vocabulaire militaire.

---

<sup>26</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 204 :

« Quel est le propre du mythe ? C'est de transformer un sens en forme. Autrement dit, le mythe est toujours un vol de langage. »

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 217.

Son auteur reconnaît qu'en tant qu'opération, la critique du Spectacle ne peut s'abstraire complètement de l'écueil qu'elle entendait surmonter. G. Debord s'adresse cette critique à lui-même au détour du onzième aphorisme du premier chapitre de *La Société du spectacle* :

Pour décrire le spectacle, sa formation, ses fonctions, et les forces qui tendent à sa dissolution, il faut distinguer artificiellement des éléments inséparables. En analysant le spectacle, on parle dans une certaine mesure le langage même du spectaculaire, en ceci que l'on passe sur le terrain méthodologique de cette société qui s'exprime dans le spectacle [...] <sup>28</sup>.

Réalisée avant tout par les médias et le monde politique, l'approche édulcorée de la théorie du spectacle debordienne est due, au moins en partie, aux procédés de séduction et clichés présents dès le départ chez l'auteur. La dépolitisation s'opère aussi à travers la reprise du concept par quasiment toutes les catégories d'acteurs, sans distinction d'appartenance politique. Désignant chez des journalistes de tous bords <sup>29</sup>, une exhibition tronquée de la réalité, une apparence trompeuse, le substantif « spectacle » devient un mot fourre-tout, dont la constante, à quelques exceptions près, est la dimension péjorative. Il est employé seul pour décrire un débat des primaires socialistes le 12 octobre 2011 comme un duel de télévision : « On est dans le spectacle. En plateau, ils s'envoient des piques, mais en-dehors, ils s'entendent bien <sup>30</sup>. » Ou pour dépeindre le combat que se livrent les candidats de l'Union pour un mouvement populaire (UMP) en vue des élections législatives de juin 2012 : « Pour Alain Lambert, le spectacle que donne la droite dans la capitale est une illustration de l'agonie du sarkozysme. Les enfants

<sup>28</sup> Guy Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., I, 11, p. 12.

<sup>29</sup> *Les mots du spectacle en politique*, dictionnaire par le collectif théâtreocratie, éditions théâtrales, 2012, pp. 55-57. À l'entrée « spectacle », les propos suivants sont cités :

- Eric HACQUEMAND, « Le show des socialistes », *Le Parisien*, 22 octobre 2011 :

« François Hollande ne voulait pas d'un grand « spectacle » par crainte de « saturer » les Français »

- Hervé GATTEGNO et Fabien-Roland LÉVY, « Le point de la semaine : Albanel lève le rideau sur l'Élysée », *Le Point*, 15 décembre 2011, p.16 :

« Jadis conseillère de Jacques Chirac — dont elle écrivait les discours — puis ministre de la Culture de Nicolas Sarkozy, Christine Albanel a écrit une pièce de théâtre dont les personnages sont deux huissiers de l'Élysée. Aux premières loges du spectacle du pouvoir, ils racontent les manœuvres du président, les visiteurs qui entrent en riant et ressortent en pleurant. L'un des (rares) lecteurs assure que la pièce est drôle et cruelle. La preuve. Elle ne sera montée qu'après la présidentielle. »

- Alberto TOSCANO, dans « Looking for Nicolas Sarkozy », William Karel, *Arte*, 21 décembre 2011 :

« C'est le règne de l'information-spectacle. Toute l'information est spectacle, et de notre point de vue de journaliste on participe à ce spectacle »,

- Bernard-Henri LÉVY, « Le bloc-notes : La mort de Kadhafi », *Le Point*, n° 2041, p. 154 :

« Car il y a, quelque chose, dans ce **spectacle**, qui me révolte. Il y a dans cette scène de lynchage, une sauvagerie qui me révolte et que rien n'excuse. Pire : l'image de cette agonie filmée, puis montrée, complaisamment répercutée sur toutes les télévisions du monde, transformée en fond d'écran, atteint, techniques aidant, une sorte de sommet dans l'art de la profanation. [...] Quand m'appelle, depuis Misrata, le commandant du régiment dont dépendaient les éléments incontrôlés qui se sont emparés de Kadhafi, je lui confie, à lui aussi, que je partage son soulagement ; la chute du tyran est un grand jour pour la Libye ; mais que les conditions de sa mort, sa **mise en scène** puis en **spectacle** pourraient, si on n'y prend pas garde, corrompre l'essence morale d'une révolution jusqu'ici exemplaire. »,

<sup>30</sup> François d'ORCIVAL, *Valeurs actuelles*, LCI, 13 octobre 2011.

politiques de Sarkozy sont encore plus mal élevés que lui. Rendons à la politique une dignité, une élégance<sup>31</sup>». Le substantif peut être complété d'un adjectif pour brosser l'impuissance des hommes politiques face à la crise financière qui a débuté en 2008 : [...] nous avons vu le spectacle navrant d'un Barack Obama devenu l'otage des extrémistes du Tea Party, ou celui de leaders européens réagissant trop tard et surtout en ordre trop dispersé<sup>32</sup>.

Obstrué, avalé par son signe, le substantif « spectacle » renvoie tout de suite à l'excès de la monstration, au spectaculaire : à ce qui n'est fait que pour les yeux. Lorsque le spectacle est mauvais, il est d'autant plus déplorable qu'il devrait normalement émerveiller.

### **1.3. Société du Spectacle et critique des médias de masse**

Vidée de sa subtilité, de sa complexité, la théorie du Spectacle, dans nos sociétés occidentales actuelles, est réduite à une critique des médias de masse, évolution dont G. Debord entrevoyait le risque dès 1967 :

[...] Mais le spectacle n'est pas ce produit nécessaire du développement technique regardé comme un développement naturel. La société du spectacle est au contraire la forme qui choisit son propre contenu technique. Si le spectacle, pris sous l'aspect restreint des « moyens de communications de masse », qui sont sa manifestation superficielle la plus écrasante, peut paraître envahir la société comme une simple instrumentation, celle-ci n'est en fait rien de neutre, mais l'instrumentation même qui convient à son auto-mouvement total. Si les besoins sociaux de l'époque où se développent de telles techniques ne peuvent trouver de satisfaction par leur médiation, si l'administration de cette société et tout contact entre les hommes ne peuvent plus s'exercer que par l'intermédiaire de cette puissance de communication instantanée, c'est parce que cette « communication » est essentiellement unilatérale ; de sorte que sa concentration revient à accumuler dans les mains de l'administration du système existant les moyens qui lui permettent de poursuivre cette administration déterminée<sup>33</sup>.

Les médias de masse sont la forme choisie par la société du Spectacle pour s'exprimer et ce mode de communication convient à la société du Spectacle ; tous deux en partagent des valeurs : le présent continu, la propagation du discours dominant, la promotion de la marchandise, etc. Ce n'est pas un hasard, c'est un choix ; le Spectacle devenu le spectaculaire a trouvé son mode d'opération.

Au début des années 1990, le philosophe Anselm Jappe, commentateur de l'œuvre de G. Debord, constate cette focalisation sur les outils du Spectacle et non sur la doctrine elle-même :

---

<sup>31</sup> Interview d'Alain LAMBERT par Alain AUFRAY, « Sarkozy a perdu le fil de son histoire », *Libération*, 7 novembre 2011, p. 13.

<sup>32</sup> Tribune de François VILLEROY DE GALHAU, dirigeant d'entreprise, « Sauver la politique, c'est notre affaire », *La Croix*, 8 septembre 2011.

<sup>33</sup> Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, op. cit., I, 24, p. 16.

Il existe certainement peu d'auteurs contemporains dont les idées ont été utilisées de façon aussi déformée, et généralement sans même que l'on cite son nom [Guy Debord].

Il est désormais communément admis, depuis les directeurs de télévision jusqu'au dernier des spectateurs, que nous vivons dans une « société du spectacle ». Devant l'invasion des mass media, dont on dénonce de plus en plus les effets sur les enfants collés à l'écran de télévision dès leur plus jeune âge, ou devant la « spectacularisation » de l'information que l'on déplore à propos d'événements tragiques tels que les guerres et les catastrophes, il est aujourd'hui de rigueur de parler de « société du spectacle »<sup>34</sup>.

Ce que G. Debord nomme le « renouvellement technologique incessant<sup>35</sup> », processus qui n'a fait que se confirmer jusqu'à nos jours, est une conséquence du système économique et philosophique capitaliste et libéral et non une cause de ce dernier. Les outils technologiques servent une répartition du pouvoir, ils en sont des médiums dans le sens littéral du terme, c'est-à-dire des moyens, ici, pour asseoir la domination du capitalisme. La société capitaliste a créé la forme au travers de laquelle elle s'exprimera au mieux. Au moment où G. Debord écrit les thèses de *La Société du spectacle*, la télévision française ne dispose que d'une unique chaîne, sous l'égide de l'ORTF (Office de la radiodiffusion-télévision française), 1945 marque le début du monopole de l'État sur la diffusion radiophonique et télévisuelle française, qui se morcellera avec sa dissolution en 1975, sous la présidence de Valéry Giscard d'Estaing et prendra fin sous celle de François Mitterrand, d'abord avec la liberté d'émettre sur les ondes radio en 1981, puis avec l'ouverture de la diffusion télévisuelle aux opérateurs privés en 1986. L'ORTF, en son temps, propose des informations qui sont tenues d'être favorables au gouvernement en place. Même si au tout début du XXI<sup>ème</sup> siècle, une telle mainmise de l'État sur les moyens de communication de masse pourrait passer pour un « spectaculaire concentré », G. Debord décrivait à l'époque ce paysage audiovisuel comme un « spectaculaire diffus », en comparaison du « spectaculaire concentré » dont les deux exemples canoniques furent le régime nazi et l'Union des républiques socialistes soviétiques (URSS). En 1988, dans ses *Commentaires sur la société du spectacle*, l'écrivain voit la réunion des spectaculaires diffus et concentré en un « spectaculaire intégré<sup>36</sup> », notable dans les démocraties modernes comme la France,

<sup>34</sup> Anselm JAPPE, *Guy Debord*, Pescara, Tracce, 1993 pour première édition italienne, Via Valeriano, Marseille, 1995 première édition française, Paris, Denoël, 2001 pour la présente édition, p. 16.

<sup>35</sup> Guy DEBORD, *Commentaires sur la société du spectacle*, V, Paris, Gérard Lebovici, 1988 pour la première édition, in *Œuvres, op. cit.*, p. 1599 :

« La société modernisée jusqu'au stade du spectaculaire intégré se caractérise par l'effet combiné de cinq traits principaux, qui sont : le renouvellement technologique incessant ; la fusion économique-étatique ; le secret généralisé ; le faux sans réplique ; un présent perpétuel. »

<sup>36</sup> Guy DEBORD, *Ibid.*, pp. 1597-1598 :

« En 1967, je distinguais deux formes, successives et rivales du pouvoir spectaculaire, la concentrée et la diffuse. L'une et l'autre planaient au-dessus de la société réelle, comme son but et son mensonge. La première, mettant en avant l'idéologie résumée autour d'une personnalité dictatoriale, avait accompagné la contre-révolution totalitaire, la nazie aussi bien que la stalinienne. L'autre, incitant les salariés à opérer librement leur choix entre une grande variété de marchandises nouvelles qui s'affrontaient, avait représenté cette américanisation du monde, qui effrayait par

l'Allemagne et le Royaume-Uni. Ce qu'on appelle aujourd'hui le monopole des grands groupes médias a été dénoncé depuis, et ce à l'appui de données précises en particulier par Noam Chomsky dans *Manufacturing Consent (La fabrique du consentement)*<sup>37</sup>, une des figures actuelles majeures de cette dénonciation. Cependant, recouvrir la théorie du Spectacle par la déploration de la domination médiatique est une réduction, un escamotage que G. Debord analysait ainsi en 1988 :

La discussion creuse sur le spectacle, c'est-à-dire sur ce que font les propriétaires du monde, est ainsi organisée par lui-même : on insiste sur les grands moyens du spectacle, afin de ne rien dire de leur grand emploi. On préfère souvent l'appeler, plutôt que spectacle, le médiatique. Et par là, on veut désigner un simple instrument, une sorte de service public qui générerait avec un impartial « professionnalisme » la nouvelle richesse de la communication de tous par *mass media*, communication enfin parvenue à la pureté unilatérale, où se fait paisiblement admirer la décision déjà prise. Ce qui est communiqué, ce sont *des ordres* ; et, fort harmonieusement, ceux qui les ont donnés sont également ceux qui diront ce qu'ils en pensent.

Le pouvoir du spectacle, qui est si essentiellement unitaire, centralisateur par la force même des choses, et parfaitement despotique dans son esprit, s'indigne assez souvent de voir se constituer, sous son règne, une politique-spectacle, une justice-spectacle, une médecine-spectacle, ou tant d'autres surprenants « excès médiatiques ». Ainsi le spectacle ne serait rien d'autre que l'excès du médiatique, dont la nature, indiscutablement bonne puisqu'il sert à communiquer, est parfois portée aux excès. Assez fréquemment, les maîtres de la société se déclarent mal servis par leurs employés médiatiques ; plus souvent ils reprochent à la plèbe des spectateurs sa tendance à s'adonner sans retenue, et presque bestialement, aux plaisirs médiatiques<sup>38</sup>. [...]

L'irruption d'internet que G. Debord n'a eu le temps que d'entre-apercevoir (il est mort en 1994) nuance l'idée du regroupement d'une majorité de médias entre les mains d'une minorité de personnes : internet permet de nombreux circuits parallèles auxquels peut accéder petit à petit une majorité grandissante de personnes qui ne travaillent pas au sein des grands groupes de médias et qui ne sont pas toujours des professionnels de l'information, du moins pas au départ. Cependant, nombre de particularités du réseau confirmeraient aisément les thèses debordiennes suivant lesquelles la technologie n'est que le produit d'une idéologie qui cherche

---

quelques aspects, mais aussi bien séduisait les pays où avaient pu se maintenir plus longtemps les conditions des démocraties bourgeoises de type traditionnel. Une troisième forme s'est constituée depuis, par la combinaison raisonnée des deux précédentes, et sur la base générale d'une victoire de celle qui s'était montrée la plus forte, la plus diffuse. Il s'agit du spectaculaire intégré, qui désormais tend à s'imposer mondialement.

La place prédominante qu'ont tenue la Russie et l'Allemagne dans la formation du spectaculaire concentré, et les États-Unis dans celle du spectaculaire diffus, semble avoir appartenu à la France et à l'Italie au moment de la mise en place du spectaculaire intégré, par le jeu d'une série de facteurs historiques communs : rôle important des partis et syndicats stalinien dans la vie politique et intellectuelle, faible tradition démocratique, longue monopolisation du pouvoir par un seul parti de gouvernement, nécessité d'en finir avec une contestation révolutionnaire apparue par surprise. »

<sup>37</sup> Noam CHOMSKY et Edward S. HERMAN, *Manufacturing consent : the political economy of the mass media*, Pantheon Books, New York, 2008. *La fabrique du consentement, de la propagande médiatique en démocratie*, Marseille, Agone, 2008 pour l'édition française.

<sup>38</sup> Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, III, *op. cit.*, p. 1596.

à disparaître en tant que telle, à ne plus être nommée. Au nombre de ces particularités on trouve la surveillance généralisée et intégrée par l'individu, la communication instantanée et ininterrompue, la sollicitation constante par la publicité. La réduction de la critique debordienne à la sphère médiatique est une action spectaculaire : on prend un élément, on en accentue les traits et cet élément finit par recouvrir la complexité de l'ensemble de l'objet.

Si cette restriction de la théorie debordienne à une critique des médias a été possible, c'est aussi parce qu'elle permettait d'ingérer une pensée très dense, elle autorisait de s'en faire une représentation succincte et plus claire. Lorsque l'on dit « société spectaculaire et marchande », expression consacrée par mai 1968 en France, et qu'on imagine ses représentations au travers des affiches publicitaires, de la télévision, on a l'impression de mieux saisir le champ que recouvre la société du Spectacle. Le problème est que la portée de la pensée de Guy Debord est bien plus large : elle touche au rapport des personnes à leurs propres vies, à la séparation entre détenteurs du pouvoir et dominés par ce même pouvoir, au détournement d'idées et de marchandises qui ne sont que des moyens pour accéder aux fins du capitalisme. Les médias ne sont qu'un des modes d'action du Spectacle, mais ce dernier est une critique profonde du capitalisme.

Ce sont des éléments de critique que nous retrouvons dans les pièces de notre corpus. Nous avons cherché des artistes qui aujourd'hui se penchent sur des thèmes proches de ceux recouverts par la théorie du Spectacle debordienne, qui reprennent et poursuivent les interrogations que posait ce philosophe politique. Ils lui reprennent ces thèmes de réflexion, mais ne partent pas de G. Debord comme point de départ (à l'exception de D. Ayala) ni comme point d'arrivée. Ils ne se démarquent pas vraiment du processus d'édulcoration de la portée politique de son œuvre consistant à confronter société du Spectacle et représentation médiatique que G. Debord déplorait. À bien des égards au contraire, ces artistes suivent un chemin similaire en mettant en avant la dimension médiatique plus que la critique politique. C'est à travers les représentations de cette société du Spectacle, de sa partie la plus visible, que ces artistes se chargent de produire d'autres représentations. Ce n'est pas que les artistes aient mal compris l'étendue de la théorie debordienne, c'est plutôt qu'ils s'attachent à montrer ce qu'ils connaissent le mieux : les représentations. Leur travail passe par l'image. Au delà, ils ne sont pas des lecteurs assidus de G. Debord, certains le connaissent et ont parfois reçu des cours sur le situationnisme à l'université, d'autres ont une petite idée de qui il peut être.

Après cette mise en contexte, il est maintenant plus aisé d'en venir aux grandes questions de cette thèse.

## 2. Grandes notions et questionnements sur le Spectacle et le théâtre contemporain

### 2.1. *Les catégories culturelles en question*

Lorsque les gens de théâtre choisissent d'analyser un phénomène qui provient dans sa partie la plus visible du domaine de la représentation, ils peuvent décider de citer cette dernière, en proposant en quelque sorte des ready-made, de la recycler, en détournant ses poncifs, ou de la tenir à distance, en avançant un discours théorique à son sujet. Un même spectacle peut emprunter chacune de ces voies.

La formule « société du Spectacle » est vague et percutante à la fois, c'est une notion aux contours fuyants en même temps qu'elle est un expression choc qui pourrait sembler compréhensible à la première audition. Si les 221 thèses du penseur situationniste furent peu remarquées à la sortie de l'ouvrage, elles firent beaucoup plus de bruit après les mobilisations de mai-juin 1968 et la formule connut la fortune que l'on sait dans les décennies suivantes. L'influence de la thèse de l'inauthenticité (« Le vrai est un moment du faux ») est indéniable dans quantité de productions culturelles du dernier tiers du XXe siècle. Pourtant, il semble qu'à quelques rares exemples près, la théorie du Spectacle n'a pas directement présidé à la création des œuvres scéniques et qu'à moins de monter le texte de G. Debord (c'est le cas d'un spectacle du corpus), le Spectacle sur le plateau ne serait pas désigné comme tel, mais passerait par la récupération de représentations habituellement extérieures à la sphère théâtrale. Parmi ces représentations, on trouve notamment l'héritage d'une culture télévisuelle qui a marqué la culture occidentale et mondiale durant les années 1980, 1990 et 2000, et, pour ces dernières, en particulier du fait de séries américaines. On trouve aussi dans une moindre mesure des références au cinéma à grand spectacle, au cinéma d'auteur, aux vidéos clips musicaux, ainsi qu'à internet (une seule occurrence dans le corpus), plateforme de distribution réalisant la synthèse des médias qui l'ont précédé (hormis le théâtre que nous ne considérons pas comme un média).

La question se pose donc de savoir comment nommer ces emprunts à des univers extra-théâtraux et n'appartenant pas à une culture clairement territorialisée, si tant est qu'une telle culture existe. Si l'on devait délimiter géographiquement un espace pour cette culture, on parlerait d'Occident et de pays riches, alors qu'il serait nécessaire d'y inclure le Japon qui pourtant est un pays dit d'extrême-orient. On exclurait aussi l'Inde et son cinéma très librement inspiré d'Hollywood se diffusant de plus en plus en dehors de ses frontières. Devrait-on parler d'une culture de la mondialisation, en pensant aux formats qui s'exportent le mieux ?

Constatant la circulation et l'échange de plus en plus massifs des produits culturels aujourd'hui, devrait-on parler d'une culture mondialisée, source d'aplanissement des différences culturelles, l'uniformisation des cultures ? Outre l'idée d'un formatage qui découle peut-être déjà un parti pris trop idéologique ou du moins partial, la « culture mondialisée » ou la « culture de la mondialisation », termes loin d'être institués, disent en creux l'horizon de leur adresse, l'ampleur de leur auditoire.

Un terme plus ancien, celui de « culture de masse », dérive des termes anglais inventés aux États-Unis « *mass media* — terme qui englobe la grande presse, le cinéma, la radio, la télévision – et [...] *mass culture* — qui embrasse la culture produite, jouée et diffusée par les mass media<sup>39</sup>», on retrouve les deux dimensions de la massification : les formats et l'audience. Dans la suite de son article « culture de masse » pour l'*Encyclopaedia Universalis*, derrière les sous-titres « la notion », « culture et masse », Edgard Morin explique que l'expression est comprise différemment suivant que l'on se place d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique :

Le mot « masse » est également équivoque. Aux États-Unis, dans l'expression de mass culture, il renvoie directement au sens qu'il a dans l'expression de mass media, c'est-à-dire à l'idée de multiplication ou diffusion massive. En France, le mot « masse » évoque d'abord la masse, terme de conversation englobant à la fois l'ensemble et la moyenne de la population, et évoque ensuite les masses, terme du vocabulaire politique révolutionnaire qui a acquis les faveurs nostalgiques et ardentes d'une partie de l'intelligentsia. Entendons ici la culture de masse comme une culture produite en fonction de sa diffusion massive et tendant à s'adresser à une masse humaine, c'est-à-dire à un agglomérat d'individus considérés en dehors de leur appartenance professionnelle ou sociale<sup>40</sup>.

Comme le remarque subtilement E. Morin, le terme « masse » en français propose, au singulier, de saisir le plus petit dénominateur culturel commun d'un ensemble à la fois totalisant et uniformisé, l'auditoire étant d'abord perçu comme une communauté de goûts. Le terme pris au pluriel est connoté idéologiquement et renvoie aux masses laborieuses de la pensée marxiste. De ce fait, le rapprochement entre culture de masse et culture populaire est facile. Lors d'une intervention sur les cultures, Pascale Goetschel, maître de conférences en histoire (et en particulier, en histoire des spectacles au XX<sup>ème</sup> siècle), à l'université de Paris I Panthéon - Sorbonne<sup>41</sup>, explique que les termes de « culture populaire » et « culture savante » informent plus sur les personnes qui les emploient que sur celles qu'ils qualifient. La catégorie du savant

---

<sup>39</sup> Edgard MORIN, entrée « culture de masse », *Encyclopædia Universalis*, ressources documentaire pour l'enseignement, 2012, <http://www.universalis-edu.com/faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/culture-culture-de-masse/> (consulté le 30 septembre 2010).

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Pascale GOETSCHTEL, « Culture populaire, culture savante, culture de masse, culture médiatique : quels usages pour ces notions ? », séminaire des doctorants du laboratoire Histoire des Arts et des Représentations, Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), 24 novembre 2011.

n'est jamais revendiquée et véhicule peu de connotations positives<sup>42</sup>. C'est pourquoi nous choisissons de parler de « culture des médias de masse » afin qu'il n'y ait aucune ambiguïté avec les masses au sens de l'auditoire, pour bien insister sur la catégorie culturelle qui nous concerne, les médias qui produisent massivement leurs contenus, et dont, en conséquence, l'audience est vaste.

Nous aurions pu arrêter notre choix sur un terme qui ne comporte ni restriction du point de vue de l'auditoire, ni coloration politique, ou sociale. Une appellation apparaît au cours du XX<sup>ème</sup> siècle : celle de « culture médiatique ». Par son aspect englobant et plaçant la présence du média au premier plan, rejoignant en sorte la phrase désormais célèbre de Marshall McLuhan : « The Medium is the message<sup>43</sup> », « Le message, c'est le médium », cette formule permet de comprendre en quoi le média — sous des formes changeantes et souvent renouvelées — est au premier plan de la culture dominante actuelle.

[...] au fil du second demi-siècle [du XIX<sup>ème</sup> siècle], ce processus général a pris une ampleur telle que l'on a abouti à ce que les spécialistes des sciences de la communication baptisent souvent une « culture médiatique », les médias — et souvent, à un moment donné, un média dominant — exerçant un rayonnement tel que la culture, dès lors, se confond largement avec son vecteur.

Et, au terme de ce processus, cette « culture médiatique<sup>44</sup> », de par la densité acquise, ne se contente plus seulement d'imprégner les sociétés. Celles-ci, désormais, trempent profondément en elle, à tel point qu'il est possible, à ce stade, de la définir « comme bain anthropologique<sup>45</sup> »<sup>46</sup>.

La désignation de « culture médiatique » serait apte à décrire un moment historique, celui de la multiplication des canaux de communication et d'échange d'informations, confirmée et accrue par l'arrivée d'internet. L'amplification et la prédominance de la médiation sont ressenties comme telles par le lecteur, l'auditeur, le spectateur, l'utilisateur. L'expression fait coïncider le média et la culture, l'un et l'autre se confondant.

Cette expression actualise dans une certaine mesure celle d'« industrie culturelle » dont la définition et la critique ont été développées par Theodor W. Adorno, Max Horkheimer et leurs émules de l'École de Francfort, à cette importante différence près que ce sont désormais les

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Marshall MC LUHAN, *Understanding Media*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1964 pour la première édition. Marshall MC LUHAN, *Pour comprendre les médias, les prolongements technologiques de l'homme*, HMH, Ltée, 1968, pour la première édition française, Mame/Seuil, 1977 pour la présente édition, p. 25.

<sup>44</sup> Pascal DURRAND, « La « culture médiatique » au XIX<sup>e</sup> siècle. Essai de définition-périodisation », *Quaderni. La revue de la communication*, n°39, automne 1999, p. 29.

<sup>45</sup> Jacques PORTES, « Introduction, L'avènement de la culture-monde » in Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI (dir.), *La culture de masse en France, de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002, pp. 12-13.

<sup>46</sup> Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI, *op. cit.*, *ibidem*.

modes de distribution, les réseaux de diffusion qui conditionnent la conception et la réception des « contenus » davantage que les procès de production eux-mêmes. La formule d'« industrie culturelle » nécessite un petit détour pour en donner une définition :

Le film et la radio n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Ils ne sont plus que *business* : c'est là leur vérité et leur idéologie qu'ils utilisent pour légitimer la camelote qu'ils produisent délibérément. Ils se définissent eux-mêmes comme une industrie et, en publiant le montant des revenus de leurs directeurs généraux, ils font taire tous les doutes sur la nécessité sociale de leurs produits<sup>47</sup>.

L'appellation d'industrie ne viendrait pas de l'extérieur du champ des dites industries, de la plume d'observateurs acerbes, mais de l'intérieur de ce même champ, de la bouche de producteurs avides. Pour cette raison, quand T. W. Adorno et M. Horkheimer l'adoptent, elle semble aller de soi. Ils y accolent la dénomination de culturelle, qui s'oppose dans leur esprit à artistique, puisque ces industries ont avant toute chose pour objectif de faire du commerce, *business* dans le texte. Les temps ont changé et cette condamnation sans appel semble aujourd'hui à la fois inefficace et erronée. Ne considérer le cinéma et la radio que sous leur qualité de marchandise prisonnière de la sphère économique, en leur déniait toute dimension esthétique, est réducteur ; ignorer l'existence de réalisations rétives aux lois du marché sur les ondes et sur les écrans l'est tout autant. Si proche fût-il de ses camarades de l'École de Francfort, Walter Benjamin l'avait bien perçu, qui conjecturait dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936) sur la faculté de certains films à contribuer à l'émancipation des intelligences et des imaginations, lui qui écrivit aussi des pièces de théâtre voués à la radiodiffusion. C'est pourquoi, malgré sa fortune ultérieure auprès de nombreux auteurs francophones, de Bernard Miège à Armand Mattelart et Patrice Flichy, nous n'avons pas élu la catégorie des « industries culturelles » pour une démonstration qui ne condamne pas d'emblée toute la culture des médias de masse à l'enfer de l'aliénation et s'applique à en traiter avec un œil qui ne la désapprouve pas *a priori*.

Mais plutôt que de nommer de manière définitive la culture en question, le présent travail vise à approcher et examiner, dans les œuvres que nous pourrions analyser en profondeur, le maillage toujours hétéroclite des influences culturelles assimilées par leurs auteurs et interprètes. C'est par l'intermédiaire de l'analyse de ces œuvres en marge de la production à grande échelle que nous espérons pouvoir mieux cerner cette culture des médias de masse. Que ce soit du point de vue des œuvres, de leur situation au sein d'une culture spécifique ou des

---

<sup>47</sup> Theodor Wiesengrund ADORNO et Max HORKHEIMER, *Kulturindustrie, raison et mystification des masses*, traduit de l'allemand par Éliane KAUFHOLZ, Paris, Allia, 2012 (première parution en langue allemande en 1947), pp. 8-9.

sources qu'elles citent, dont elles s'inspirent, l'appartenance à une culture délimitée de manière stricte semble une construction théorique plaquée sur la réalité d'une construction culturelle toujours hybride, du moins de nos jours. Les œuvres scéniques ne s'inspirent pas uniquement d'une culture médiatique *mainstream*<sup>48</sup> tout en évoluant au sein de circuits parallèles, en marge. Elles puisent leurs matériaux dans des œuvres qui ont pu être en marge durant une période de leur histoire, puis sont devenues *mainstream*. Inversement, les œuvres de la culture médiatique, *mainstream* ou de masse, se sont inspirées de cultures en marge. Un exemple célèbre est l'invention que Walt Disney a puisée dans le cinéma expressionniste allemand ou la peinture symboliste. Au vu de ces porosités, les œuvres du théâtre contemporain allemand, anglais et français ne peuvent être considérées uniquement comme des produits de la culture savante et, inversement, les œuvres de la culture médiatique ne peuvent être cantonnées à la culture populaire.

De la même manière que les termes de culture des médias de masse ne peuvent circonscrire qu'une partie des objets repris par les créations théâtrales en question, les qualificatifs envisagés pour désigner les œuvres de théâtre contemporain étudiées suscite de nombreuses interrogations. Par opposition aux circuits *mainstream*, on pourrait parler de courants minoritaires, en marge, touchant un public restreint.

Dans les études théâtrales françaises, on prend en priorité pour objet le réseau théâtral public presque entièrement subventionné par l'État, les municipalités et autres collectivités territoriales. C'est le cas des spectacles de notre corpus, largement subventionnés par institutions publiques. La notion de marge est tout de suite relativisée par le fait que la plupart des œuvres circulent dans un réseau d'institutions culturelles reconnues. Les créations de notre corpus circulent principalement dans un réseau de lieux culturels publics ou bénéficiant d'une grande aide financière de la ville et/ou de l'État : des musées offrant une programmation de spectacles vivants aux salles au renom historique pour leur soutien à la scène expérimentale.

Les spectacles en question ont en commun la recherche de nouvelles formes esthétiques avec l'utilisation d'écrans et de vidéo tournées en direct ou non, et de nouvelles formes de rapport avec le public. Certes, ces renouvellements ne sont peut-être pas pour l'historien de théâtre de complètes nouveautés si l'on se réfère aux expérimentations dans la performance et le théâtre

---

<sup>48</sup> « Le mot [*mainstream*], difficile à traduire, signifie littéralement “dominant” ou “grand public”, et s'emploie généralement pour un média, un programme de télévision ou un produit culturel qui vise une large audience. Le *mainstream*, c'est l'inverse de la contre-culture, de la subculture, des niches [...]. L'expression “culture *mainstream*” peut d'ailleurs avoir une connotation positive et non élitiste, au sens de “culture pour tous”, ou plus négative, au sens de “culture de marché”, commerciale, ou de culture formatée et uniformisée », Frédéric MARTEL, *Mainstream, enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010, p. 16.

depuis les années 1950 et jusqu'à la fin des années 1970 aux États-Unis et en Europe. Aussi, l'éventualité de considérer les œuvres du corpus comme des représentantes de plusieurs courants d'une « avant-garde » artistique contemporaine a-t-elle été questionnée. Les réflexions de Richard Schechner à ce sujet ont été d'une grande utilité pour cerner le problème et comprendre les questionnements qu'il recouvrait. Voici la définition que ce dernier donne de l'avant-garde euro-américaine des années 1950 aux années 1975 environ et l'explication parallèle qu'il propose à l'impossibilité de parler par la suite d'avant-gardes artistiques :

On peut envisager l'avant-garde historique comme une succession d'artistes antibourgeois, la plupart du temps portés à gauche, en colère mais visionnaires, se déversant par vagues sur un rivage hostile – constituant ainsi une tête de pont pour reprendre la métaphore qui s'impose.

L'historien de l'avant-garde Matei Calinescu affirme que :

« L'avant-garde a toujours pensé l'accomplissement de sa tâche cruciale de « changer la vie » (Rimbaud) possible à travers une révolution de la forme artistique. [...] La présence de l'avant-garde est liée à l'existence d'un ennemi clairement identifié (et d'une « culture officielle », d'un système de valeurs imposé appliqué avec dogmatisme), mais quand un ennemi ne s'offre plus, ou, pire encore, devient difficile à concevoir, l'avant-garde perd la partie, ainsi que sa « raison d'être », son atout principal, son exubérance juvénile. [...] Le défi le plus relevé auquel l'« idéologie » de l'avant-garde a dû faire face tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, et particulièrement après la Seconde Guerre mondiale, est sans aucun doute l'émergence en Occident du pluralisme culturel. ».

Il n'y a pas d'unité, ni de partage d'un objectif : l'avant-garde historique est morte. [...] Je ne connais et n'ai jamais entendu parler d'un artiste qui penserait sérieusement que l'art est à même de modifier l'ordre social ; les artistes se perçoivent plutôt comme une pluralité de propositions, comme les multiples branches de différents arbres formant eux-mêmes une forêt.

[...] les artistes ont cessé de croire en l'efficacité de l'art tout en continuant à en ressasser les slogans, à refaire les gestes d'un art qui voudrait changer le monde. [...] La perte de cet espoir a conduit à la transformation de chaque avant-garde en un « style artistique ».

La seconde signification de l'avant-garde se fonde sur son caractère expérimental. [...]

L'avant-garde historique était morte, et l'art expérimental, ou le non-art, prétendait détenir une légitimité exclusive.

Dès que la guerre a été finie et que la récession a frappé au milieu des années soixante-dix, les artistes se sont figés dans une posture formaliste. De grandes œuvres en sont sorties mais elles restaient coupées de tout véritable contenu manifeste<sup>49</sup>.

Ce passage placé sous le titre « déclin et chute de l'avant-garde » écrit en 1982 semble sur bien des aspects encore en phase avec la posture de la création contemporaine. La perte de croyance envers les potentialités révolutionnaires de l'art est un phénomène que l'on rencontre partout dans l'art contemporain. La posture offensive, guerrière qu'enveloppe le terme d'« avant-garde » n'est plus du tout la dominante chez les artistes expérimentaux. L'idée que l'art questionne sans donner de réponse est au contraire devenue un poncif, et la tendance est à proclamer l'égalité de statut entre acteurs et spectateurs, à afficher un retrait de la position surplombante de l'artiste. La deuxième partie de la définition/contre-définition de R. Schechner

<sup>49</sup> Richard SCHECHNER, *Expérience et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., pp. 294-297.

s'articule autour de l'idée d'art expérimental, expérimentation formelle qui au sein des avant-gardes ne pouvait pas se concevoir en dehors de la revendication d'un contenu politique, philosophique, social. Cette articulation entre la forme et le fond sera bien sûr au cœur de notre analyse.

Tout en choisissant de ne pas parler d'une avant-garde, ce qui serait faux pour notre corpus, le terme de « théâtre expérimental » nous a paru le plus approprié. En effet, les artistes proposent des configurations nouvelles, des démarches neuves. Par opposition à la culture populaire, on aurait pu élire le terme de « culture savante », relevant le maillage des références, l'entremêlement des citations ou encore l'idée que le théâtre, en comparaison du cinéma ou de la télévision, est un art surtout apprécié par ceux que l'on nomme des intellectuels. Pour la raison évoquée précédemment selon laquelle il n'existe pas d'art populaire pur, le qualificatif d'art savant, surtout dans des œuvres renvoyant à pléthore de créations de la culture des médias de masse, est inappropriée. La dénomination d'une culture des élites définie par le souci de distinction de son public n'a pas non plus paru adéquate. Le public de ces spectacles est difficilement identifiable avec précision et parler d'une élite culturelle au travers d'œuvres dont le rayonnement ne permet pas une reconnaissance sociale de large ampleur serait inexact — au contraire de certains vernissages prestigieux dans le champ de l'art contemporain par exemple. Pour toutes ces raisons, notre choix s'est arrêté sur les termes de théâtre (ou performance) expérimental car ces artistes sont en recherche d'une adéquation originale entre la forme et le fond, sans pour autant revendiquer de faire partie d'une avant-garde.

Sont retenus donc pour l'instant, pour la clarté de l'analyse, les termes « culture des médias de masse » et « théâtre expérimental ».

## **2.2. *Le Spectacle, le couple inauthenticité/authenticité et la « critique artiste »***

Il nous a paru important d'inclure le concept de Spectacle parmi d'autres notions qui en éclairent la définition. Le couple inauthenticité/authenticité et la « critique artiste » selon Luc Boltanski et Ève Chiapello, critique du capitalisme dans les années 1970, sur un plan artistique permettent de mieux cerner ce qu'est le Spectacle debordien. Les différentes notions dérivées de l'approche situationniste de la représentation engagent des postulats philosophiques qui suscitent encore aujourd'hui, plus de cinquante ans après sa parution nombre de débats. Le couple inauthenticité/authenticité sur lequel se fonde sa dénonciation présuppose l'existence d'une « vraie vie », masquée par la « vie fausse » dans la représentation. Se figurer une vie authentique, c'est penser qu'il existe deux types de rapports à l'existence, qu'il faut choisir entre

ne pas se confronter au monde et se confronter à ce qui existe, qui ne montre pas sous une apparence falsifiée, mais s'approche de la nature épanouie en chaque individu. Dans cette vision néo-platonicienne, cette vraie vie serait-elle celles d'êtres spontanées saisissant l'instant (*kairos*), jouissant du jour (*carpe diem*) ne préméditant l'image ?

Cette image qui immédiatement après l'énonciation d'un mot ou le dessin d'un geste, dès lors que ce dernier est préconçu, répété et mis en scène, peut être désormais considéré comme une représentation, un Spectacle. Si on regarde les films de Guy Debord, qui ont, de notre point de vue, parfois un caractère illustratif et font en général œuvre de vulgarisation en comparaison des textes à la lecture difficile, il est possible d'envisager avec plus de clarté ce que recouvrirait cette « vraie vie ». Les seules images qui ne sont pas empruntées aux médias télévisuel ou cinématographique sont celles d'un des lieux de rendez-vous de l'Internationale Situationniste (IS) — le travelling sur la cité des Doges<sup>50</sup> — et celles des amis du philosophe, assis à la table d'un bistrot<sup>51</sup>, ou des portraits de ces mêmes amis pris dans la rue durant des manifestations, des rencontres de l'IS ou des moments d'intimité<sup>52</sup>. Les vrais moments de vie, qui sont recueillis par le média photographique (la médiation n'est donc pas absente), sont ceux passés avec les amis à discuter autour d'une bouteille de vin et à fumer des cigarettes, à arpenter les rues de Paris sans destination ; des moments de dérive où seul domine le hasard. C'est aussi la réunion d'amis qui ont en commun une pratique d'écriture, un engagement politique et des démarches artistiques qui naissent de constats similaires et s'avancent sur des chemins parallèles. Dans la pensée de Guy Debord, ses amis sont l'incarnation de la « vie réelle<sup>53</sup>», opposée à la « négation visible de la vie<sup>54</sup>» et au « pseudo-usage de la vie<sup>55</sup>», deux dernières définitions qu'il donne au Spectacle. L'évocation de la vraie vie passe le plus fréquemment par le biais d'images fixes — photographies de groupe ou portraits — ainsi que l'indique Olivier Assayas :

<sup>50</sup> Guy DEBORD, *In girum imus nocte et consimimur igni*, Simar films, Paris, 1978, in Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, France, Gaumont vidéo, 2005.

<sup>51</sup> Guy DEBORD, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959 in *Ibid.*

<sup>52</sup> Ouverture du film de Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, France, Simar films, 1973, avec les portraits d'Alice Becker-Ho, mariée à G. Debord le 2 août 1972, in *Ibid.*

<sup>53</sup> Guy DEBORD, *Œuvres*, Malesherbes, Quarto Gallimard, 2006, p. 833 : « Ce qui a été représenté comme la vie réelle se révèle simplement comme la vie plus réellement spectaculaire. »

<sup>54</sup> *Ibid.*, « [...] la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme la *négation* visible de la vie ; comme une *négation* de la vie qui est *devenue visible*. », p.768.

<sup>55</sup> *Ibid.*, « Le spectacle n'est pas seulement le serviteur du pseudo-usage, il est déjà en lui-même le pseudo-usage de la vie. », p.781.

En général, chez Debord, quand il y a des irruptions du vrai, il s'agit de photos. Quand il montre Asger Jorn ou d'autres proches c'est toujours des visages, et ce sont les mêmes qui reviennent cycliquement dans tous ses films, jusqu'au bout... D'une certaine façon, ces visages-là sont véridiques, ils sont le réel, l'instant réellement documentaire. Par exemple, la scène de café avec Jorn, lui-même avec le bras autour du cou de cette fille, etc. c'est une photo posée mais parce qu'elle met en jeu un réel incarné par les êtres qui en sont chargés, elle devient de fait véridique, elle saisit véritablement l'instant, et ne pose pas le problème de sa reproduction. Il y a cette idée que lorsque la vraie vie est vécue par des êtres dans des moments poétiques, qui ont une valeur poétique intrinsèque, la caméra ne peut pas être là parce qu'elle les empêche, ce qui est profondément vrai. Par contre, la photo peut être une ombre de cet instant, tandis que le cinéma peut avoir la capacité d'en évoquer la mémoire<sup>56</sup>.

La vraie vie n'est possible que dans l'instant, car elle échappe à la fois à l'appareil photographique et au cinématographe, n'étant qu'une ombre ou une évocation pour la mémoire, comme l'écrit O. Assayas. Lors d'une conférence autour du spectacle de David Ayala portant l'œuvre écrite et filmique de G. Debord à la scène<sup>57</sup>, Alain Brossat souleva d'abord la question de l'« authenticité » chez G. Debord dont il faudrait selon lui débattre et les deux autres philosophes intervenants — Daniel Bensaïd et Olivier Jacquemont — partagèrent son point de vue. D. Bensaïd reprit le questionnement : « [...] le maniement de l'idée de séparation peut très bien renvoyer à un mythe de l'authenticité ou de l'unité originelle, etc.<sup>58</sup> ». La séparation est un concept central pour la société du Spectacle, elle sépare des spectateurs et des acteurs, tous soumis au Spectacle de la marchandise, d'un capitalisme de plus en plus dévorant. Les autres, ceux qui arriveraient à s'en défaire, seraient des êtres authentiques. Voilà pourquoi A. Brossat comprend le mythe de l'authenticité comme central pour cerner la théorie debordienne. Dans le livre d'un chercheur allemand en études théâtrales, André Eiermann, on retrouve cette dichotomie entre Spectacle debordien et authenticité :

De la sorte, la notion de théâtre post-spectaculaire se réfère à ces formes d'art scénique qui consistent, au sens de Rebutisch, à « exposer les divisions de manière renouvelée » et à comprendre chaque médiation comme un jeu sur la médiation, au-delà de la critique du Spectacle marquée de l'empreinte de Debord — participant de l'« Utopie d'une authenticité sociale » —, et en supposant un « monde directement saisissable »<sup>59</sup>.

---

<sup>56</sup> Entretien avec Olivier ASSAYAS par Enrico Guezzi et Roberto Turigliano, « *L'œuvre cachée* », texte paru dans *Les Cahiers du Cinéma* n° 487, janvier 1995, pp. 46-49, in Guy DEBORD, *Autour des films* (documents), Paris, Gallimard, 2005 in Guy DEBORD, *Œuvres cinématographiques complètes*, Neuilly-sur-Seine, France, Gaumont vidéo, 2005, pp. 107-128.

<sup>57</sup> Ce spectacle fait partie de notre corpus, nous l'annoncerons un peu plus tard : Introduction, 3.3 Présentation du corpus, p. 45.

<sup>58</sup> Débat faisant intervenir Valérie de ST-DO, Christophe LABAS-LAFITE, Alain BROSSAT, Olivier JACQUEMONT, Daniel BENSAÏD, *Face à la société du spectacle : l'insurrection qui vient ?*, Théâtre Gérard Philipe, 21 mars 2009.

<sup>59</sup> André EIERMANN, *Postspektakuläres Theater, Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste* (Le théâtre post-spectaculaire, l'altérité de la représentation et le décloisonnement des arts), Bielefeld, transcript Verlag, 2009, p.17 :

„Entsprechend bezieht sich der Begriff des postspektakulären Theaters auf solche Formen der szenischen Künste,

La critique du Spectacle se trouve impensable sans une authenticité comme horizon et une perception du monde sans médiation. Le dépassement du spectacle implique de tendre à cette authenticité voire de vivre cette authenticité de soi à soi et aux autres et de vivre ces relations sans médiation.

Les trois occurrences de l'adjectif « authentique » dans *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire* sont relevées ci-dessous et soulignées par nos soins :

La consommation capitaliste impose un mouvement de réduction des désirs par la régularité de la satisfaction des besoins artificiels, qui restent besoins sans jamais avoir été désirs ; les désirs authentiques étant contraints de rester au stade de leur non-réalisation (ou compensés sous forme de spectacles). Moralement ou psychologiquement, le consommateur est en réalité consommé par le marché<sup>60</sup>. [...]

Par exemple, le tourisme moderne de masse fait voir des villes ou des paysages non pour satisfaire le désir authentique de vivre dans tel milieu (humain et géographique) mais en les donnant comme pur spectacle rapide de surface (et finalement pour permettre de faire état du souvenir de ces spectacles, comme valorisation sociale). Le strip-tease est la forme la plus nette de l'érotisme dégradé en simple spectacle<sup>61</sup>. [...]

Les chercheurs d'une culture expérimentale ne peuvent espérer la réaliser sans le triomphe du mouvement révolutionnaire, qui ne pourra lui-même instaurer des conditions révolutionnaires authentiques sans reprendre les efforts de l'avant-garde culturelle pour la critique de la vie quotidienne et sa reconstruction libre<sup>62</sup>.

Dans le premier passage, les « désirs authentiques » sont opposés aux « besoins artificiels ». Au sein de la société du Spectacle, les vrais désirs ne seraient jamais réalisés. G. Debord donne ensuite deux illustrations très évocatrices pour ce procédé. La première est une expérience simulée de voyage qui permet par la suite de briller en société en narrant les nombreux lieux sur lesquels nos pas et nos yeux se sont posés l'espace d'un court instant. La réalisation authentique des désirs est opposée à leur réalisation en surface, l'authentique serait la profondeur et le spectacle, la surface. Comme il s'agit souvent de lieux déjà vus sur les affiches publicitaires chargées de promouvoir ces mêmes voyages, on peut ajouter un degré à la séparation : voir des yeux le monument millénaire, le site naturel, la porte de Petra, les montagnes du Kilimandjaro par exemple, renvoie d'abord à la vue de son image, de sa représentation. L'objet inauthentique le serait d'autant plus parce qu'il rappellerait d'abord sa représentation. Dans cette même dialectique — celle entre l'objet et son simulacre, le strip-tease, deuxième exemple cité par Guy Debord, serait une illusion d'érotisme ; un désir de chair

---

denen es ganz im Sinne Rebenitschs darum geht, ‚Teilungen erneut zu exponieren‘ (J. Rebenitsch, ‚Spektakel‘, S. 121) und jene Mittelbarkeit, jenseits welcher die Spektakelkritik Derbordscher Prägung — an der ‚Utopie sozialer Authentizität‘ (*Ibidem.*) partizipierend —, eine ‚unmittelbar greifbare Welt‘ (G. Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, S. 19) vermutet, als Mittelbarkeit auszuspielen.“

<sup>60</sup> Guy DEBORD et Pierre CANJUERS, *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire*, 20 juillet 1960, in Guy DEBORD, *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2006, p. 514.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 515.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 518.

qui s'absorberait dans sa représentation. Le dernier extrait met en parallèle l'engagement des artistes d'avant-garde et leurs aspirations pour une vie libérée de l'aliénation, avec les « conditions révolutionnaires authentiques » et la réussite de la révolution : les premiers seraient interdépendants des secondes ; les conditions d'organisation politique révolutionnaires auraient à recevoir l'enseignement des expérimentations artistiques des avant-gardes et inversement, les avant-gardes artistiques auraient à apprendre des expérimentations politiques révolutionnaires. Si l'on extrapole, l'authenticité de l'organisation politique serait interdépendante de l'authenticité de la recherche artistique et inversement. Cependant, le qualificatif « authentique » n'est pas, dans cette phrase, assorti à la vie. G. Debord choisit pour formule « la critique de la vie quotidienne et sa reconstruction libre », qui penche plus vers la notion de jeu ou du moins de récréation d'un réel existant, et correspond bien à la catégorisation de « critique artiste » telle que définie ultérieurement par Luc Boltanski et Eve Chiapello. Celle-ci s'efforce de détourner le système spectaculaire aux fins d'en révéler l'artificialité : elle présend lui emprunter ses instruments pour en démonter l'engrenage.

La théorisation d'une inauthenticité de la vie au sein des sociétés occidentales capitaliste qui s'est répandue et intensifiée durant les années 1970 en Occident — notamment en France et aux États-Unis, est qualifiée de « critique artiste » du capitalisme par Luc Boltanski et Eve Chiapello dans leur ouvrage commun *Le nouvel esprit du capitalisme*, concept qu'ils différencient de la « critique sociale » de ce mode de production. Ils exposent les « sources d'indignation<sup>63</sup> » de ces deux types de critique du capitalisme qu'ils classent en « quatre ordres » :

a) le capitalisme source de *désenchantement* et d'*inauthenticité* des objets, des personnes, des sentiments et, plus généralement, du genre de vie qui lui est associé ;

b) le capitalisme source d'*oppression*, en tant qu'il s'oppose à la liberté, à l'autonomie et à la créativité des êtres humains soumis, sous son emprise, d'une part à la domination du marché comme force impersonnelle qui fixe les prix, désigne les hommes et les produits-services désirables et rejette les autres, d'autre part aux formes de subordination de la condition salariale (discipline d'entreprise, surveillance rapprochée des chefs et encadrement des règlements et des procédures) ;

c) le capitalisme source de *misère* chez les travailleurs et d'*inégalités* d'une ampleur inconnue dans le passé ;

d) le capitalisme, source d'*opportunisme* et d'*égoïsme* qui, en favorisant les seuls intérêts particuliers, se révèle destructeur des liens sociaux et des solidarités communautaires, particulièrement des solidarités minimales entre riches et pauvres<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Luc BOLTANSKI et Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999 pour la première édition, Paris, Gallimard, 2010 pour la présente édition, p. 82.

<sup>64</sup> *Ibidem*

Les auteurs voient dans les deux premières sources d'indignation le terreau de la critique artiste. Plus loin dans le même ouvrage, les deux sociologues reviennent sur le mouvement de Mai 68 et dissèquent les revendications des étudiants et des jeunes salariés de l'époque :

Les étudiants (et les jeunes salariés récemment sortis des universités ou des grandes écoles), [...] vont plutôt développer une critique de l'*aliénation* qui reprend les principaux thèmes de la critique artiste (déjà présents aux États-Unis, dans le mouvement hippie) : d'une part, le désenchantement, l'inauthenticité [nous soulignons], la « misère de la vie quotidienne », la déshumanisation du monde sous l'emprise de la technicisation et de la technocratisation, et, d'autre part, la perte d'autonomie, l'absence de créativité, et les différentes formes d'oppression du monde moderne. [...]

Ces thèmes, qui renouvellent la vieille critique artiste en la traduisant dans un langage inspiré de Marx, de Freud, de Nietzsche ainsi que du surréalisme, ont été développés dans les petites avant-gardes politiques et artistiques dès les années 50 (on pense particulièrement à *Socialisme ou barbarie* et à l'*Internationale situationniste*) bien avant d'exploser au grand jour dans la révolte étudiante de Mai 68 qui leur donnera une audience sans pareille, impensable dix ans auparavant<sup>65</sup>.

Comme le suggère le dernier paragraphe, les membres actifs de *Socialisme ou Barbarie* S-B, groupe et revue animés notamment par Claude Lefort et Cornelius Castoriadis) et de l'*Internationale Situationniste*, malgré leurs divergences, convergent sur certains aspects de la critique de l'aliénation capitaliste, et les communications entre eux se sont produites — G. Debord participe brièvement aux activités de S-B en 1960-1961 — pour la rédaction du texte *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire*, ce qui n'empêchera pas C. Lefort de signer une sévère recension de *La Société du spectacle*<sup>66</sup>.

Sans tomber dans l'anachronisme, faire entrer la critique du Spectacle dans la critique artiste est une bonne manière de situer politiquement cette première, de l'insérer dans un courant d'idées plus large à travers la définition et la délimitation de ses fondements. La mise en avant d'une critique de l'inauthenticité de la vie dans le cadre de la marchandisation capitaliste et la recherche quotidienne de son envers, d'une relation authentique de l'homme à sa vie, contribue à élargir le socle de la théorie du Spectacle. Il est possible d'orienter notre compréhension sur deux de ses prolongements : le concept de séparation de l'homme d'avec sa vraie vie et la pratique d'un pseudo-usage de la vie au sein du Spectacle. Cette séparation de l'homme d'avec ses désirs est centrale pour la théorie debordienne :

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 245-246.

<sup>66</sup> Voir Bernard Quiriny, « Socialisme ou Barbarie et l'Internationale Situationniste : Notes sur une méprise », in *Archives & documents situationnistes n°3*, automne 2003, Denoël, Paris.

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir<sup>67</sup>. [...] D'autant plus sa vie est maintenant son produit, d'autant plus il est séparé de sa vie<sup>68</sup> [nous soulignons].

La croisement des notions de Spectacle (ou de spectaculaire intégré) et de critique artiste du capitalisme serre la focale autour de notre thème de recherche. Le recentrage sur la notion d'authenticité et le concept de séparation permet de mieux cerner l'interrogation sur la contestation de la représentation au sein même de la représentation. Il s'agira en effet de comprendre comment des metteurs et leur compagnies de théâtre contemporain, plus ou moins familiarisés avec le vulgate debordienne à travers l'Europe occidentale, affrontent avec les moyens du plateau, le thème de l'aliénation par l'entertainment.

Les artistes du corpus élaboré au fur et à mesure de cette recherche et délimité suivant des critères précis qui seront détaillés par la suite, sont les suivants : David Ayala, Martin Crimp mis en scène par Katie Mitchell et Joël Jouanneau, Forced Entertainment, Gob Squad, Falk Richter mis en scène par Tom Kühnel, le Collectif MxM, René Pollesch et Superamas. Ils ont entendu parler de la critique du Spectacle, mais ne sont pas toujours en mesure d'évoquer le nom de son théoricien d'origine. Parfois, *La Société du spectacle* a été leur livre de chevet, c'est le cas de David Ayala qui dit l'avoir gardé sur sa table de nuit durant vingt ans<sup>69</sup> et le considérer comme « la grande référence en matière de critique du monde médiatique<sup>70</sup> ». D'autres fois, ils connaissent cette théorie sans prétendre en être des spécialistes. À la sortie d'un des spectacles de Tim Etchells, nous faisons part à celui-ci de notre souhait de le rencontrer en lui donnant le titre de note sujet de thèse : « la critique de la société du Spectacle dans le théâtre contemporain à Paris, Berlin et Londres », il rebondit tout de suite en disant : « Oh, Guy Debord<sup>71</sup> ». Parfois, les praticiens n'en gardent que de vagues souvenirs universitaires. Lors d'une interview sur

---

<sup>67</sup> Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, I, 30, Paris, Buchet-Chastel, 1967, pour la première édition, Paris, Champ Libre, 1971, pour la présente édition, p. 19.

<sup>68</sup> *Ibid.*, I, 33, p. 20.

<sup>69</sup> Remarque spontanée de David AYALA durant un entretien avec l'auteure au Théâtre Gérard Philipe le 6 mars 2009, voir Annexe A. 3. Entretien avec David Ayala, p. 558.

<sup>70</sup> Interview de David AYALA, propos recueillis par Gabor RASOV, <http://www.theatre-union.fr/les-spectacles/scanner.-nous-tournons-en-rond-dans-la-nuit-et-nous-sommes-devores-par-le-feu.html> (consulté : 3 mars 2011) :

« Pour *Scanner*, le déclencheur a été la télévision. Je l'ai trop regardé, en tournée notamment, et je suis véritablement devenu téléphage. Je me suis senti « envahi » et je me suis demandé pourquoi personne ne parlait de ce phénomène. C'est comme ça que j'en suis arrivé à relire ce qui est la grande référence en matière de critique du monde médiatique, l'œuvre de Guy Debord. »

<sup>71</sup> Rencontre entre Tim ETCHELLS et l'auteure à la sortie du spectacle de Tim ETCHELLS, *Sight is the Sense that Dying People tend to lose first* (La vue est le sens que les gens mourants ont tendance à perdre en premier) le 20 octobre 2009 au théâtre de la Bastille à Paris.

*skype*, Simon Will du collectif Gob Squad explique qu'il pense avoir entendu parler de la théorie de la « société du Spectacle » lors de ses études à la Nottingham Trent University's Creative Arts<sup>72</sup>. Ils connaissent pour la plupart de loin sa théorie et ont souvent lu par bribes son livre-phare, *La Société du spectacle*, ont visionné le film au titre-éponyme (1973) ou encore *In Girum imus nocte et consumimur igni*<sup>73</sup> (1978). Mais, parfois, ils ne savent pas que G. Debord a réalisé des films. Ainsi travaillons-nous sur la société du Spectacle comme une sorte de fantôme des années 1950 à 1970, dont nous trouvons des traces dans notre corpus.

Cette thèse ne porte donc pas sur G. Debord et les situationnistes, mais sur les problématiques soulevées par leurs théories, en particulier celles évoquées ci-dessus, qui continuent d'être interrogées et renouvelées par les artistes de ce corpus.

### **2.3. Le potentiel critique du théâtre contemporain**

L'objet du présent travail est d'observer le théâtre expérimental qui s'inspire de la culture des médias de masse à la lumière des questions soulevées par la théorie du Spectacle : la séparation de l'homme d'avec sa vraie vie, l'authenticité recherchée pour sortir de l'inauthenticité de la vie dans le Spectacle. Vidée de sa subtilité, de sa complexité, la société du Spectacle a souvent été réduite à une théorie sur les médias de masse pour, consciemment ou non, en diminuer la charge politique. C'est le même glissement que nous retrouvons dans les œuvres de notre corpus et qui relève d'un phénomène plus large de banalisation et d'instrumentation.

Comme nos artistes s'intéressent à montrer ce que l'on voit, c'est aux cultures dans lesquelles ils vivent qu'ils reprennent. Il est donc logique qu'ils empruntent à la culture des médias de masse, tout en ayant conscience que le problème est bien plus large.

Notre réflexion s'intéresse donc à ces spectacles en particulier qui se réfèrent aux productions de la culture des médias de masse pour les citer ou les parodier. Nous chercherons à caractériser leurs discours et esthétiques. La problématique de ce travail porte sur le potentiel critique du théâtre expérimental contemporain quand il se confronte à la théorie du Spectacle au sens large, à la critique des médias de masse. Quels procédés ces artistes utilisent-ils pour exprimer une pensée critique ?

<sup>72</sup> Interview du 28 juin 2011, perdue lors du vol de l'ordinateur de l'auteur.

<sup>73</sup> Guy DEBORD, *Œuvres cinématographiques complètes*, cit.

Est-il permis de parler d'un tournant de la création théâtrale à propos de ces œuvres ? À l'exception d'un seul, tous les spectacles emploient les techniques filmiques, aussi l'emploi de cette technique semble un point nodal. Cette technique peut proposer une virtuosité, un amateurisme revendiqué ou d'autres qualités. Depuis la fin des années 1990, l'emploi des nouvelles technologies au théâtre parvient-il à s'articuler à un contenu également novateur dans les pièces de théâtre, comme le recommandait Richard Schechner en 1982 ?

La plupart des expériences scéniques depuis 1975 ont trait à la forme. Les artistes du spectacle vivant ont délaissé le contenu pour se tourner vers les moyens de communication, les lieux événementiels, les individus employés comme acteurs, le rapport au public. [...] J'affirme seulement qu'aujourd'hui le temps est venu d'articuler les nouvelles techniques à un contenu. [...] On a vu l'utilisation de nouvelles technologies, mais celles-ci étaient souvent volontairement déformées ou minées, comme si ces technologies mêmes étaient davantage menaçantes que libératrices<sup>74</sup>.

Il s'agira d'examiner si les artistes étudiés ne s'inscrivent que dans des configurations formelles ou au contraire, si leurs expérimentations avec les technologies de l'image favorisent un renouveau sur le plan dramaturgique. Leurs œuvres se laissent-elles appréhender sous l'appellation de théâtre postdramatique proposée par le chercheur allemand Hans-Thies Lehmann ? Si le spectaculaire intégré demeure un paradigme valable à la fin des années 1990 et durant les années 2000, les œuvres qui s'efforcent de porter la critique de la culture médiatique prennent le risque de verser dans ce même spectaculaire. S'agit-il pour la création d'un écueil insurmontable ou, d'une stimulation productrice de sens ?

Un tel jugement resterait inopérant s'il ne prenait pas en considération la réception des œuvres et le rapport des artistes à leur assistance. Sans prétendre figer une image exacte du public effectif de ces spectacles, nous analyserons la contribution des spectateurs à l'aide d'un questionnaire destiné à mesurer notamment leur degré d'immersion ou de distance par rapport au spectacle. Nous n'avons bien évidemment pas pu étendre cette méthode à l'ensemble des spectacles de notre corpus. Nous nous emploierons toutefois à déterminer un profil sociologique des spectateurs de notre corpus. Cela permettra de vérifier peut-être dans une certaine mesure les conclusions d'Olivier Donnat dans sa dernière enquête sur les publics de la culture en France, suivant laquelle un public urbain éduqué — souvent qualifié de bobo (bourgeois bohème) — maîtriserait à la fois les codes de la culture des élites intellectuelles et

---

<sup>74</sup> Richard SCHECHNER, *Expérience et théorie du théâtre aux USA*, éditions théâtrales, 2008, pour la traduction française, édition établie par Anne Cuisset et Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Marie Pecorari et, pour « Esthétique *rasa* et théâtralité », par Marc Boucher, p. 297.

de la culture *mainstream*. Une telle réflexion s'appuiera aussi sur l'observation directe des comportements des spectateurs, notamment sur l'analyse de leurs interactions avec les interprètes lorsque le public est invité à intervenir dans le spectacle.

Après l'établissement de la problématique et l'équisse de ses prolongations théoriques en ce qui concerne les catégories culturelles, la dépolitisation du substantif « spectacle » et la confusion de la théorie du Spectacle avec une critique des médias de masse, nous allons maintenant aborder la méthode : délimiter un corpus, jalonner une période, cerner des espaces géographiques, enfin dresser un état de l'art.

### **3. Délimitation du corpus, des bornes chronologiques et géographiques**

#### **3.1. Critères d'inclusion dans le corpus**

Le corpus aurait pu s'étendre à la danse et à la performance proprement dites, comme le danseur et chorégraphe Jérôme Bel ou des spectacles de cirque portant sur notre sujet des groupes Archaos et 26000 couverts. Cependant, nous avons choisi de le restreindre au théâtre, considérant d'une part que celui-ci est pluridisciplinaire de façon intrinsèque, et d'autre part qu'aujourd'hui on ne compte plus les productions qui se réclament de différentes disciplines artistiques et celles qui se reconnaissent dans le genre de la performance, également fédérateur de plusieurs procédés. De ce fait, certaines des œuvres du corpus ont trait à la performance.

Certains des membres du corpus se disent ainsi « performeurs » et l'échantillon proposé regroupe des œuvres qui mêlent souvent théâtre, danse et art vidéo, comportant parfois des passages en partie ou en apparence improvisés. Il faut aussi remarquer que le terme de performance est aujourd'hui majoritairement employé dans un sens dévoyé de celui qu'il avait dans les années 1960 et 1970 notamment pour qualifier les avant-gardes américaines. Aujourd'hui, tout spectacle vivant faisant intervenir des corps avec ou sans musique, le plus souvent sans décor, qui façonne des paysages musicaux ou lumineux, etc., peut-être qualifié de performance. Ainsi, lorsqu'un spectacle est construit à partir de la scène c'est-à-dire qu'il résulte de ce que Bruno Tackels a qualifié d'« écriture de plateau <sup>75</sup>», faisant intervenir à niveau égal les improvisations des acteurs, mais aussi des créateurs du son et de la lumière, des matériaux textuels épars ou un texte éclaté, la tendance est aujourd'hui, de la part des programmeurs, des artistes, des critiques universitaires — américains, mais aussi européens

---

<sup>75</sup> Bruno TACKELS, *Écrivains de plateau*, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2005.

— à l'appellation de « performance ». Il s'agit d'un effet de mode qui en même temps reflète l'interdisciplinarité de plus en plus prégnante des scènes contemporaines. Du point de vue de la langue, c'est aussi la prédominance de l'anglais qui s'exprime ici, les anglophones emploient le terme de performance dans un sens plus large, découlant du verbe *to perform* dont l'éventail sémantique est très ouvert puisqu'on pourrait le traduire par interpréter aussi bien qu'effectuer, intégrant souvent ainsi le théâtre de forme plus traditionnelle. Le terme performance peut être utilisé dans le corpus d'une manière plus large et lâche que son sens durant les années 1970. En même temps, la convocation d'autres modes de représentation, télévision et cinéma, peut renvoyer à la performance historique.

Pour faire partie du corpus, le thème principal ou un des thèmes majeurs est le rapport de l'homme à la culture des médias de masse, il porte assez explicitement ou implicitement sur les communications modernes et sur la critique et/ou la mise en perspective de leur mode opératoire. Les pièces réfléchissent sur les normes des représentations médiatiques du point de vue de leur propre construction ainsi que de leur effet sur la réception. Le regard critique sur les médias et la culture médiatique a conditionné l'incorporation de chaque spectacle dans le corpus. Les modes de communication modernes ne doivent pas être à l'arrière-plan de leur travail, mais à l'avant-scène, elles peuvent former un contexte, mais doivent nécessairement être aussi l'un des sujets principaux. Pour le résumer de manière claire, le sujet n'est pas « le théâtre au sein de la culture des médias de masse » ou « le théâtre en réaction à la culture des médias de masse », mais « la culture des médias de masse et la société du Spectacle, représentés au théâtre ».

Un deuxième critère est l'emploi des procédés de citation, détournement, parodie voire satire des poncifs de la culture des médias de masse. Les artistes retenus s'emparent de la culture mainstream comme d'un matériau pour leurs créations. Ils citent et détournent des images et des schèmes narratifs de la télévision, du cinéma et d'internet (ce dernier occupant une place très mince dans le corpus), choisissant les modes du collage, de la narration éclatée, du discours théorique. Ces artistes sont des recycleurs, ils avalent, mâchent et recrachent les images et les scénarios de la culture des médias de masse, et au-delà dans leurs créations. Le procédé ne doit pas être un décalque des conventions médiatiques, mais une reprise qui opère un déplacement, c'est-à-dire que s'il peut y avoir « ready-made », au sens de Marcel Duchamp, celui-ci doit s'accompagner d'une démarche critique qui ne se contente pas d'une simple récupération. Les spectacles ne doivent pas seulement constituer des inventaires des créations de la culture des

médias de masse. Les artistes doivent plus se considérer comme des pirates opérant des prises que comme des glaneurs collectionnant des trouvailles. S'ils citent la culture dominante dans laquelle ils baignent et ont baigné, ce n'est pas dans le but de lui rendre hommage ou d'en dresser le tableau, mais de la mettre en crise.

Le troisième critère est la singularité. Il s'agissait de choisir des artistes proposant une autre manière de fabriquer des images que celles les plus répandues dans les sociétés occidentales. Ils portent une attention particulière à la création de dispositifs qui contrecarrent les habituelles situations de réception. Ce troisième critère est dans la continuité du second qui lui-même était dans le prolongement du premier : si les artistes critiquent la culture médiatique, ils doivent y faire référence, par le truchement du discours, de l'image et du jeu, mais pour que la critique produise des effets sur le public, il faut qu'il y ait déplacement, déentrement par rapport au lieu de la convention. Pour ménager un nouvel espace de perception et de pensée, un autre lieu, la parodie, il faut l'invention d'un style, l'imposition d'une marque propre.

À côté ou en parallèle d'une démarche de récupération, ces artistes proposent de nouvelles pistes, empruntent des chemins peu ou pas encore foulés, créent de nouveaux dispositifs, de nouvelles manières d'employer le média audiovisuel, construisent et réalisent des images. Inventant des configurations originales, ils problématisent les notions de distance et d'interaction et jouent avec les différentes modalités de la relation spectateur/acteur-performeur.

De manière plus générale, ces artistes, ces auteurs ou collectifs, doivent avoir acquis une relative reconnaissance publique, un certain degré de visibilité au sein des institutions du spectacle vivant afin de peindre le portrait d'une certaine époque des arts vivants reconnus par les institutions publiques. Les œuvres font en quelque sorte référence, du moins, pour l'actualité théâtrale européenne. Elles suscitent réflexion, commentaire, éloge ou réprobation, chez les universitaires, les critiques de théâtre, les journalistes, les philosophes, les spectateurs. Avec le recul du temps, on constate que tous les membres du corpus font encore du théâtre, et que certains ont grandement gagné en notoriété.

Enfin le dernier élément présidant au choix est d'ordre pratique et d'une importance capitale pour la qualité de l'analyse dramaturgique : nous avons sélectionné des spectacles auxquels nous avons assisté en nous autorisant, dans de rares cas, à ne nous appuyer que sur une captation vidéo et un texte.

## De 2001 à 2012

Nous avons choisi les années 2000 comme bornes chronologiques. Ces années qui voient un engouement croissant pour les séries télévisées américaines et pour internet de plus en plus présent dans les foyers. 2001 correspond à l'année de création de la première pièce du corpus : *First Night* de Forced Entertainment. C'est comme une soirée de variétés, une émission de télévision qui se déroulerait en une suite de numéros dans un cabaret. La pièce *Attempts on Her Life* (*Atteintes à sa vie*) de Martin Crimp peut être considérée comme un prologue à cette séquence des années 2000. Le texte écrit en 1993 et mis en scène en 1997 par Tim Albery au Royal Court Theatre de Londres, est traduit en français en 2001 et publié aux éditions de L'Arche en 2002.

Cette pièce pose un jalon dans l'histoire du théâtre pour une réflexion sur la place prépondérante qu'ont pris les médiations audiovisuelles dans nos manières de voir, de communiquer, d'appréhender notre monde depuis les années 1960, une pièce qui souscrit aux thèses de Jean Baudrillard sur le « simulacre » et l'« hyper-réalité<sup>76</sup> » de nos sociétés occidentales contemporaines. Martin Crimp cite le philosophe-sociologue en exergue de sa pièce :

No one will have directly experienced the actual cause of such happenings, but everyone will have received an image of them<sup>77</sup>.

Personne n'en aura vécu les péripéties, mais tout le monde en aura capté l'image.

Jean Baudrillard, *La Transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990<sup>78</sup>.

Nous envisageons ce texte comme un acte d'inauguration. Si la réflexion du théâtre sur les médias n'a ni débuté en 1997 (ni en 2001), l'originalité de cette œuvre permet d'en faire une forme d'acte de baptême pour la critique de la société du Spectacle au sein du théâtre contemporain. Joël Jouanneau est entièrement de cet avis lui qui monte la pièce :

C'est la première pièce du moins à ma connaissance qui renvoie aux dangers que fait peser l'univers virtuel et médiatisé sur l'identité de chacun, comme si le réel devenait impossible à cerner alors qu'il n'a jamais été aussi lourd à porter. L'écran fait ici écran<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> Voir par exemple Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981 pour la première édition, 2008 pour la présente édition.

<sup>77</sup> Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2, Four Unwelcome Thoughts* (2005, introduction), *No One Sees the Video* (1991), *The Misanthrope* (1996 et 2004), *Attempts on Her Life* (1997), *The Country* (2000 et 2004), Londres, Faber and Faber, 2005, p.198. Les premières années d'édition sont reportées entre parenthèses pour chacune des pièces d'abord éditées séparément.

<sup>78</sup> Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p.9.

<sup>79</sup> Archives personnelles de Joël JOUANNEAU partagées, notes éparses durant les répétitions du spectacle *Atteintes à sa vie* écrit par Martin CRIMP, 2006.

D'un point de vue similaire au nôtre, le metteur en scène voit dans l'œuvre de M. Crimp une impulsion nouvelle dans le paysage théâtral. *Atteintes à sa vie* lui semble répondre aux problématiques du réel et du virtuel comme jamais aucune œuvre auparavant.

À chaque fois qu'apparaît un nouveau média, les plus anciens mutent, font leur autocritique à l'aune de cette naissance. Il ne faut pas voir cette confrontation que comme un affrontement né de la concurrence certes, mais aussi, comme l'expliquent P. Auslander et Georg Christoph Tholen, comme ingurgitation ou superposition de plusieurs couches (Überlagerung)<sup>80</sup>. On l'a dit, internet prend de plus en plus de place durant la période étudiée aussi le corpus s'achève avec la représentation parisienne de *Youdream* du collectif Superamas au printemps 2012<sup>81</sup>, pièce qui porte notamment une réflexion sur l'individualisation des écrans et pense son dispositif en lien avec les échanges par webcams interposées sur internet.

De 2001 à 2012, onze années voient le passage de l'accession des particuliers à internet (un ordinateur et une connexion par famille) à la personnalisation et la multiplication des écrans. Si les jeux de résonance entre anciens et nouveaux médias ne se font pas de manière instantanée, les riches bouleversements de la sphère médiatique de ces années 2000 trouvent un écho dans les œuvres de théâtre expérimental. Cette période voit l'appropriation des moyens de production des images par un nombre croissant de personnes ne travaillant pas au sein des médias ainsi qu'une forme de syncrétisme médiatique : les productions télévisuelles et en particulier certaines séries américaines ressemblent parfois à s'y méprendre aux productions cinématographiques. À l'inverse, les productions cinématographiques utilisent de plus en plus des outils vidéographiques et se rapprochent parfois de l'art vidéo.

Une partie incontestablement majoritaire des œuvres du corpus est produite durant les années 2008, 2009 et 2010. La fin des années 2000 concentre donc cette critique de la société du Spectacle. Nous travaillons sur un mouvement, saisissons une dynamique et cernons un phénomène qui a pris une dimension européenne.

---

<sup>80</sup> « Die Interferenz zwischen alten und neuen Medien ist, wie ich am Begriff der Disponibilität skizzieren möchte, nicht nur in der Geschichte der medien-historischen Konkurrenz zwischen Einzelmedien (Literatur und Photographie, Theater und Film usw.), wenn man darunter eine datierbare Abfolge von technischen Erfindungen versteht, wirksam, sondern auch als Überlagerung von medialem Weisen der Sichtbarkeit (Wiesing 1997). » in Sigrid SCHADE und Georg Christoph THOLEN (sous la direction), *Konfigurationen, Zwischen Kunst und Medien* (Configurations entre l'art et les médias), Wilhelm Fink, München (Münich), 1999, p.17.

L'interférence entre médias anciens et nouveaux, comme je cherche à l'esquisser en employant la notion de disponibilité, n'est pas seulement valable au travers de l'historique de la concurrence dans l'histoire des médias entre des médias uniques (littérature et photographie, théâtre et film, etc.), quand on le comprend comme une succession d'inventions technologique que l'on peut dater, mais aussi comme la superposition de plusieurs couches de modes médiatiques de visibilité (Wiesing 1997).

<sup>81</sup> *Youdream* du collectif Superamas, présenté le 20 mars 2012 à la Gaîté Lyrique.

### ***Berlin, Londres, Paris la vieille et riche Europe***

Nous avons choisi de travailler dans trois capitales politiques et culturelles appartenant au continent européen. La grande et vieille ville européenne est bien souvent le carrefour des innovations technologiques, culturelles, sociales et politiques. Le choix s'est articulé autour des trois pays européens dont l'histoire culturelle a connu le plus de résonance à l'étranger.

Du point de vue de la construction européenne, la France et l'Allemagne en sont les chefs de file historiques et si l'Angleterre a choisi de ne pas entrer dans la zone euro, puis a opté le 23 juin 2016 par référendum pour la sortie de l'Union, elle n'en a pas moins été, du fait de sa force économique, son influence politique et sa puissance militaire, un des piliers de la communauté européenne. Ces trois villes occidentales entrées dans le capitalisme industriel et financier à différents stades de leur histoire et sur différentes échelles de territoire, connaissent aujourd'hui un développement de la sphère médiatique à peu près équivalent même s'il ne s'incarne pas exactement sous les mêmes formes. Néanmoins, les personnes habitant ces villes disposent, pour nombre d'entre eux, de la possibilité de se connecter tout le temps sur internet, de regarder la télévision, d'aller au cinéma, de se rendre au théâtre ou à l'opéra.

Choisir ces trois capitales nous permet d'avoir un panel conséquent de lieux de théâtre et de festivals. Notre corpus européen élargit notre horizon en comparaison d'un corpus qui ne serait qu'uniquement français. Nous sommes confrontés à des manières de faire différentes qui dépendent aussi de la culture dans laquelle elles sont nées. Notre démarche n'est pas celle d'un comparatiste, mais un lecteur averti pourrait repérer ces différences entre des artistes berlinois, londoniens et parisiens. Ce sont aussi les échanges entre ces pays qui ont décidé notre choix, des échanges que nous étudierons à la faveur de lieux où se croisent les artistes.

#### **3.2. Critères d'exclusion du corpus**

Les raisons d'exclure des spectacle du corpus sont plus nombreuses que les critères d'inclusion. Leur inventaire tentera d'être le plus exhaustif possible et de s'appuyer sur des exemples.

Les pièces portant en priorité sur la société de consommation et faisant intervenir des réflexions toutes entières dirigées sur celle-ci ont été écartées. L'exemple le plus emblématique est l'œuvre du metteur en scène Rodrigo Garcia. Les spectacles dont il est l'auteur (voir ses textes publiés aux Solitaires intempestifs) sont plus axés sur la consommation, son hypertrophie dans les sociétés post-industrielles que sur les médiations dont usent ces mêmes sociétés pour vendre leurs produits et services. Bien sûr la surconsommation n'est pas le seul sujet de ces pièces, des histoires personnelles et familiales sont narrées, des questions existentielles, mais aussi des interrogations sur la médiation sont posées.

Cependant, dans ces créations, la question est bien plus l'accumulation de « marchandises<sup>82</sup> » comme l'expliquait Karl Marx ou de la « pacotille<sup>83</sup> » comme l'écrivait G. Debord que l'accumulation de spectacles et la réflexion sur la culture des médias de masse. Bien sûr la consommation est encouragée par les médias, sa publicité est véhiculée sur leurs canaux, mais plus que la question de sa représentation au travers des médias, c'est celle de son ingestion, de ses atteintes au corps et au comportement humains que posent les performances de R. Garcia. Certes, l'inauthenticité des marchandises proposées par l'économie capitaliste est très souvent soulevée et elle touche le plus fréquemment au corps de l'individu. L'hypertrophie spectaculaire chez G. Debord est liée à l'hypertrophie marchande, l'une est interdépendante de l'autre. R. Garcia aurait pu appartenir à un corpus secondaire, mais son œuvre a déjà suscité des études savantes (voir notamment Théâtre/Public n°220, « Rodrigo Garcia », dossier coordonné par Laurent Berger (avec Rodrigo Garcia), avril-juin 2016), nous avons choisi de nous concentrer sur un seul ensemble déjà hétérogène.

D'une manière un peu similaire, la question de la société de surveillance aurait pu être étudiée en parallèle de celle de la société du Spectacle puisque l'une et l'autre entretiennent un rapport intime<sup>84</sup>. Cependant, et aussi pour restreindre encore le sujet, les spectacles portant ce thème au premier plan ne seront pas traités ici. *Théâtre du mépris 3* de Didier-Georges Gabily<sup>85</sup>, publié en 1996, développe le thème de la surveillance. L'envahissement de la sphère privée par la sphère publique n'est pas sans lien avec le système de représentations mis en place par la société du Spectacle. Cependant, le choix de privilégier les représentations dominantes de fiction et non la représentation de soi au travers d'une surveillance publique et privée permanente permet de mieux circonscrire l'étendue du présent sujet.

Pour souscrire au deuxième critère de choix du corpus — les procédés de citation/détournement —, les spectacles qui traitent en creux du thème de la société du Spectacle sont exclus. Ce sont des œuvres qui s'opposent au spectaculaire dominant, en proposant des représentations inédites, cependant, leur démarche ne s'inscrit pas dans une dimension de reprise/détournement, indispensable à l'insertion dans le présent corpus. Les spectacles du Vivarium Studio, mis en scène par Philippe Quesne, en sont un bon exemple. Pour une critique de sa pièce *La mélancolie des dragons*, la journaliste de théâtre Fabienne

<sup>82</sup> Karl MARX, *Le Capital*, livre 1, chapitre premier : la marchandise, Paris, les éditions sociales, 2016, p. 39.

<sup>83</sup> Guy DEBORD, *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2006, p. 1557 :

« Je ne sais pas pourquoi m'appellent « Méphisto de pacotille » ceux qui n'ont pas su voir qu'ils servaient une société de pacotille et en étaient gratifiés, nourris et logés justement en pacotille. »

<sup>84</sup> Voir Georges BANU, *La scène surveillée*, Paris, Actes Sud, 2006.

<sup>85</sup> Didier-Georges GABILY, *TDM 3 : théâtre du mépris 3*, Arles, Actes Sud, 1996.

Darge titre son article dans *Le Monde* « Les dragons concurrencés par la <sup>86</sup> ». Effectivement, il est possible qu'une critique du Spectacle se manifeste au travers d'un spectaculaire à revers du grand spectacle, d'un spectaculaire aux effets volontairement artisanaux et très peu ostentatoires, dans le retranchement plus que dans l'accumulation hypertrophiée. C'est effectivement ce qu'affirme la journaliste F. Darge :

Le dragon, comme on sait, est un animal spectaculaire, et imaginaire. Il a de quoi être mélancolique, dans un monde où l'art-marchandise, de plus en plus réduit à une surenchère d'attractions destinées à en mettre plein la vue, s'affiche sur les tee-shirts et les mugs à thé. Voilà ce que met en scène Philippe Quesne dans ce spectacle drôle et très percutant, mine de rien, sous son ironie douce. Mais ce qui est très fort, c'est la manière dont il déjoue ce désir de toujours plus de spectaculaire, et arrive à créer de la beauté avec presque rien : ainsi cette scène magnifique, qui voit ses sortes de sacs-poubelle géants, gonflés, s'ériger sur le plateau avec la présence mystérieuse des statues de l'île de Pâques.

Dans *La mélancolie des dragons* (2008, Schauspielhaus, Wiener Festwochen), les protagonistes disent transporter avec eux un parc d'attractions dans le mobile-home aux portes vitrées rattaché à leur voiture servant de salle de spectacle comme d'entrepôt aux décors et accessoires. Les ballons gonflables géants, la machine à fumée et à bulles, la fontaine démontable, etc., tous ces éléments réfèrent à l'univers du parc d'attractions ou de la fête foraine que l'on pourrait classer dans la culture populaire ; la foire étant le premier lieu à avoir accueilli le cinéma, on pourrait aussi y voir une des racines de la culture médiatique actuelle : la référence aux médias de masse est trop indirecte pour que ce type de spectacles puisse être intégré aisément au corpus.

Pour des raisons similaires, le théâtre de Romeo Castellucci ne pouvait trouver de place dans le présent corpus. La volonté du metteur en scène italien est peut-être de critiquer la profusion des sollicitations visuelles et auditives à l'aide d'images scéniques frappant l'attention du spectateur au moyen d'éléments hétéroclites : des rangées de néons<sup>87</sup>, une bouteille de parfum Chanel 51<sup>88</sup>, un ballon de basket<sup>89</sup>, un piano<sup>90</sup>, un tableau représentant le Christ<sup>91</sup>, etc. Cependant, les principales questions qu'affronte l'esthétique de R. Castellucci sont d'ordre existentiel ; elles portent sur la place de l'individu au sein de la société des hommes, sur

---

<sup>86</sup> Fabienne DARGE, « Les dragons concurrencés par la société du spectacle », *Le Monde*, Lever de rideau, 7 février 2010.

<sup>87</sup> Roméo CASTELLUCCI, *Amleto, La veemente esteriotità della morte di un mollusco* (Hamlet, la véhémence extériorité de la mort d'un mollusque), création en 1991, reprise pour le Festival d'Avignon, Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris, 2004.

<sup>88</sup> Roméo CASTELLUCCI, *Hey girl!*, 2006, Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris.

<sup>89</sup> Roméo CASTELLUCCI, *Inferno*, Festival d'Avignon, Avignon, 2008.

<sup>90</sup> Roméo CASTELLUCCI, *Paradiso*, Festival d'Avignon, Avignon, 2008.

<sup>91</sup> Roméo CASTELLUCCI, *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* (Sur le concept du visage du fils de Dieu), Nationaltheatret, Oslo, 2011.

l'appréhension du corps — ses images, ses mutations possibles — dans les sociétés occidentales, sur la prise de risque du corps (élément caractéristique de la performance), et de manière plus générale, sur les notions de bien et de mal, sur les forces qui gouvernent la vie d'un être humain, la différence entre présentation et représentation, la recherche du choc<sup>92</sup>. Son esthétique peut être considérée comme une réponse au système médiatique et à ses normes dominantes, néanmoins, il n'observe pas à la loupe la fabrication des images, il ne s'interroge pas précisément sur la place de l'image télévisuelle, de l'image vidéo au sein des sociétés occidentales. Il produit des images et instaure un système de séduction original qui, par certains aspects, est proche de ceux des médias dominants, ce que ne démentirait pas Claudia Castellucci quand elle parle de « super-icône »<sup>93</sup>.

Le théâtre documentaire, portant sur des faits réels, n'a pas non plus été retenu. Une pièce comme *Stuff Happens* écrite par David Hare et mise en scène par Bruno Freyssinet et William Nadylam (2009, Théâtre Nanterre-Amandiers, Nanterre) ne sera pas étudiée dans ce cadre. Dans ce théâtre verbatim, les interviews des hommes politiques qui sont intervenus avant et durant la guerre en Irak déclarée par les États-Unis et l'Angleterre en mars 2003 sont prises en charge par des comédiens qui incarnent, sans les imiter, mais parfois satirisent (notamment pour George Bush par exemple) des hommes politiques — Condoleezza Rice, Donald Rumsfeld, Colin Powell, Tony Blair, Dominique de Villepin, etc. Le dispositif est sobre, rappelant les allocutions télévisuelles d'où sont extraits ces discours : une caméra est placée devant l'orateur, des journalistes se pressent les uns à côté des autres leurs micros tendus vers l'interviewé. Le visage de ce dernier se découpe sur un fond noir ou blanc, il est le plus souvent cadré au niveau du buste et une bande d'informations du type des cours de la Bourse défile en bas de l'écran. Un tel dispositif ne propose pas une problématisation profonde des représentations médiatiques *mainstream* : la caméra, dans ce cas, sert de vérification au verbatim, à la valeur documentaire de la pièce. Notre propos concerne le phagocytage des éléments médiatiques afin de produire de nouvelles images ou de donner à voir les images médiatiques autrement.

Ici, la mise à distance, le déplacement consiste surtout en une transposition d'un média, la télévision en majorité, sur la scène de théâtre et non en la recherche de dispositifs médiatiques originaux. La question traitée par le spectacle *Stuff Happens* est moins celle de la culture médiatique que du discours de description et de justification des hommes politiques autour d'un

<sup>92</sup> Voir Bruno TACKELS, *Les Castellucci (Écrivains de plateau, t. 1)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

<sup>93</sup> Cf. Claudia CASTELLUCCI, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio : Dal teatro iconoclasta alla super icona* (Le théâtre de la Societas Raffaello Sanzio : du théâtre iconoclaste à la super icône), coll. *I cahiers di teatro*, Milan, Ubulibri, 1992.

événement historique majeur, une déclaration de guerre, rappelant la manière dont Michel Vinaver a composé *11 septembre 2001*<sup>94</sup>. L'enregistrement de ces discours par une caméra, leur retransmission à la télévision et sur internet, leur médiation en somme, sont des questions très secondaires en comparaison de la volonté d'approcher au moyen de sources réelles et d'un travail de fiction, des arcanes du pouvoir, des conversations de cabinets ministériels aux portes closes. Le but est d'approcher au plus près les intrigues qui se sont nouées dans l'avant et le pendant de la guerre en Irak de 2003, de faire de la scène de théâtre le lieu du jugement de l'attitude d'hommes et de femmes politiques américains, anglais et français au moment de la décision de la guerre en Irak. La critique du mode de transmission des déclarations publiques est secondaire.

Le travail du collectif allemand Rimini Protokoll a lui aussi été écarté du corpus pour des raisons semblables. Les personnes employées pour jouer un spectacle comme *Breaking News* (Hebbel am Ufer 2, 2007, Berlin) ont travaillé pour des chaînes télévisées ou sont traducteurs de différentes langues, ce qui leur permet de suivre et de retransmettre le contenu de plusieurs télévisions en direct du plateau de théâtre notamment KurdSat, la télévision satellite kurde d'Irak, la télévision nationale syrienne, TeleSur pour l'Amérique latine, la chaîne allemande ARD, une chaîne de télévision russe, la chaîne pakistanaise PTV, le Channel 2 islandais, etc. Un dernier lit *Les Perses* d'Eschyle. Grâce à des antennes satellites installées sur le toit du théâtre et à l'aide d'une vingtaine de postes de télévision positionnés sur des structures métalliques, le spectacle dresse un panel assez large de ce que proposent différentes actualités télévisées dans le monde et évoque les événements politiques actuels des pays en question, en parallèle à la problématique du traitement de l'information par les médias nationaux et ce, spécificité du travail de Rimini Protokoll. Le regard que portent ces professionnels sur les images qu'ils relatent n'est pas neutre, l'un d'eux s'interroge par exemple sur l'intérêt pour le public de la chaîne allemande ARD d'une retransmission quotidienne des cours de la Bourse alors que seulement 12 % d'entre eux possèdent des actions<sup>95</sup>. Les questionnements sont

---

<sup>94</sup> Michel VINAVER, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002.

<sup>95</sup> « (Vidéo) Walters Monitore zeigen ARD-Börse. Bild läuft. Walter van Rossum (in Tagesschau-Position) Guten Abend, meine Damen und Herren. Es ist jetzt 19Uhr 55. Im Ersten Deutschen Fernsehen laufen jetzt gerade die Börsennachrichten. Vielleicht hören wir da mal kurz rein. (O-Ton) ,... wie wir nun wissen. Daher bezweifeln Analysten die Stichhaltigkeit der Argumente ...' (Van Rossum unterbricht) Das glaub ich gerne. Für wen ist das eigentlich interessant? Nur 12 Prozent der Deutschen haben Aktien. Ich habe den Eindruck, die bunten Dramen der Börse verstellen hier regelmäßig den Blick auf die Tiefebene der Volkswirtschaft. » in dossier de presse de Breaking News, Rimini Protokoll, [http://www.rimini-protokoll.de/website/media/breakingnews/breaking\\_news\\_low\\_resolution.pdf](http://www.rimini-protokoll.de/website/media/breakingnews/breaking_news_low_resolution.pdf) (consulté le 27 avril 2012).

(Vidéo) : Les moniteurs de Walter montrent la Bourse sur la chaîne ARD. Les images défilent. Walter van Rossum (dans la position du 20h [Le Tagesschau est le journal télévisé de la chaîne publique ARD])

fréquents et s'attachent à des points précis des actualités datant souvent du jour de la représentation plutôt qu'à l'idée plus générale de la théorie du Spectacle même si l'expression „Nachrichten-Spektakel<sup>96</sup>“, l'information-spectacle, est employée dans le dossier de presse. Le travail du collectif Rimini Protokoll est souvent celui d'enquêteurs de terrain qui proposent aux individus étudiés de restituer eux-mêmes leurs propres histoires et auto-analyses. Le présent travail ne s'attache pas à des faits historiques précis et ne porte pas en particulier sur les productions médiatiques qui restituent la réalité, mais sur celles qui créent des fictions ou choisissent de manière très volontaire de présenter la réalité comme une fiction. Tout théâtre majoritairement documentaire est exclu du présent corpus.

Les pièces de théâtre qui emploient les outils filmiques avant tout dans un processus de déconstruction d'œuvres littéraires ayant accédé au panthéon de la littérature mondiale seront elles aussi écartées du corpus. Ce procédé de déconstruction — de morcellement d'une œuvre que le public est censé connaître — nous semble appartenir à la génération des aînés des artistes de notre corpus, même s'ils restent aujourd'hui leurs contemporains. Deux exemples sont emblématiques : le Wooster Group d'une part et Frank Castorf d'autre part. L'utilisation de la vidéo dans *Brace Up!* du Wooster Group<sup>97</sup>, spectacle créé à partir des *Trois sœurs* d'Anton Tchekhov, propose une réflexion sur la place du média télévisuel dans nos sociétés occidentales. Les postes de télévision posés le plus souvent au sol, des moniteurs-vidéo, c'est-à-dire des témoins du bon déroulé de l'ensemble, retransmettent des événements qui ont lieu hors-scène (comme l'arrivée de Natacha par exemple) ou des événements qui se produisent sur scène, mais sont reconfigurés dans la vidéo (comme le discours du mari de Macha parlant dans un microphone comme s'il était un présentateur de télévision). Cependant, la critique ou la réflexion sur le média télévisuel en tant qu'inscription dans une société du Spectacle, la réflexion sur l'inauthenticité, la séparation d'avec la vraie vie, est secondaire par rapport à celle sur l'adaptation, la relecture d'une des œuvres les plus représentées sur les scènes de théâtre du

---

Bonsoir, Mesdames et Messieurs. Il est maintenant 19h55. Sur la première chaîne de télévision allemande sont retransmises les nouvelles de la Bourse. Écoutons un peu. (Son original) '...comme nous le savons maintenant. De ce fait, les analystes doutent du fondement des arguments...' (Van Rossum interrompt le son) Je veux bien le croire. Pour qui est-ce vraiment intéressant ? Seulement 12 pourcents des Allemands ont des actions. J'ai l'impression que les drames colorés de la Bourse détournent ici régulièrement le regard des événements profonds de l'économie nationale. »

<sup>96</sup> « Für das ‚Tagesschauspiel‘ auf der Bühne verschwinden die Wände und konstruieren einen freien Blick auf die aufgeregten Displays des Nachrichten-Spektakels in mehreren Wohnungen. » in dossier de presse de Breaking News, p.11, [http://www.rimini-protokoll.de/website/media/breakingnews/breaking\\_news\\_low\\_resolution.pdf](http://www.rimini-protokoll.de/website/media/breakingnews/breaking_news_low_resolution.pdf) (consulté le 27 avril 2012).

Pour « le jeu du 20 heures » sur la scène, les murs disparaissent et construisent une vue dégagée sur l'agitation des écrans de l'information-spectacle dans plusieurs appartements.

<sup>97</sup> Vidéo de *Brace up!* du Wooster Group, réalisation : Wooster Group, St Ann's Warehouse, Brooklyn, New York, avril 2003 (consultée à la British Library).

monde. La réflexion sur l'inauthenticité est une problématique secondaire chez le Wooster Group ; il s'agit plus du mélange entre des cultures de différentes provenances, d'un collage de références entremêlant, dans *Brace Up !*, des images prises en direct du plateau, quelques scènes de plusieurs film de *Godzilla* de Tomoyuki Tanaka<sup>98</sup>, de *Floating Weeds* de Yasujiro Ozu<sup>99</sup> et d'*Henry V* de Kenneth Branagh<sup>100</sup>.

De même, les travaux de déconstruction des grandes œuvres de la littérature européenne et mondiale que Frank Castorf entreprend depuis de nombreuses années et pour lesquels il a développé une manière singulière d'employer la vidéo ne feront pas partie de notre corpus, puisqu'il puise sa matière première dans le répertoire littéraire, *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas, *Le maître et Margueritte* de Mikhaïl Boulgakov... pour en faire un capharnaüm où soin est laissé au spectateur de reconnaître et recomposer l'œuvre. La volonté première de ces œuvres n'est pas de critiquer les modes d'information et de communication existants, l'intérêt va bien plus à l'œuvre littéraire et à la manière de la narrer.

### **3.3. Présentation du corpus**

Ces artistes n'ont pas été découverts au hasard des représentations et leur choix n'est pas non plus le fruit d'un goût subjectif ou d'un intérêt propre au chercheur. Ce sont les discours et conseils des universitaires, des critiques et des artistes, les recherches en bibliothèque et sur internet qui ont guidé cette sélection qui, de ce fait, trouve sa justification académique en attendant — espérons-le — de montrer sa pertinence scientifique.

Pour chacun de ces metteurs en scène, auteurs ou collectifs, ne sera étudié en profondeur qu'une ou deux créations (à une exception près) auxquelles nous avons, pour une large majorité d'entre elles, pu assister ou pour lesquelles nous disposons, en sus et rarement uniquement, d'un support vidéo. Entre parenthèses, nous avons indiqué les auteurs, les collectifs et les metteurs en scène. Le corpus finalement choisi est le suivant :

. David AYALA (metteur en scène), *Scanner*, « hurlements en faveur de Guy Debord », « nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu », 2008, mis en scène par David AYALA, avec des textes et des images de Guy DEBORD (auteur), maison de la Poésie, Paris, 2008, théâtre Gérard Philippe, Saint-Denis, 2009.

---

<sup>98</sup> Tomoyuki TANAKA, *Godzilla*, Japon, studio Toho, 1954 pour le premier film, 2016 pour le dernier à ce jour (2018).

<sup>99</sup> Yasujiro OZU, *Floating Weeds* (Herbes flottantes), Japon, Daiei, 1959.

<sup>100</sup> Andrew QUICK, *The Wooster Group Work Book* (Le livre des travaux du Wooster Group), New York, Abingdon, Routledge, 2007, p. 13.

- . Collectif MxM (collectif), mise en scène de Cyril Teste (metteur en scène) d'*Electronic City*, écrit par Falk Richter (auteur), Théâtre Gérard Philippe, Saint-Denis, 2008, Le Monfort, Paris, 2010.
- . Martin CRIMP (auteur), *Attempts on Her Life*, (Atteintes à sa vie), Londres, Faber and Faber 1997 pour la version originale, Paris, L'Arche, 2002 pour la traduction française.
  - mise en scène de Joël Jouanneau (metteur en scène), théâtre de la cité internationale, festival d'Automne, Paris, 2006.
  - mise en scène de Katie Mitchell (metteuse en scène), National Theatre, Londres, 2007.
- . FORCED ENTERTAINMENT (collectif), dont le directeur artistique est Tim ETCHELLS (auteur-metteur en scène).
  - *First Night*, The Place, Londres, 2001 et 2002, Centre Pompidou, Paris, 2003.
  - *Void story*, Soho Theatre, SPILL Festival, Londres, 2009, Hebbel am Ufer, Berlin, 2009, Centre Pompidou, Paris, 2010.
- . GOB SQUAD (collectif)
  - *Prater-Saga 3: In Diesem Kiez ist Der Teufel eine Goldmine*, texte de René Pollesch (auteur-metteur en scène), Volksbühne im Prater, Berlin, 2004.
  - *Supernightshot*, Volksbühne im Prater, Berlin, 2003 (première mondiale), LIFT Festival (London International Festival of Theatre), Londres, 2005, Rollende Road Schau, Volksbühne, Berlin, 2005, ErsatzStadt, Volksbühne, Berlin, 2005, La Villette, Festival 100 Dessus Dessous, Paris, 2007, Volksbühne im Prater, 100th Show, 2009, Volksbühne, Berlin, 2010, Bar25, Berlin, 2010. Le spectacle se joue encore aujourd'hui.
  - *Revolution now*, Volksbühne, Berlin, 2010 (première mondiale), Institut of Contemporary Art, LIFT Festival, Londres, 2010, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2011, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2012. Le spectacle continuer de tourner aujourd'hui.
- . René POLLESCH (auteur-metteur en scène)
  - *Prater-Saga 3: In Diesem Kiez ist Der Teufel eine Goldmine*, texte de René Pollesch, création de GOB SQUAD (collectif), Volksbühne im Prater, Berlin, 2004.
  - *Ruhrtrilogie 2 : Cinecittà Aperta*, Volksbühne im Prater, Berlin, 2009, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2011.
- . Falk RICHTER (auteur-metteuse en scène), *Electronic City*, 2003, Friedrich Verlag, mise en scène de Tom Kühnel (metteur en scène), Schaubühne, Berlin, 2004.
- . SUPERAMAS (collectif)

- (La trilogie des Big est considérée comme un ajout au corpus qui nous a paru indispensable parce que chez Superamas la problématique de la critique de la société du Spectacle s'installe dans la durée.) *Big 1st episode (relaty show/artificial intelligence)*, La Villette, Paris, 17-18 juin 2003. *Big 2<sup>nd</sup> episode (show/business)*, Tanz im August, Berlin, 21-23 août 2004, Centre Pompidou et La Villette, Paris, 6-7 avril 2004. *Big 3<sup>rd</sup> episode (happy/end)*, Centre Pompidou et La Villette, Paris, 20-21 décembre 2006, context Festival, Hebbel am Ufer, Berlin, 22-23 février 2007, Festival d'Avignon, 18-21 juillet 2007
- *Empire, Art and politics*, Festival 100 Dessus Dessous, Grande Halle de la Villette, Paris, 2008.
- *Youdream*, Gaîté Lyrique, Paris, 2012.

Les descriptions de ces différentes œuvres se trouvent dans les annexes de A à J. Pour chaque pièce, l'argument, le synopsis et un court résumé de la diffusion du spectacle sont proposés.

## 4. Démarche, autres approches, articulations de la thèse

### 4.1. La position de l'analyste

Nous nous proposons d'avoir une approche à la fois dramaturgique et sociologique. La dramaturgie est au cœur de ma formation en études théâtrales. Dans une acceptation étendue, elle porte non seulement sur la structure et les formes du texte, mais aussi sur le dispositif et les procédés, c'est-à-dire aussi bien sur la scénographie et l'interprétation que sur les types d'adresse au spectateur. Cette méthode impose de partir d'œuvres singulières pour monter en généralité plutôt que de dresser un état des lieux de la théorie pour en quérir ensuite des cas pratiques d'application. La théorie se construit à partir de l'analyse d'œuvres qui peuvent par ailleurs se nourrir de références doctrinales. Bien qu'elle ne dédaigne pas la querelle sur les principes, la sociologie privilégie aussi un raisonnement ascendant, à partir d'enquêtes de terrain. Elle s'occupe ici de l'étude de la réception, afin de comprendre qui compose le public et comment les individus de cette collectivité se positionnent différemment par rapport au spectacle. Notre méthode est attentive à trois types de discours : celui des artistes, celui des critiques et celui des spectateurs. Comme la sociologie demande de situer l'analyste, pour savoir d'où celui-ci parle, je souhaite me prêter à cette démarche et écrire brièvement mon autobiographie de chercheuse : les motivations personnelles, les compétences, la position de l'analyste par rapport à l'objet observé.

Sans faire de psychanalyse, le travail de se demander pourquoi on engage un projet d'une telle ampleur peut apporter beaucoup et surtout aider le chercheur à prendre un peu de distance par rapport à sa subjectivité qui néanmoins teintera sa recherche. Cette question simple des motivations pour débiter un projet de recherche avait été posée lors d'un séminaire<sup>101</sup> du professeur Philippe Tancelin à l'université de Paris 8 de Saint-Denis. Ce dernier expliquait qu'il s'agissait du « principe de la maïeutique au travers de l'énonciation de ce qui a parlé en moi quand j'ai pris ce sujet, sans que je l'entende ». Dans une langue plus quotidienne, il reformula la question : « Où est-ce que ça a causé en moi ? ». Le but était selon lui de « poser la démarche du sujet-chercheur afin de la rendre accessible aux autres, moyen de sortir du moi-dévorant et d'accéder à la connaissance pour la communauté<sup>102</sup>. »

Mes motivations personnelles tiennent à l'appartenance à la génération des enfants nés dans les années 1980. Un collègue en histoire de l'art de ma génération m'expliquait un jour lors d'une conversation murmurée dans les couloirs de la BNF (Bibliothèque nationale de France) qu'il avait appris à voir dans une poubelle. Nous, les enfants nés dans les années 1980, ou, du moins, une grande majorité d'entre nous, avons regardé la télévision et nous nous en sommes gavés. Elle était notre lien au monde, elle était notre distance au monde. Cette importance du média télévisuel dans la formation de notre regard, notre goût toujours intérieurement controversé pour ce média voire notre haine du petit écran sont une part de la genèse de ce projet de thèse. Cependant, en commençant ce travail, je n'en avais qu'à moitié conscience.

Ma position par rapport à mon objet est avant tout celle de la spectatrice, et non celle du témoin, de la médiatrice ou de la collaboratrice. Je pourrai y ajouter celle de la promeneuse, ou plutôt de la « dériveuse » en clin d'œil à la théorie de la dérive de G. Debord, et enfin de la glaneuse dans le sens d'Agnès Varda<sup>103</sup>. J'ai pu rencontrer en vis-à-vis ou au moyen de *skype* certains des artistes de mon corpus. J'ai pu observer une fois les répétitions d'un des groupes, mais je n'ai jamais suivi en profondeur le travail interne des groupes. J'ai réalisé une enquête sociologique lors d'une exploitation de deux semaines d'un des spectacles de mon corpus au théâtre Sylvia Monfort du 31 mars au 11 avril 2010. La méthode employée fut celle du questionnaire. Cette enquête a imprégné ma propre approche : en se penchant sur la réception d'autres spectateurs, elle permet d'enrichir la vision d'un spectacle et d'en saisir avec plus de souplesse et d'ouverture la réception collective.

---

<sup>101</sup> Séminaire « Poétique et politique » Philippe Tancelin, suivi par l'auteure de janvier à juin 2007 à l'université Paris 8, Vincennes- Saint-Denis.

<sup>102</sup> Notes prises par l'auteure en mai 2007 au cours du séminaire « Poétique et politique » de Philippe Tancelin, *cit.*

<sup>103</sup> Agnès VARDA, « Les glaneurs et la glaneuse », Zeitgeist Films, Ciné Tamaris, New York, 2002.

#### **4.2. « État de l'art » : les recherches antérieures sur le théâtre et les médias, le théâtre et la « société du Spectacle »**

À travers un état de l'art succinct de la recherche universitaire en matière de relation entre les médias audiovisuels et le théâtre, il sera possible de faire un inventaire non exhaustif des problématiques qui ont jusqu'ici suscité l'intérêt de la communauté des chercheurs en études théâtrales ou en *performance studies*. Ce sera aussi l'occasion de dire ce qu'on leur doit.

#### **. Philip Auslander, *Liveness (Le direct)*, Londres, New York, Routledge, 1999. [réédition en 2008]**

Philip Auslander est professeur à la School of Literature, Communication, and Culture (école de littérature, communication et culture), département de la Georgia Institute of Technology (Institut de technologie de Georgie) à Atlanta, aux États-Unis<sup>104</sup>. Lorsque dans son ouvrage *Liveness*, paru en 1999 puis réédité en 2008, il théorise au sujet de la performance, il se penche surtout sur l'exemple du rock et notamment des concerts entourés d'un dispositif de retransmission en direct. Le théâtre est un art du présent, *liveness* (le direct) qui vit au milieu de la société dont il est le contemporain et cette présence des médias en son sein ne serait pas à percevoir comme un ajout, mais comme une inclusion dans l'air de temps. Le *live* du concert trouverait en quelque sorte sa réalité dans sa représentation. Il cite ici Jean Baudrillard<sup>105</sup> et sa théorie de la simulation qu'il dit rejoindre. Si le théâtre prend parfois l'apparence de la télévision, cela ne signifie pas qu'il perdrait toute potentialité critique, contrairement à ce que penseraient la plupart des critiques de théâtre selon le chercheur.

Prenant ensuite pour exemple la culture rock, il interroge la notion d'authenticité qui recouvre les idées de sincérité et de révolte, en opposition à l'inauthenticité de la musique pop (que T. W. Adorno fistigeait en tant que produit des industries culturelles<sup>106</sup>). P. Auslander développe la thèse selon laquelle un vidéo clip serait jugé plus authentique s'il montre la captation télévisuelle de la création musicale — le cadre des répétitions ou le studio d'enregistrement par exemple —, ceci tendant à attester l'inversion de la notion d'authenticité dans la culture rock qui considérerait auparavant la télévision comme une instance de falsification. Il souligne par là son adhésion à la théorie de Baudrillard d'un passage du statut de l'image de la représentation à la simulation<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> Information disponible sur le site de la Georgia Institute of Technology : <http://www.lcc.gatech.edu/~auslander/> (consulté le 25 juin 2012).

<sup>105</sup> Il cite notamment Jean BAUDRILLARD, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.

<sup>106</sup> Voir Diedrich DIEDERICHSEN, « Zeichenangemessenheit : Adorno gegen Jazz und Pop » (Adéquation des signes : Adorno contre le jazz et la pop), in Nicolaus SCHAFFHAUSEN, Vanessa Joan MÜLLER et Michael HIRSH (dir.), *Adorno. Die Möglichkeit des Unmöglichen* (Adorno. La possibilité de l'impossible), New York/Berlin, Lukas & Sternberg, 2003.

Voir aussi Pauline ESCANDE-GAUQUIÉ et Noémie VERMOESEN, « Critique de la culture et musiques populaires enregistrées », *Volume I*, 10 :2, 2014, pp. 218-220.

<sup>107</sup> Philip Auslander, *Liveness*, Londres, New York, Routledge, 1999 pour la première et présente édition, (2008,

P. Auslander interroge l'authenticité et se rend compte que parfois un élément autrefois jugé inauthentique peut malgré tout conférer de l'authenticité à un autre élément. Nous partageons ces analyses que nous retrouvons chez les artistes du corpus, ceux notamment qui disent préférer la copie de la copie à l'original (Forced Entertainment). Nous avons été inspirés par ces considérations sur le rock et le couple antithétique inauthenticité/authenticité. Son adhésion aux thèses de Baudrillard est aussi une raison de croisement avec notre travail.

**. Greg Gieseckam, Staging the screen, the use of film and video in theatre (Mettre en scène l'écran, l'utilisation du film et de la vidéo au théâtre), Basingstoke, Palgrave macmillan, 2007.**

Un des buts affichés de G. Gieseckam dès le départ est de remédier à l'amnésie, chez les chercheurs et critiques en théâtre, qui entoure l'histoire de l'emploi d'images animées et préenregistrées au théâtre<sup>108</sup>, laquelle remonte à l'apparition du cinéma, en 1904 en France et en 1920 en Allemagne<sup>109</sup>. Il explique que même durant les années 1980, la vidéo était encore peu employée par le théâtre *mainstream* et qu'elle était surtout le fait de compagnies de théâtre underground ou en marges tels « The Wooster Group aux États-Unis, Forced Entertainment et Forkbread Fantasy en Grande-Bretagne, Ex Machina de Robert Lepage au Canada et le groupe espagnol La Fura dels Baus<sup>110</sup> ». Il constate que ce phénomène au moment où il écrit dans les années 2000, et ce, depuis la fin des années 1990, a pris une ampleur considérable. Il établit une distinction entre les spectacles « multimedia » (multimédias) et « intermedia » (intermédias). Au sujet de cette différence, un développement plus long sera proposé dans la suite de ce travail<sup>111</sup>.

Plus loin, et là aussi, en écho à P. Auslander, G. Gieseckam cite J. Baudrillard en référence à l'hybridation entre les corps des acteurs et les images animées dans les spectacles de Forkbread Fantasy et du Wooster Group. Il explique aussi que la présence imposante des images au théâtre ainsi que le goût notable pour la citation d'univers cinématographiques ou télévisuels

---

pour la seconde édition), p. 103 :

« The historical progression of technologies of musical reproduction exactly recapitulates the three orders of simulacra and the three stages of the image Baudrillard identifies in the general movement from the dominance of reproduction to that of simulation. »

La progression historique des technologies de reproduction musicale récapitule exactement les trois ordres du simulacre et les trois scènes de l'image que Baudrillard identifie au mouvement général de la domination de la reproduction sur celle du simulacre.

<sup>108</sup> Greg GIESEKAM, *Staging the screen, the use of film and video in theatre* (Mettre en scène l'écran, l'usage du film et de la vidéo au théâtre), Basingstoke, Palgrave macmillan, 2007, p. 1.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>110</sup> *Ibidem.* :

« The Wooster Group in the US, Forced Entertainment and Forkbread Fantasy in Britain, Robert Lepage's Ex Machina in Canada, and Spain's La Fura dels Baus. »

<sup>111</sup> Voir *infra*, Partie I.Chapitre IV.4. Multimédia et intermédia, p. 233.

en particulier<sup>112</sup> sont souvent dépréciés car compris comme un ajout de plus à la saturation des flux d'information et d'images dans notre société contemporaine. Cette critique est selon lui à imputer aux problématiques inhérentes à l'évocation du concept de « société du Spectacle » et de ses avatars notionnels quand on souhaite débattre de ces sujets :

L'analyse du postmodernisme et de la télévision ensemble est imprégnée des notions de la société du spectacle, du simulacre, de la disparition du référent du signe, de l'immersion dans et la séduction par les images, et du sentiment de déchéance qui naît de la prolifération de pastiches sans profondeur de l'imagerie historique, et ainsi de suite<sup>113</sup>.

G. Gieseckam cite la société du Spectacle qui s'invite dans le débat sur les images et, selon le chercheur, court-circuiterait le discours sur l'objet. Il a le mérite de citer la société du Spectacle et de ne pas taire cette référence, comme cela est souvent le cas. En outre, il écrit un chapitre sur Forced Entertainment, un des membres de notre corpus. Ce passage ne peut nous servir directement car il porte sur une autre période que celle de notre étude. D'ailleurs, Forced Entertainment a eu tendance à se servir de la vidéo de moins en moins après ses spectacles de la fin des années 1980 et du début des années 1990, années qui intéressent le chercheur. G. Gieseckam écrit que « Forced Entertainment produit un théâtre du collage et de la citation<sup>114</sup> », c'est tout à fait ce que nous allons développer dans cette thèse.

**. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Francfort-sur-le-Main, Verlag der Autoren, 1999. Traduction française : *Le théâtre postdramatique*, Paris, l'Arche, 2002.**

Hans-Thies Lehmann, germaniste, comparatiste et chercheur en théâtre, a participé à la construction d'un département d'études théâtrales à l'université de Gießen en Allemagne. Son ouvrage *Le théâtre postdramatique* (*Postdramatisches Theater*) est un essai qui propose une histoire des avant-gardes — il cite brièvement le situationnisme en tant qu'expérimentation artistique —, puis une définition de ce que serait le nouveau théâtre, qui viendrait après le drame, mais dont le drame ne serait plus la trame, sauf lorsqu'il s'agit de sa déconstruction. Ce théâtre postdramatique serait né après « l'omniprésence des médias dans la vie quotidienne depuis les années 70<sup>115</sup> ». Trois des artistes de notre corpus sont cités par H.-T. Lehmann au titre du théâtre postdramatique : Forced Entertainment, Gob Squad et René Pollesch : « René

---

<sup>112</sup> Greg GIESEKAM, *Staging the screen, the use of film and video in theatre*, op. cit., p. 15.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 19 :

Discussion of both postmodernism and television is pervaded by notions of the society of the spectacle, the simulacrum, the disappearance of the referent of the sign, immersion in and seduction by images, and a waning affect that arises from the proliferation of depthless pastiches of historical imagery, and so on.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 116 :

“[...] Forced Entertainment produces a theatre of collage et quotation [...]”

<sup>115</sup> Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, Paris, l'Arche, 2002, p. 28.

Pollesch [...] ou le groupe "Gob Squad" sont des exemples allemands et anglais de cette tentative de rechercher, avec ténacité et dans cet esprit, des connexions contemporaines, entre la technologie des médias et les acteurs physiques<sup>116</sup>. »

Son ouvrage *Le théâtre postdramatique* nous intéresse à plusieurs titres : pour la théorisation d'un ton « cool fun<sup>117</sup> » chez certains artistes contemporains. Nous retenons plus particulièrement la section sur le théâtre et les médias qui interroge la domination des médias, en lien au public et à l'expérience des spectateurs, les interactions scène-salle, etc. Nous retenons aussi l'épilogue pour le développement au sujet de la société du Spectacle et du théâtre. Le fait qu'il trace ce parallèle entre l'évolution des arts de la scène et celle des mass média est pour nous, en soi, une validation de notre recherche. Chez H.-T. Lehmann, il s'agit justement d'une question ouverte.

**. Béatrice Picon-Vallin (dir.), Marcel-Í Antúnez, Fanck Bauchard, Sylvie Chalaye (études et témoignages) [et al.], Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images, Lausanne, l'Âge d'homme, 1998.**

Cet ouvrage figure dans notre état de l'art car en France, Béatrice Picon-Vallin, ex-directrice du Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle au CNRS (Centre national de la recherche scientifique) et professeure d'histoire du théâtre, fait figure de pionnière dans les problématiques entre théâtre et technologies de l'image. Un de ses articles en particulier « Hybridation spatiale, Registres de présence » a suscité notre intérêt. D'abord pour son approche historique délimitant trois temps de rapport entre théâtre et médias : les années 1920-30 en Russie et en Allemagne, les années 1960 aux États-Unis, et les années 1980-90. Elle regrette l'usage du terme multimédia plutôt que celui d'intermédia, termes que l'on retrouve chez G. Gieseckam et qu'elle reprend pour bien en souligner la distinction. Dans ce même article, la section intitulée « La critique des images » a particulièrement retenu notre attention. Elle explique que le déplacement de la télévision à la scène ne suffit pas à créer la distance critique. Elle fraye ainsi des voies qui posent de bonnes questions pour l'analyse de notre corpus :

L'image projetée sur des écrans au théâtre est du côté de l'excès, de l'abondance. La scène doit gérer cet excès à l'intérieur de sa dramaturgie, et veiller à ce qu'il n'aveugle pas, mais au contraire aiguise le regard ; en jouant des prouesses technologiques, elle ne peut évacuer, sous peine de tomber dans l'illustratif ou l'anodin, l'appel à une prise de position politique, au sens large, sur la société d'images qui est la nôtre, à un questionnement sur les pouvoirs et les dangers de ces images, sur la nature du réel, et sur les gouffres ouverts par le virtuel<sup>118</sup>.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>117</sup> Voir *infra*, Partie I.Chapitre VI.4.2 Le ton « cool fun », p. 373

<sup>118</sup> Béatrice PICON-VALLIN (dir.), Marcel-Í ANTÚNEZ, Fanck BAUCHARD, Sylvie CHALAYE (études et témoignages), [et al.], *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, Lausanne,

Une telle « prise de position politique », au sens large, rejoint les préoccupations des artistes étudiés dont on verra en détail si les procédés répondent au moins à une partie des questions posées par B. Picon-Vallin, notamment sur la mise en doute du réel, sur la pléthore d'images difficile à démêler...

**. Béatrice Picon-Vallin (sous la direction de), *Les voies de la création théâtrale n°21, La scène et les images, Paris, CNRS, 2001.***

Un second recueil dirigé par B. Picon-Vallin explique que le monde des images filmiques est désormais un vaste vivier dans lequel puisent les artistes de théâtre. Vsevolod Meyerhold et Erwin Piscator, les pionniers, sont cités. Suivent des analyses sur Robert Wilson et son théâtre-image qui n'emploie pas la vidéo et qui réussit un ralentissement en complète rupture avec le matraquage télévisuel. Un article traite de Mathias Langhoff et d'autres de la peinture de théâtre, de la déclinaison des images sur plusieurs supports techniques et dans diverses qualités. Il y a aussi une analyse du travail de Patrice Chéreau. Ces monographies n'ont pas pu nous servir beaucoup pour notre travail de thèse, surtout pour R. Wilson qui n'utilise pas la vidéo, ce qui est normal puisque la problématique du livre porte sur l'image en général, non pas sur l'image filmique en particulier.

Nous retenons tout de même cette phrase de Frédéric Maurin qui revient sur la querelle des images : « [...] Les images de Wilson (Robert) émerveillent, mais non sans causer la suspicion. Elles fascinent, mais d'une fascination qui tantôt s'articule à la pure jouissance esthétique, tantôt éveille le spectre — étrange retournement de situation — de la passivité vilipendée par Brecht<sup>119</sup>. ». Ce soupçon à la longue généalogie depuis Platon et Tertullien, suivant lequel l'image ferait obstacle à la réflexion est un problème que nous nous devons garder à l'esprit. À travers l'analyse des œuvres du corpus, nous tenterons de le penser de façon dynamique.

**. Daniel Bougnoux, « *La querelle du spectacle* », *Cahiers de médiologie, Paris, Gallimard, 1er semestre 1996.***

À cet égard du soupçon entourant l'image, nous ne pouvions ignorer le dossier coordonné par Daniel Bougnoux (actuellement professeur émérite de philosophie de l'Université Grenoble Alpes) sous le titre « La querelle du spectacle » pour le premier numéro des *Cahiers de médiologie* (Gallimard, 1er semestre 1996), la revue que l'universitaire, ancien membre de la troupe du Théâtre de l'Aquarium, anima jusqu'en 2004 avec l'essayiste Régis Debray.

---

l'Âge d'homme, 1998, p. 35.

<sup>119</sup> Frédéric MAURIN, « Au péril de la beauté : la chair du visuel et le cristal de la forme chez Robert Wilson », Béatrice PICON-VALLIN (sous la direction de), *Les voies de la création théâtrale n°21, La scène et les images*, Paris, CNRS, 2001, p. 51.

Celui-ci en signe l'éditorial qui, comme la plupart des articles, prend le contrepied des thèses de G. Debord en défendant le spectacle et la représentation non pas malgré leur séparation d'avec le monde, mais précisément en raison de celle-ci, la coupure sémiotique entre la réalité et sa représentation, les acteurs et les spectateurs favorisant la réflexion de ces derniers, selon ces auteurs d'un large éventail de disciplines et d'opinions, de Marc Fumaroli à Jean-Michel Frodon.

### **4.3. Organisation du manuscrit**

Pour traiter des spectacles qui portent un regard critique sur une petite part de la société du Spectacle, celle de la culture des médias de masse, nous cherchons à déterminer comment les artistes se positionnent par rapport à cette culture de masse, comment s'exprime leur regard critique et enfin comment les spectateurs le reçoivent. Le manuscrit est organisé suivant trois parties, la première décrivant les enjeux de cette thèse, la deuxième les procédés à l'œuvre, et la dernière les effets potentiels sur les publics.

Les enjeux pointés, dans la première partie, sont les horizons vers lesquels tendent les artistes. Nous interrogerons d'abord, au chapitre I, les mots qu'ils utilisent pour nommer la culture des médias de masse qu'ils recyclent, mais aussi pour qualifier leur propre travail. De nouveaux termes apparaîtront ainsi que différents rapports à la culture *mainstream*. De manière générale, on essaiera de définir en quoi consiste ce moment de la création théâtrale. Certaines expressions s'avèreront parallèles les unes aux autres et leurs grandes lignes seront repérées. Après l'analyse lexicologique, au chapitre II viendra une démonstration fondée sur les points communs entre les artistes. S'il est possible de circonscrire deux générations d'artistes et de compagnies, nous en arriverons finalement à considérer le corpus plutôt comme une nébuleuse au regard des circulations qui le traversent. Ces déplacements permettent de définir les lieux de spectacle, de rencontre et de croisement des artistes. Les caractéristiques de ces salles définissent en creux des convergences esthétiques et dramaturgiques entre ceux-ci, de même que leurs manières de collaborer et leurs stratégies de communication. Enfin, le chapitre III de cette première partie s'attachera aux liens et écarts des artistes par rapport aux théories du Spectacle, ouvrant à plusieurs positionnements, aucun n'étant strictement assimilable à un autre, ce qui relancera le débat.

La deuxième partie s'intéresse aux procédés d'écriture et de représentation. Le chapitre IV décrit et analyse les dispositifs mis en place entre scène-studio et scène-laboratoire à images, puis l'interaction entre les images et les autres éléments de la mise en scène. Nous nous appuyons pour ce faire sur les propos des critiques journalistiques et verrons si un élément

domine les autres, si toutes les parties dialoguent ou si la scène et la vidéo se commentent réciproquement l'une l'autre. Allant du plus proche de l'œuvre-source au plus éloigné, le chapitre V s'occupe des procédés de recyclage et de détournement que sont l'incorporation littérale, la citation, la parodie et le pastiche. Le chapitre VI s'intéresse au ravissement ludique et au saisissement sérieux. Parfois le rapport à une même œuvre peut être placé à la fois sous le signe de l'ironie et du sérieux, l'œuvre citée devenant légitimante en même temps que tournée en dérision. Une section portera sur les références à la musique pop, à la « culture MTV » qui associe jeunisme, naïveté et ironie. Puis, entre distance et proximité, nous interrogerons la place des personnages de narrateurs-professionnels de l'information et de la communication et leur ton « cool fun ».

Dans la troisième partie, nous questionnons les effets virtuels ou réels de ces productions, notamment du point de vue du spectateur. D'abord, le chapitre VII proposera une étude de public sous la forme d'un questionnaire sociologique diffusé lors de l'un des spectacles du corpus *Electronic City*, du Collectif MXM en 2010. Il permettra d'explorer le profil sociologique du public, son profil culturel, ainsi que des éléments plus subtils comme l'immersion et la distance par rapport au spectacle, la nécessité et la pertinence de la vidéo, ainsi que la compréhension des problématiques. Enfin, le chapitre VIII se penche sur les connivences entre la scène et la salle. Il pose la question de savoir si spectateurs et artistes ne constitueraient pas une communauté de classe et/ou de culture du fait de leur partage de l'éclectisme culturel. L'autoparodie de certains des artistes nous intéresse en particulier. La situation tournée vers le devenir performeur du spectateur recoupe les développements du théâtre postdramatique et de la situation chez les situationnistes. Les différents types d'interventions des spectateurs seront décrits et analysés pour finir sur l'identification ironique du spectateur et les stratégies de mise en échec des artistes ; de verser volontairement dans l'amateurisme par exemple pour faciliter l'invitation au spectateur à prendre part directement ou virtuellement à la performance.

# Partie I. DES ENJEUX : LEXICOLOGIE, DIFFUSION ET THEORIE

La question des termes choisis pour délimiter les champs culturels que nous étudierons dans cette thèse a déjà été discutée en introduction. Il semble cependant opportun de revenir sur cette question de façon plus précise en répertoriant, d'une part, les dénominations employées par les artistes du corpus pour désigner les cultures auxquelles ils se réfèrent et empruntent et, d'autre part, les appellations grâce auxquelles ils caractérisent leurs propres œuvres<sup>120</sup>. Même si l'exhaustivité ne peut être totale, cette analyse lexicologique permettra de comprendre la manière dont les artistes se positionnent par rapport à la culture des médias de masse d'un point de vue théorique et critique. Il s'agira aussi de voir comment ils considèrent leurs propres travaux et les éléments qu'ils choisissent de mettre en avant. Nous examinerons des termes proches sémantiquement pour distinguer les spécificités suivant les auteurs, les metteurs en scène et les collectifs du corpus. Il nous a semblé important de débiter par cette étude pour en venir ensuite, mûre de ces considérations lexicales, aux procédés eux-mêmes, et ce, dans notre deuxième partie.

Avant cela, dans la présente première partie et au chapitre II nous étudierons les lieux et les liens qui réunissent les artistes du corpus, c'est-à-dire leur diffusion, mais aussi leurs croisements pour dire la nébuleuse qu'ils forment. Enfin, au chapitre III, les formulations théoriques se réarticulent par rapport à la théorie du Spectacle, et ce, notamment par rapport au couple authentique/inauthentique. C'est ainsi que nous repérerons les enjeux principaux du corpus, dans la manière qu'ont les artistes de se dire, dans la géographie et la qualité des lieux qui les accueillent et enfin dans leurs manières de comprendre de façon très large les théories du Spectacle.

---

<sup>120</sup> Malheureusement, les sources à disposition sont insuffisantes pour traiter ces questions chez le metteur en scène Tom Kühnel. La nature de ses références ne semble pas avoir été évoquée au cours de ses interviews.



# Chapitre I. LES CATEGORIES CULTURELLES EN QUESTION

---

## 1. Introduction

Les pratiques de l'emprunt et du recyclage en art ne sont pas nouvelles, elles s'inscrivent au moins dans le prolongement du modernisme, des avant-gardes et du postmodernisme. Dans les cas qui nous occupent, ces procédés relèvent, au sein des œuvres, du collage et du montage et ils acquièrent une portée idéologique. La reprise de matériaux puisés dans la culture des médias de masse par le biais d'une opération de déconstruction de ces œuvres constitue une pratique de détournement, mue historiquement, chez les cubistes, les dadaïstes et les surréalistes, puis chez les situationnistes, par une volonté critique mettant en cause les normes des représentations dominantes, sinon l'ordre du pouvoir en place. L'introduction de travaux importés de domaines culturels extérieurs au théâtre et à la performance permet de jeter sur lesdits travaux un regard nouveau pour en discerner la spécificité. À travers l'analyse des qualificatifs attribués à ces champs culturels distincts, la question du positionnement critique de nos artistes affleure déjà.

## 2. Les cultures auxquelles les artistes empruntent

Afin de catégoriser les univers dans lesquels ils puisent pour construire leurs œuvres, certains emploient des termes généraux tandis que d'autres délimitent plus précisément la culture, par exemple, d'une zone géographique ou d'un médium en particulier. Ces deux approches peuvent être mêlées. Les termes généraux qui se retrouvent sous leurs plumes ou dans leurs interviews sont les suivants : « der neuen Medien<sup>121</sup> » (les nouveaux médias), « der Medienkultur<sup>122</sup> » (la culture des médias), « Popkultur<sup>123</sup> » (la culture pop) chez Gob Squad, « images<sup>124</sup> », « médias<sup>125</sup> », « culture populaire<sup>126</sup> » chez Superamas, « cinematic imagery<sup>127</sup> » (une imagerie

---

<sup>121</sup> GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden / Gob Squad and the impossible attempt to make sense of it all* (Gob Squad ou la tentative impossible de donner un sens à tout ça), Gob Squad, 2010, p. 82.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>124</sup> SUPERAMAS interviewé par Antoine de BAECQUE, *Programme du Festival d'Avignon*, février 2008, p. 1, [http://www.superamas.com/DOCUMENTS%20WORD/2008/Avignon\\_EntretienSuperamas.pdf](http://www.superamas.com/DOCUMENTS%20WORD/2008/Avignon_EntretienSuperamas.pdf) (consulté le 25 août 2016).

<sup>125</sup> *Ibidem.*

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>127</sup> Tim ETCHELLS interviewé par *Entropy*, "Addicted to Real Time" (Accros au temps réel), 5 septembre 1997,

cinématographique), « the images of the media culture<sup>128</sup> » (les images de la culture des médias) chez Forced Entertainment, « Bilder<sup>129</sup> » (images), « globalen Massenkultur<sup>130</sup> » (la culture de masse mondialisée) chez F. Richter, « le système médiatique<sup>131</sup> », « le matraquage médiatique<sup>132</sup> », « l'image<sup>133</sup> », « un environnement médiatique<sup>134</sup> », « les gouvernances médiatiques et économiques<sup>135</sup> » chez le Collectif MXM, « l'univers virtuel et médiatisé<sup>136</sup> » chez J. Jouanneau.

## 2.1. Les médias et le(s) image(s)

Pour leur brièveté, sont d'abord repérables les formulations qui ne retiennent qu'un mot, en choisissant de qualifier soit le canal, l'outil qui transporte l'information, employé exclusivement au pluriel ; *les médias*, soit le produit de cette circulation, employé au singulier ou au pluriel ; *l'image* ou *les images*. Le terme « média » peut être utilisé pour signifier le produit et/ou le canal. C'est ce qu'explique Jacques Gerstlé citant Rémy Rieffel pour l'entrée média de *l'Encyclopaedia universalis*<sup>137</sup>. Les Superamas peuvent choisir de parler du « flux des médias » afin de décrire une circulation, un écoulement continu, et donc une omniprésence des médias dans nos environnements. Les images et les médias sont placés sur le même plan dans cette phrase des Superamas qui décrivent ce qui leur paraît nécessaire de porter à la scène : « Notre rapport aux images, aux médias, est devenu naturel<sup>138</sup>. » Les images et les médias sont

---

*Entropy, Experimental Culture from the Margins to the Edge*, (L'entropie, la culture expérimentale des marges au sommet), vol. 1, n°3, bimensuel, "Internal Exiles Performance 97" (Les exils internes de la performance en 1997), Bristol, Entropress, automne 1997, p. 11.

<sup>128</sup> FORCED ENTERTAINMENT, "The Aesthetic of the Work & the Making Process" (L'esthétique de l'œuvre et le processus de travail), *Research Pack* (Ressource pour la recherche), Forced Entertainment, 2007, p. 2.

<sup>129</sup> Katrin ULLMANN (Vorwort von/préface de), Falk RICHTER, *Unter Eis* (Sous la glace), Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2005, p. 495.

<sup>130</sup> Falk RICHTER interviewé par Richard SENETT, „Richard Sennett im Gespräch mit Falk Richter: Die Welt als Soap Opera“ (Entretien de Richard Sennett avec Falk Richter : le monde comme un *soap opera*), *DU-Magazin*, février 2003, <http://www.falkrichter.com/FR/article/50/> (consulté le 29 juin 2015).

<sup>131</sup> Cyril TESTE, « Entretien avec Cyril Teste et Patrick Bouvet », *Programme du Festival d'Avignon*, 2004, p. 94 (conservé en version papier à la Bibliothèque nationale de France).

<sup>132</sup> Cyril TESTE, interviewé par Catherine ROBERT, « *Electronic City* : pour une vision cubiste du plateau », *La Terrasse*, 10 octobre 2008, <http://www.journal-laterrasse.fr/entretien-cyril-teste/> (consulté le 2 juillet 2015).

<sup>133</sup> COLLECTIF MxM, *Présentation du Collectif MxM*, ancienne mouture du site internet du Collectif MxM (consulté le 4 décembre 2014, page désormais inaccessible).

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> COLLECTIF MxM, *Présentation du Collectif MxM*, site internet du Collectif MxM, 2015, <http://collectifmxm.com/collectif/> (consulté le 12 juin 2015).

<sup>136</sup> Joël JOUANNEAU, interviewé par Yves AUMONT, Maison de la Culture de Loire-Atlantique, juillet 2006, in *Dossier de presse Atteintes à sa vie de Martin Crimp, mise en scène de Joël Jouanneau*, Maison de la Culture de Grenoble, MC2, saison 2006-2007, p. 6, [http://www.ac-grenoble.fr/action.culturelle/DAAC/champs/blogtheatre/assets/DP\\_Atteintes.pdf](http://www.ac-grenoble.fr/action.culturelle/DAAC/champs/blogtheatre/assets/DP_Atteintes.pdf) (consulté le 4 décembre 2014).

<sup>137</sup> Jacques GERSTLÉ, entrée « Médias, sociologie des médias », *Encyclopaedia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/medias-sociologie-des-medias/> (consulté le 9 décembre 2017)

<sup>138</sup> SUPERAMAS, interviewé par Antoine de BAECQUE, *Programme du Festival d'Avignon*, art. cit., p. 1.

vus sous l'angle de notre rapport à eux et de leur familiarité pour nos sens. Une idée quelque peu similaire est exprimée par C. Teste du Collectif MxM : « Le théâtre doit rendre compte de l'humain et de son environnement et le nôtre est indissociable des images<sup>139</sup>. » Les images nous entoureraient et seraient inséparables de notre monde. Le collectif MxM présentait son thème de prédilection, en page d'accueil de son site internet (jusqu'à la nouvelle mouture de 2015), comme un travail sur la « problématique de l'image via le théâtre<sup>140</sup> ». De façon plus précise, l'image peut être directement associée à une dimension belliqueuse lorsque F. Richter se renseigne sur le thème de prédilection de ses collègues dramaturges afin de s'inspirer lui-même : « la guerre des images, les images de la guerre<sup>141</sup> ». Il semble effectivement que l'image ou les images et les médias comptent parmi les éléments constitutifs principaux de notre environnement. Symptomatique de leur grand nombre, l'usage privilégié du pluriel lorsqu'il est question des médias reflète la multiplicité de leurs formes : des appareils de plus en plus miniaturisés et surtout une multiplicité des supports — téléphone, télévision, ordinateur, affiche (papier ou écran) — qui tendent vers une forme d'unification au travers d'un même réseau : internet. L'usage strict voudrait que le terme « média » soit exclusivement un pluriel, tout en ne prenant jamais un « s » final<sup>142</sup> car il provient de l'anglais « media », lui-même résultat d'une « abréviation usuelle de *mass media*<sup>143</sup> », les médias de masse, cité pour la première en 1923 par Galen Snow<sup>144</sup>. Sa première occurrence dans la langue française remonterait à 1953<sup>145</sup>. L'expression, venant aussi de l'anglais, s'établit dans les années 1960 en Allemagne<sup>146</sup>. Les formes au singulier ; *the medium* en anglais, *das Medium* en allemand (qui a un pluriel différent de l'anglais et du français ; *die Medien*) et *le médium* en français, ont toutes pour origine le latin

<sup>139</sup> Cyril TESTE, interviewé par Catherine ROBERT, *art. cit.*

<sup>140</sup> COLLECTIF MXM, *Présentation du Collectif MxM*, ancienne mouture du site internet du Collectif MxM, *art. cit.*

<sup>141</sup> Falk RICHTER, *Unter Eis*, *op. cit.*, p. 495 :

„Was schreiben denn die Kollegen, die üblichen Verdächtigen: Rainald Goetz, Ravenhill, Caryl Churchil, ich rufe die Verlage an, laß mir die neusten Texte schicken, aha, Krieg der Bilder, Bilder des Krieges, Skizzen, erste Notizen, Kurzmonologe [...]“

Qu'est-ce que les collègues peuvent bien être en train d'écrire : Rainald Goetz, Ravenhill, Caryl Churchil, j'appelle les maisons d'édition et je me fais envoyer les textes les plus récents, aha, la guerre des images, les images de la guerre, les premières ébauches, un court monologue [...].

<sup>142</sup> Par contre l'accent aigu ne semble pas poser de problème, cf. Entrée « média », *Le Littré, dictionnaire de la langue française*, supplément, Chicago, *Encyclopædia Britannica*, 1983, p. 306 :

« On écrit indifféremment *média* ou *media*. »

<sup>143</sup> Entrée « média », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, CNRS, <http://www.cnrtl.fr/definition/médias> (consulté le 3 juillet 2015).

<sup>144</sup> Galen SNOW in Noble T. PRAIGG, *Advertising & Selling*, New York, Doubleday, Page & Company for the Associated Advertising Clubs of the World, 1923, p. 240, in entrée « media », *Oxford English Dictionary*, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/media> (consulté le 3 juillet 2015)

<sup>145</sup> Jacques GERSTLÉ, entrée « médias – sociologie des médias », *art. cit.*

<sup>146</sup> Entrée « Massenmedien », Wikipédia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Massenmedien> (consulté le 6 janvier 2018).

*medium*, « milieu, centre », substantif de l'adjectif *medius*, *-a*, *-um*, « qui est au milieu, au centre »<sup>147</sup>. La signification du médium comme « ce qui sert de support et de véhicule à un élément de connaissance ; ce qui sert d'intermédiaire, ce qui produit une médiation entre émetteur et récepteur<sup>148</sup> » est donc une extrapolation du latin en tant que la chose qui se situe entre deux autres choses et permet de jeter un pont entre les deux. Cependant, le pluriel, parce qu'il renvoie au terme de *mass media* dont il est issu, demande un usage plus restrictif en ce qu'il ne renvoie pas à l'ensemble des médias existants mais à ceux qui continuent d'être des médias de masse, telles la presse et la radio, qui s'amenuisent de plus en plus au point de vue de leurs appareils, le papier imprimé et le transistor, alors qu'ils continuent d'être fortement représentés sur le réseau internet :

Le terme média désigne tout moyen de communication, naturel ou technique, qui autorise la transmission d'un message. Mais son usage courant renvoie, de façon plus restrictive, aux médias de masse, c'est-à-dire aux moyens de diffusion collective permettant d'atteindre des publics vastes et hétérogènes<sup>149</sup>.

Le média de masse par excellence aujourd'hui est internet, néanmoins, les artistes du corpus ont encore des difficultés à s'emparer des formes de ce médium (Le *chat* internet dans *Youdream* de Superamas est la seule occurrence d'une référence de ce type dans notre corpus, sur la période choisie). La catégorie des médias est très large et la tentative de la circonscrire passe par son inscription dans le contexte actuel, elle reste néanmoins une notion confuse car « unificatrice d'une réalité multiple<sup>150</sup> ».

La notion d'image est encore plus vaste et floue. L'origine latine provient de la forme à l'accusatif *imaginem* du substantif *imago* qui signifie « représentation, imitation, portrait (sous forme de statue, de peinture...) » et aussi « représentation par la pensée, évocation » ainsi que « vision, songe »<sup>151</sup>. Qu'il s'agisse de Superamas qui parle de « notre rapport naturel aux images, comme une dépendance, une addiction », du Collectif MxM pour qui « notre environnement est indissociable des images » ou encore de F. Richter qui observe que « la guerre des images, les images de la guerre » sont un sujet d'actualité, les images se rapportent à celles qui nous entourent et auxquelles nous sommes accoutumés. Elles sont celles de la

---

<sup>147</sup> Entrée « médium », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, CNRS, <http://www.cnrtl.fr/definition/médium> (consulté le 3 juillet 2015).

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> Christophe PIAR, « médias - Vue d'ensemble », *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/medias-vue-d-ensemble/> (consulté le 3 juillet 2015).

<sup>150</sup> Jacques GERSTLÉ, *cit.*

<sup>151</sup> Entrée « image », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, CNRS, <http://www.cnrtl.fr/definition/image> (consulté le 3 juillet 2015).

publicité dans les rues, de la télévision, celles d'internet, de nos appareils personnels (téléphones, ordinateurs et appareils photo). Ces images sont des représentations physiques, disponibles sur différents supports ; les affiches papiers, les panneaux lumineux, les pages web, les photographies digitales (pour une majorité d'entre elles, l'argentique étant aujourd'hui réservé à la photographie d'art ou à des passionnés de ce procédé), les films numériques (l'analogique tend à être employé de manière de plus en plus exceptionnelle). L'image comme fruit de l'imaginaire, dans une dimension onirique, ou de l'imagination qui permet de mettre en image des pensées sont deux définitions du mot dont il faut s'éloigner pour bien comprendre ce qu'entendent les artistes du présent corpus. Plus encore, ces images en tant que représentations physiques sont sans doute davantage des productions électroniques, directement associées à la lumière, plutôt que des affichages sur papier. Les catégories extrêmement larges des médias ou des images nécessitent d'être circonscrites en lien à un contexte et à l'ère du temps. Malgré les précisions qu'on peut apporter à leur signification, ces catégories valent, en grande partie, pour la profusion à laquelle elles renvoient et la difficulté d'en limiter les contours. Nous avons pu repérer quelque chose d'équivalent dans l'emploi des images en VDjing par Julie Simmoney (*Scanner*, 2008), quand elles se mélangent toutes ensemble jusqu'à former une bouillie indistincte. La surabondance des images est comprise telle une difficulté à se saisir des représentations médiatiques. Les catégories de médias et d'images traduisent la même difficulté. Elles revêtent un aspect organique, parce qu'elles font partie de nos environnements et y prennent une place de choix.

## 2.2. *Media culture, Medienkultur*

Sous la plume de Forced Entertainment, se trouvent réunis les deux termes qui viennent d'être discutés auxquels un troisième est ajouté dans la formulation suivante : « the images of the media culture<sup>152</sup> » ; les images sont rapportées à la *media culture*, la culture des médias. Parmi les thèmes qu'affectionne la compagnie, « la relation de l'expérience en direct avec les images de la culture des médias<sup>153</sup> » est en bonne place. Équivalent allemand, Gob Squad témoigne de son intérêt pour « la transformation de la communication sociale selon les conditions de la culture des médias (*der Medienkultur*)<sup>154</sup> ». Aucune occurrence du même type n'a été trouvée chez les artistes français. En anglais et en allemand, les mots choisis sont

<sup>152</sup> FORCED ENTERTAINMENT, "The Aesthetic of the Work & the Making Process", *art. cit.*, p. 2.

<sup>153</sup> *Ibidem* :

« the relationship of lived experience to the images of the media culture ».

<sup>154</sup> GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, *op. cit.*, p. 83 : „die veränderte gesellschaftliche Kommunikation unter den Bedingungen der Medienkultur“.

rigoureusement identiques. En français, on peut aussi parler de culture des médias, cependant les théoriciens, notamment en sciences de la communication, semblent lui préférer la formule de culture médiatique<sup>155</sup>. Les deux expressions ont un sens identique, tandis qu'il est possible de repérer une légère différence entre elles ; la culture médiatique indique un processus où les caractéristiques de la culture tendent à se superposer avec celles du canal qui la transporte<sup>156</sup> tandis que la culture des médias sous-entend ce processus, sans le rendre apparent au travers de la langue. Tel qu'employé ici, le sens du terme « culture » s'est formé au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle, « période dans laquelle son sens primitif — *travail de la terre* — devient le sens figuré — *travail de l'esprit*<sup>157</sup> ». Daniel Attala poursuit : « Il semblerait que le mot *Kultur* au sens figuré apparaît dans la langue allemande au XVIII<sup>ème</sup> siècle comme une transposition du mot français<sup>158</sup>. » Le mot culture est une catégorie plus large qui englobe l'art et s'étend donc en dehors de son domaine. La culture ne se limite pas à l'art, elle contient aussi des informations sur l'actualité, des connaissances scientifiques, etc<sup>159</sup>.

L'évocation de la *media culture* ou de la *Medienkultur* aujourd'hui, recouvre les médias cités précédemment : le téléphone, la télévision, l'ordinateur, l'affiche (papier ou écran) réunis sur internet, un réseau qui intègre aussi des médias qui ne sont plus aujourd'hui des moyens de communication de masse (du moins en comparaison du réseau internet) tels le livre, la presse et la radio. Nommer une « culture des médias » insiste sur la pluralité des médias et en fait les charpentes de cette culture, structures de notre appréhension de la culture et structures de cette culture elle-même. Les médias ne sont distingués en rien sinon en tant que véhicules et donc interfaces et supports à la communication. La catégorie est floue car elle engloberait en somme tous ces médias et toutes les productions qui circulent grâce à ces médias alors que ces productions n'appartiennent pas aux mêmes sphères culturelles, même si elles peuvent emprunter les mêmes canaux.

---

<sup>155</sup> Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI, *La culture de masse en France, de la Belle Époque à aujourd'hui*, op. cit., p. 12.

<sup>156</sup> *Ibidem* :

« [...] au fil du second demi-siècle [du XX<sup>ème</sup> siècle], ce processus général a pris une ampleur telle que l'on a abouti à ce que les spécialistes des sciences de la communication baptisent souvent une « culture médiatique », les médias – et souvent, à un moment donné, un média dominant – exerçant un rayonnement tel que la culture, dès lors, se confond largement avec son vecteur. »

<sup>157</sup> Daniel ATTALA, « Culture populaire et culture savante. Quelques notions et un peu d'histoire », Université de Bretagne-Sud / Héritage Constructions dans le Texte et l'Image (HCTI), texte inédit, communiqué par l'auteur (anciennement disponible sur le site internet de l'Université Bretagne-Sud).

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>159</sup> Voir Denys CUCHE, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 4<sup>ème</sup> édition, 2010.

### 2.3. *Populärkultur, pop culture, culture populaire et pop*

Bien plus engageant d'un point de vue idéologique, et à nouveau chez Gob Squad, on peut trouver l'expression de « culture populaire », tantôt sous la forme de *Populärkultur*, tantôt sous celle de *Popkultur* :

Tous nos travaux se distinguent, dans une large mesure, par leur accessibilité. Cette accessibilité est en soi le résultat des moyens formels qui, pour une large part, emploient le vocabulaire de la culture populaire (*Populärkultur*)<sup>160</sup>.

- Cette culture pop (*Popkultur*), une chanson de Ricky Martin par exemple, construit une base commune, c'est un moment qui nous relie tous. Nous pourrions aller dans chaque lieu de ce monde et nous aurions déjà quelque chose en commun et c'est une chose étonnante. En quelque sorte, c'est aussi démocratique. Je ne considère pas Ricky Martin comme un ennemi, je ne souhaite pas faire une différence entre le grand art et l'art populaire, je ne souhaite rien catégoriser comme bon, mauvais ou important<sup>161</sup>...

La présence de deux déclinaisons orthographiques possibles du terme de « culture populaire », placées l'une à la suite de l'autre, attire l'œil et peut être féconde pour l'analyse. Le premier terme a d'abord été écrit en allemand, dans le cadre d'un mémoire de recherche en théâtre et médias à la Justus-Liebig-Universität Gießen en 1997 par Berit Stumpf, sur la performance britannique contemporaine largement appuyé sur les spectacles de Gob Squad dont l'auteure fait partie des membres fondateurs.

La pensée de la culture populaire est née en Allemagne au XIX<sup>ème</sup> siècle, notamment chez le philosophe allemand Johann Gottfried Herder<sup>162</sup>. Ce dernier emploie la notion de *Volkgeist*, *esprit* ou *génie du peuple*, qui recouvrerait l'ensemble des manifestations culturelles d'un peuple. Un de ses exemples canoniques se déploie en la figure de W. Shakespeare dont l'œuvre serait exemplaire de l'esprit du peuple anglais. L'historien Peter Burke parle d'une « découverte

<sup>160</sup> GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, op. cit., p. 44 :

„Alle unsere Arbeiten zeichnen sich durch ein hohes Maß an Zugänglichkeit aus. Diese Zugänglichkeit ist zum einen das Ergebnis der formalen Mittel, die sich in großem Maße dem Vokabular der Populärkultur bedienen.“ (Berit STUMPF, „Looking for the Beauty in the Everyday and Mundane. Zur Theatralisierung von Alltagsräumen im zeitgenössischen britischen Performancetheater am Beispiel der Gruppe The Gob Squad“ (À la recherche de la beauté dans le quotidien et le banal. Sur la théâtralisation des lieux de tous les jours dans le théâtre et la performance britannique contemporaine à travers l'exemple du groupe The Gob Squad), Diplomarbeit im Fach Drama, Theater, Medien (mémoire en drame, théâtre et médias) an der Justus-Liebig-Universität Gießen, 1997, non-publié).

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 44 :

„- Diese Popkultur, dieser Ricky Martin Song zum Beispiel, schafft eine gemeinsame Basis, das ist ein verbindendes Moment. Wir könnten an jeden Ort dieser Welt gehen und würden bereits etwas gemeinsam haben, und das ist eine erstaunliche Sache. Irgendwie ist das auch demokratisch. Ich betrachte Ricky Martin nicht als Feind, ich möchte keinen Unterschied zwischen hohen Kunst und populär Kunst machen, ich möchte nichts als gut oder schlecht oder wichtig abstempeln...“ (Vesna VUKOVIĆ et Emina VIŠNIĆ (ex-Urban Festival), „The Gob Squad“, entretien avec Johanna FREIBURG, Sean PATTEN, Berit STUMPF, Bastian TROST et Simon WILL, 9 mai 2004 à Zagreb, *Frakcija, Performing Arts Magazine*, n°33/34, hiver 2004/2005.)

<sup>162</sup> Daniel ATTALA, *Culture populaire et culture savante. Quelques notions et un peu d'histoire*, art. cit., p. 2. Les considérations qui suivent proviennent aussi de cet article.

du peuple » à la fin du XVIII<sup>ème</sup> et au début du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>163</sup>. D. Attala résume la thèse de P. Burke de façon éclairante : « la culture populaire a été découverte — ou peut-être inventée — par un groupe d'intellectuels allemands vers la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle<sup>164</sup> ». Trois grands traits permettraient de cerner le sens qui émanerait de cette notion ; cette culture viendrait du passé et remonterait à un certain âge d'or d'une communion entre l'homme et la nature, la création y serait collective et non individuelle et, enfin, les paysans et les hommes qui entretiennent un rapport privilégié à la nature seraient les meilleurs représentants de ce peuple<sup>165</sup>.

La notion de culture populaire, telle que l'emploie B. Stumpf en 1997, ne vérifie pas au moins deux de ces critères ; elle ne met pas en valeur un lien ténu de l'homme à la nature (mais, au contraire, à la technique) et les paysans n'en sont pas les acteurs fantasmés. Par contre, l'aspect collectif demeure ; même dans les cas où elle est le fruit d'un esprit, elle appartiendrait à tous.

Bien plus que l'origine allemande de cette pensée, la signification du terme anglais *popular* recouvre au mieux l'expression dans le sens choisi par B. Stumpf. Selon J.-P. Rioux et J.-F. Sirinelli, aux États-Unis, *popular* ne signifierait pas « issu du peuple » (ce serait par contre le cas de l'appellation *folk culture*), mais « populaire par l'ampleur de sa diffusion » :

[...] les Américains se sont surtout préoccupés de ce qu'ils nomment *popular culture* plutôt que *mass culture*. Sans doute, ne s'agit-il que d'un malentendu sémantique, mais la distinction entre les deux notions — normale en Europe — n'a été faite que très récemment par Michael Kammen (Michael KAMMEN, *American Culture, American Tastes : Social Change and the 20th Century*, New York, Knopf, 1999.).

Jusque-là, le terme *popular* ne signifiait nullement issu du peuple, mais populaire par l'ampleur de sa diffusion et le terme *folk culture* s'apparentait plus à ce que, en français, on dénomme populaire : « j'utilise les termes arts populaires et culture populaire dans leur sens littéral, pour faire référence à des formes d'expression qui attirent le public le plus large. Culture de masse est utilisée comme référence à des manifestations créées pour être transmises par des médias de masse (in Paul R. GORMAN, *Left intellectuals and Popular Culture in Twentieth Century America*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996, p. 7) »<sup>166</sup>.

La *popular culture* est constituée de toutes les œuvres de culture connues du plus grand nombre, celles qui attirent les foules à une époque donnée. Lorsque B. Stumpf insiste sur l'« accessibilité » des travaux de Gob Squad, c'est bien parce que le langage employé — les références et les formats — sont familiers au plus grand nombre, voire à la totalité de leur public, mais aussi d'un public potentiel qui n'assiste pas, ou alors presque accidentellement, aux

---

<sup>163</sup> Peter BURKE, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, Temple Smith, 1978, cité par Daniel ATTALA, *art. cit.*, p. 3.

<sup>164</sup> Daniel ATTALA, *art. cit.*, p. 4.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>166</sup> Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI, *op. cit.*, pp. 29-30.

spectacles du groupe. Le vocabulaire de la *popular culture* faciliterait un lien entre le performeur et le spectateur et entre les spectateurs eux-mêmes, et ce, au-delà des frontières, un aspect sur lequel les membres de Gob Squad insistent. Il s'agit bien d'une « culture-monde<sup>167</sup> », née grâce au processus de la mondialisation. Le choix de nommer une culture populaire renferme bien une dimension idéologique quand Gob Squad relève son aspect « démocratique ». La possibilité de se référer à une culture commune de par le monde serait synonyme d'un pouvoir commun, et plus encore d'un pouvoir du peuple, dans une dimension de communication entre les personnes.

Les performeurs de Gob Squad vont plus loin encore et se positionnent en pourfendeurs des catégories culturelles ; ils récusent les catégories de « grand art » (*hohen Kunst*) en même temps que celle d'« art populaire » qui détermineraient des degrés entre les arts, entre une production de piètre qualité et une création plus respectable et noble. Ils refusent d'adopter la position du juge ou du critique. Préférer le terme de « culture » à celui d'« art » est révélateur d'une volonté de ne pas s'enfermer dans la sphère artistique et d'aller au-delà de celle-ci afin de toucher une part plus ample de la société. C'est aussi en ce sens qu'évolue Superamas : « Le toc de la reproduction d'une culture populaire est plus propice à la subversion que l'esprit de sérieux de la tradition artistique<sup>168</sup>. » À nouveau, le choix de privilégier la culture à l'art revêt une importance. Les Superamas acceptent de répondre à la question de Jeroen Peeters, historien de l'art, sur la manière dont ils appréhendent, « en général, la relation entre l'art et la culture » :

La culture est ce que nous comprenons tous, ce sur quoi nous ne nous posons plus de question, l'endroit où tout va bien. Un contexte artistique permet de placer les évidences de la culture sous la loupe et de les interroger<sup>169</sup>.

La culture serait de l'ordre du fait, s'appréhenderait comme déjà donnée, intrinsèque à un quotidien, tandis que l'art aurait *a contrario* le pouvoir d'interroger cette quotidienneté. Cependant, c'est l'intervieweur et non le collectif qui fait appel à cette division bipartite entre culture et art que le groupe d'artistes reprend pour faire de l'art l'analyste de la culture des médias de masse.

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>168</sup> SUPERAMAS interviewé par Antoine de BAECQUE, *art. cit.*, p. 2.

<sup>169</sup> SUPERAMAS interviewé par Jeroen PEETERS, „Das Performancekollektiv Superamas über *Big 2nd episode (show/business)*“ (Le collectif de performance Superamas au sujet de *Big 2nd episode (show/business)*), traduit du flamand vers l'allemand par Martin Nachbar, *De Morgen*, 23 juin 2004,

<http://www.superamas.com/pagesTexts/texts22.html> (consulté le 31 mai 2017) :

„Wie seht ihr generell das Verhältnis zwischen Kunst und Kultur?“

Superamas: Kultur ist das, was wir allgemein verstehen, wozu wir uns keine Fragen mehr stellen, wo es gut geht. Ein künstlerischer Kontext lässt es zu, Selbstverständlichkeiten aus der Kultur unter die Lupe zu nehmen und zu befragen.“

D. Ayala sous-entend aussi qu'il fait de l'art et non de la culture lorsqu'il dit qu'« [...] avant de faire un spectacle, pour moi, il doit y avoir une préoccupation, sinon, on fait de la culture, voilà, il faut remplir les cases. Moi, je ne remplis pas les cases, peut-être que c'est un luxe<sup>170</sup> [...] ». Le metteur en scène et comédien ne dénigre pas la culture, mais explique que faire un choix profondément mu par une volonté appartient plus au domaine de l'art qu'à celui de la culture. Cette dernière serait plus un impensé ou une obligation due à une directive ne venant pas de l'artiste lui-même, mais plutôt des organismes subventionneurs et des politiques culturelles.

À travers le titre d'une de ses pièces datant de juin 2011 : *Die Kunst war viel populärer, als ihr noch kein Künstler wart!* (L'art était bien plus populaire lorsque vous n'étiez pas encore artistes !), R. Pollesch revendique aussi une appartenance au domaine de l'art. Il dénonce le diktat selon lequel tout le monde est artiste, mis en place notamment par les discours du néo-management des années 1990 dans lequel chaque travailleur se doit d'être « un créatif ». Selon l'auteur et metteur en scène, lorsque le domaine de l'art était encore réservé aux seuls artistes, il appartenait plus au peuple. Dans sa soi-disant appartenance à tous, le résultat est l'indétermination du champ. La relation de l'art au populaire se redéfinit suivant les époques.

Tout comme chez Gob Squad, l'expression de *culture populaire* fait jaillir chez Superamas une dimension critique ; une volonté de subversion qui passerait bien mieux au travers de la culture populaire et de sa répétition que par l'intermédiaire de l'« esprit de sérieux de la tradition artistique<sup>171</sup> ». La dimension ludique serait propre à la culture populaire et engagerait donc, par extension, à jouer avec elle, alors que le domaine artistique serait empreint avant tout de sérieux. Ce caractère ludique de la *culture populaire* est bien transmis par l'abréviation en *culture pop* employée par Gob Squad au cours d'une interview qui a, selon toutes vraisemblances, été réalisée en anglais car menée par deux analystes de l'art en Croatie, pour un journal bilingue croate et anglais, spécialisé sur la performance. L'abréviation de *populaire* en *pop* est apparue dans la langue anglaise à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>172</sup>, qu'il s'agisse de la *pop culture* ou du *Pop Art*, ce dernier désignant une catégorie plus restreinte car se limitant aux productions d'arts plastiques et visuels du mouvement pop avant que la *pop culture* ne propose une version élargie pour s'étendre à d'autres domaines, tels que la musique et l'esthétique en général. L'abréviation en *pop* a pour effet de provoquer un éloignement de la signification

---

<sup>170</sup> David AYALA interviewé par l'auteure, Saint-Denis (Théâtre Gérard Philipe, salle Mehmet Ulusoy), 6 mars 2009, Annexe A. 3. Entretien avec David Ayala, p. 558.

<sup>171</sup> SUPERAMAS interviewé par Antoine de BAECQUE, *art. cit.*, p. 2.

<sup>172</sup> Entrée « pop », *Oxford English Dictionary*, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/pop> (consulté le 19 juin 2018).

première de son substantif entier voire une compréhension dévoyée de sa signification. À la première écoute, il prend presque la valeur d'une onomatopée et on ne le ramène pas d'emblée au substantif et adjectif « populaire » dont il est issu. Le premier sens de *pop*, lorsqu'il est un verbe et non l'abréviation d'un nom, remonte à l'anglais moyen tardif et a une étymologie imitative, notamment pour « un léger bruit d'explosion<sup>173</sup> ». *Pop*, comme abréviation de *pop culture*, fait entendre la nouveauté, quelque chose qui naît dans l'ère du temps, une forme de minimalisme, un certain dynamisme. Par extension, *pop* laisse percevoir l'aspect actuel et divertissant de la *pop culture* et du *Pop Art*, plus que le fait de puiser dans les productions de la culture populaire. En employant ce terme, Gob Squad véhicule la « philosophie » *pop* caractérisée par son actualité et la légèreté de son ton, valeurs que Superamas porte aussi dans sa pratique du « toc de la reproduction de la culture populaire », une culture du réemploi, recyclable *ad libitum*.

#### 2.4. Globale Massenkultur

Seul F. Richter fait référence à une catégorie peu employée aujourd'hui, apparue à l'orée du XX<sup>e</sup> siècle ; la *globale Massenkultur* :

Mes personnages ont grandi dans une culture de masse mondialisée, enfants du néolibéralisme, qui utilisent souvent le *pop* et le principe du « fun » comme véhicule pour des messages néolibéraux.<sup>174</sup>

Face au sociologue Richard Sennett, F. Richter aligne les concepts et propose une analyse fouillée de sa propre œuvre théâtrale. Parler d'une culture de masse mondialisée insiste à la fois sur les outils de communication de masse et sur l'ampleur mondiale de ce phénomène, touchant à une majeure part des endroits du globe. Suit le terme de « néolibéralisme », issu du registre des sciences économiques pour désigner par une connotation souvent péjorative une idéologie accordant en toute chose la primauté au marché. Des mots auxquels font écho les vocables monosyllabiques « *pop* » et « fun »<sup>175</sup>. Un retour sur le terme « néolibéral » conclut la phrase. En allemand, tout comme en français, *Massenkultur* renvoie d'abord à la masse, à la fois l'ensemble de la population et la moyenne des goûts, et ensuite aux masses, souvent laborieuses

---

<sup>173</sup> *Ibidem* :

“pop 1, verb: 1. make a light explosive sound”.

<sup>174</sup> Falk RICHTER interviewé par Richard SENETT, „Richard Sennett im Gespräch mit Falk Richter: Die Welt als Soap Opera“, *art. cit.* :

„Meine Figuren sind in einer globalen Massenkultur grossgeworden, Kinder des Neoliberalismus, der oft den Pop und das Prinzip ‚Fun‘ als Transportmittel für neoliberale Messages benutzt.“

<sup>175</sup> Voir Partie I.Chapitre VI.4.2, L'imitation des professionnels de l'information et de la communication, p. 376-388.

et auxquelles la production de cette culture serait destinée. F. Richter retient ce dernier sens afin de qualifier les personnages qu'il construit :

Leurs chaînes de télévision [celles des businessmen] les maintiennent bien sous contrôle : elles diffusent avant tout les cours de la Bourse, des masses hystériques qui applaudissent (la classe des travailleurs médiatisée) charriées dans des studios [...] <sup>176</sup>.

Les masses sont présentées comme des équivalents de la classe des travailleurs, cependant, elles ne sont pas montrées dans le labeur, mais dans une hystérie collective, lors du divertissement qui leur est réservé justement comme « récompense » de leur effort quotidien. Cette manière de considérer les masses en liesse enfermées au sein des studios de télévision, leurs connaissances et leurs sentiments asservis à ce que les médias leur proposent, n'est pas sans rappeler la critique de l'école de Francfort comme dans ces phrases de Walter Benjamin :

Car c'est devant l'appareil que la grande majorité des citoyens doit, dans les bureaux comme dans les usines, abdiquer son humanité pendant la durée de sa journée de travail. Le soir, ce sont ces mêmes masses qui remplissent les salles de cinéma pour voir comment l'acteur les rachète dans la mesure où, non content d'affirmer son humanité à *lui* (ou ce qui y ressemble) en face de l'appareil, il s'en sert pour triompher <sup>177</sup>.

La culture de masse produirait un délassement à travers une reconversion des techniques qui spolieraient les masses du produit de leur travail, assurant en cela un rôle antirévolutionnaire. Nombreux sont les penseurs allemands à s'être penchés sur la question de la culture de masse : Theodor W. Adorno, Hannah Arendt, Walter Benjamin, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas pour ne citer que les plus connus. Il n'est pas anodin que ce soit un des Allemands du présent corpus qui assume ce terme qui sonne aujourd'hui, du fait de la dévaluation de tout langage politique révolutionnaire, comme une caricature du peuple et de sa composition sociale. Toutefois, la critique de F. Richter ne s'arrête pas à une vision caricaturale des masses hypnotisées par le spectacle puisqu'elle renoue à la fois avec le politique et l'économique en nommant directement l'idéologie néolibérale à laquelle ses personnages sont asservis et contre laquelle l'auteur aimerait lutter avec son œuvre.

F. Richter rejoint, en outre, une part conséquente des membres du corpus lorsqu'il accole les monosyllabes « pop » et « fun » à la « culture de masse mondialisée », non que ce type de considérations soient absentes des œuvres des théoriciens de la culture de masse du XX<sup>ème</sup>

---

<sup>176</sup> Falk RICHTER, *Über Electronic City* (Sur Electronic City), Berlin, *Tagesspiegel*, janvier 2004, <http://www.falkrichter.com/logic/article.php?cat=31&id=193> (consulté le 30 novembre 2012)

„Ihre Fernsehsender haben sie gut unter Kontrolle: Die blenden vor allem Börsencodes ein, applaudierende hysterisierte Massen (die mediatisierte Arbeiterklasse) in Studios gekarrt [...]“

<sup>177</sup> Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), *Œuvres III*, traduction française de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, p. 88.

siècle, mais ce, sous d'autres appellations impliquant d'autres approches, celle du « loisir de masse<sup>178</sup> » chez H. Arendt par exemple, une notion qu'elle articule ainsi : « La société de masse, au contraire, ne veut pas la culture, mais les loisirs (*entertainment*) et les articles offerts par l'industrie des loisirs sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de consommation<sup>179</sup>. » En somme, F. Richter rejoint H. Arendt, les émissions de télévision, le radio-crochet et la télé-réalité notamment, dont il fait mention, comptent parmi les produits les plus aboutis de la culture de masse. Étant donné que les époques ne sont pas les mêmes et que l'air du temps ne transporte pas les mêmes concepts, F. Richter s'étend peu sur la société de consommation, notion désormais acquise, d'un point de vue théorique, même si peut-être oubliée de ce fait. Néanmoins, le ton *pop* et *fun* des personnages de l'auteur allemand rappelle le loisir de masse ou le *mass entertainment* d'H. Arendt. La culture de masse repose sur le divertissement et, dans ses dernières apparences, elle a pris l'aspect d'une comédie généralisée. L'ensemble des domaines, qu'il s'agisse de la culture, de la pensée, de la politique, de l'expression de soi, etc., lorsqu'ils sont diffusés par les médias de masse, doivent être comiques ou ne pas être. Ce rire est faussement libérateur puisque, comme le sous-entend F. Richter, il n'est que *pop* et *fun* : un amusement de surface, sans profondeur existentielle, un divertissement qui détourne des questions fondamentales.

### **2.5. Une classification suivant un domaine plus circonscrit : télévision, « dominant film », « American cinema »...**

Les artistes du corpus peuvent aussi nommer plus précisément un domaine artistique :

- Richter : « TV-Mainstreamästhetik<sup>180</sup> » (l'esthétique *mainstream* de la TV), « Fernsehsender<sup>181</sup> » (les émissions télévisées)
- Collectif MxM : la « génération télé<sup>182</sup> » (entre guillemets dans le texte original), le « langage télévisuel<sup>183</sup> »
- D. Ayala : « la télévision<sup>184</sup> »

<sup>178</sup> Hannah ARENDT, *La crise de la culture, huit exercices de pensée politique*, 1954 pour la version originale anglaise, traduit de l'anglais par Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 2011, p. 270 :

« Le résultat est non pas, bien sûr, une culture de masse qui, à proprement parler, n'existe pas, mais un loisir de masse, qui se nourrit des objets culturels du monde. »

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>180</sup> Falk RICHTER, „Richard Sennett im Gespräch mit Falk Richter: Die Welt als Soap Opera“, *art. cit.*

<sup>181</sup> Falk RICHTER, „Über Electronic City“, *Tagesspiegel*, Berlin, janvier 2004.

<sup>182</sup> Cyril TESTE, « Entretien avec Cyril Teste et Patrick Bouvet », *art. cit.*, p. 94.

<sup>183</sup> *Ibidem.*

<sup>184</sup> David AYALA interviewé par l'auteure, Saint-Denis (Théâtre Gérard Philipe, salle Mehmet Ulusoy), 6 mars 2009, *cit.*

- Gob Squad : « großem Kino<sup>185</sup> » (le grand cinéma), « Dominant Film<sup>186</sup> » (le film dominant) (les deux expressions sont placées entre guillemets dans le texte original), « der Darstellungsformen unserer heutigen Welt (Film, Fernsehen, Videospiele, Internet)<sup>187</sup> » (les formes de représentation de notre monde actuel (film, télévision, jeux vidéo, internet))
- Superamas : le « mauvais film hollywoodien<sup>188</sup> », « le média télévisuel<sup>189</sup> »
- Forced Entertainment : « contemporary British culture<sup>190</sup> » (la culture britannique contemporaine), « cinematic imagery<sup>191</sup> » (une imagerie cinématographique), « American cinema<sup>192</sup> » (le cinéma américain), « TV<sup>193</sup> ».

La télévision est une référence importante pour nombre des artistes : F. Richter, le Collectif MxM, D. Ayala, Gob Squad, Superamas, Forced Entertainment. Les trois collectifs veillent à citer le large panel des médias dont ils s'inspirent, Gob Squad est exemplaire pour cette démarche puisque sont cités comme références le film et la télévision, ainsi que les jeux vidéo et internet, entendus telles les formes dominantes de représentation actuelles. Ses membres sont aussi les seuls qui s'aventurent à désigner un « film dominant », tout en prenant soin de mettre l'expression entre guillemets, indiquant leur réticence à valider complètement l'expression. Néanmoins, elle entérine la prédominance d'un certain genre cinématographique sur l'ensemble de la discipline. Mis en parallèle avec le « grand cinéma » qui évoque un souffle épique, il s'agit en majorité du cinéma américain convoqué par Gob Squad. Le « film dominant » signifie le film mainstream. Le « mauvais film hollywoodien » selon Superamas désigne ce qu'ils produisent eux-mêmes. C'est justement contre le jugement de valeur contenu dans ces termes que s'insurgent les groupes qui souhaitent au contraire que les cultures ne soient pas nivelées les unes par rapport aux autres.

Les autres expressions (cinéma, *cinematic imagery*, *American cinema*) sont exemptes de jugement de valeur. Forced Entertainment tient à affirmer sa britannicité, doublée d'une influence de la culture américaine assumée de la sorte. L'esthétique *mainstream* de la télévision selon F. Richter peut recouvrir un phénomène de normativité aussi bien national qu'américain, cette culture qui plaît à tout le monde suivant la conception qu'en a F. Martel :

---

<sup>185</sup> GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, op. cit., p. 81.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>188</sup> SUPERAMAS interviewé par Antoine de Baecque, *cit.*, p. 2.

<sup>189</sup> SUPERAMAS, prospectus de *Youdream in process (comedy)*, Kaaithheater, Bruxelles, 13 et 14 novembre 2009.

<sup>190</sup> Tim ETCHELLS interviewé par *Entropy*, "Addicted to Real Time", *art. cit.*, p. 11.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> Tim ETCHELLS, *Certain fragments: contemporary performance and Forced Entertainment*, (Certains fragments : la performance contemporaine et Forced Entertainment), Londres, New York, Routledge, 1999 pour la première édition, 2008 pour la présente édition, p. 96.

La musique reste partout dans le monde très nationale pour plus de la moitié de ses ventes ; la télévision reste très nationale ou locale en dépit de CNN ou Al Jazeera qui ont une influence mondiale mais limitée [...]. Les séries télévisées sont elles-mêmes très peu mondialisées, bien que le succès des séries américaines peuvent nous le faire croire : les telenovelas en Amérique latine, les feuilletons du Ramadan dans le monde arabe, les « dramas » coréens ou japonais dominent les marchés locaux. Ce n'est pas vrai de dire que la culture se mondialise. [...]

Enfin, si les cultures régionales et nationales vivent bien, il existe face à elles une culture mondialisée, très américaine, qui s'est substituée aux autres cultures non-nationales. C'est cela que j'appelle le « mainstream »<sup>194</sup>.

L'esthétique *mainstream* de la télévision dont parle F. Richter est sans doute à la fois nationale, plongeant ses racines dans la culture télévisuelle allemande (produisant une conception du *mainstream* plus large que celle de F. Martel), en même temps que *mainstream*, au sens d'une culture américaine exportée en Allemagne et en Europe notamment, mais aussi dans l'ensemble du monde. On peut supposer que, tout comme chez F. Martel, c'est plutôt l'aspect *mainstream* supranational et très américain que F. Richter retient. Cette catégorie a un aspect plus neutre idéologiquement, en comparaison de celle de la culture de masse.

L'absence de Martin Crimp dans cet inventaire s'explique parce qu'il se réfère exclusivement à des auteurs de théâtre qui ont construit son rapport à l'écriture, sans pour autant que M. Crimp ne les recycle dans ses écrits. Ces éléments semblent plus appropriés à décrire sa manière de situer son propre travail. De sa pièce *Attempts on Her Life*, il explique même qu'un des sujets sur lesquels la pièce ne porte pas est le média, alors que cette pièce fait écho aux médias chez beaucoup de ses metteurs en scène. Selon J. Jouanneau, « le nombre de clins d'œil au cinéma, aux arts visuels, etc.<sup>195</sup> » dans *Atteintes à sa vie* a motivé le choix de cette pièce par les élèves du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD) de Paris en 2002. La formulation de M. Crimp est quelque peu provocatrice et il poursuit en se positionnant en défaveur des metteurs en scène qui mènent trop le spectacle dans cette direction et obtiennent des rendus froids, dépourvus d'émotion<sup>196</sup>. Les références télévisuelles et cinématographiques interviennent comme des impensés de l'auteur, semblables à une pratique involontaire, un fonctionnement instinctuel, quasiment inconscient parce que ses œuvres sont baignées dans la culture ambiante. J. Jouanneau quand il met sa pièce en scène ne semble pas

---

<sup>194</sup> Entretien de Frédéric MARTEL par Daniel BOUGNOUX et Régis DEBRAY, revue *Médium*, <http://www.gestiondesarts.com/media/wysiwyg/documents/Martel.pdf> (consulté le 18 février 2014).

<sup>195</sup> Joël JOUANNEAU, interviewé par Yves AUMONT, Maison de la Culture de Loire-Atlantique, juillet 2006, in *Dossier de Presse Atteintes à sa vie de Martin Crimp, mise en scène de Joël Jouanneau*, Maison de la Culture de Grenoble, MC2, saison 2006-2007, p. 7, <http://www.ac-grenoble.fr/action.culturelle/DAAC/champs/blogtheatre/assets/DP%20Atteintes.pdf> (consulté le 4 décembre 2014).

<sup>196</sup> Voir Partie I.Chapitre IV.3.2 L'image, aboutissement de la mise en scène, p. 205.

avoir établi au préalable des catégories de culture ni s'inscrire dans une recherche de long terme à ce sujet.

## **2.6. Une génération « socialisée » par la télévision, le cinéma et la musique pop et qui pense en images**

En somme, l'idée d'un corpus en forme de nébuleuse se confirme. À l'exception de M. Crimp et J. Jouanneau, les plus âgés, les artistes appartiennent à une génération<sup>197</sup> nourrie de la télévision. L'aspect générationnel est néanmoins atténué du fait justement de l'uniformité de cette culture, dans la mesure où Forced Entertainment y est inclus, même si le collectif a commencé à travailler en même temps que M. Crimp et J. Jouanneau. Cette génération est « socialisé[e] naturellement par le cinéma et la musique pop<sup>198</sup> » comme le dit Romano Pocaï pour qualifier le public qui assiste aux spectacles de R. Pollesch. Ce dernier saisit l'occasion pour s'affirmer en tant qu'enfant de la même génération :

Pocaï : Tes spectateurs sont très jeunes et socialisés naturellement par le cinéma et la musique pop.

Pollesch : Et moi en particulier. J'appartiens aussi à la génération de cette réception esthétique cynique et trash ; se regarder des films, apparemment de merde, les observer comme des œuvres ratées et découvrir ensuite quelque chose à l'intérieur d'elles. Grâce à cette génération, Flipper et Lassie ont été introduits pour la première fois au théâtre<sup>199</sup>.

Ne mâchant pas ses mots comme à son habitude, R. Pollesch parle de ces « films de merde » que cette génération regarde tout en ayant bien à l'esprit que ces productions ressemblent à nombre d'autres, reposent sur des clichés et des sentiments facilement mobilisables. Ces « films de merde » ont marqué leurs spectateurs parce qu'ils constituaient leur environnement et continuent de le faire, comme une seconde nature aux yeux de Cyril Teste : « Cette utilisation [de la vidéo] est générationnelle : les images font intrinsèquement partie du monde dans lequel nous sommes nés et avons grandi. », ou comme une drogue dans le discours de Superamas : « Nous y [images et médias] sommes accoutumés, c'est une addiction, nous en sommes dépendants<sup>200</sup>. » De manière plus banale, ils sont « issu[s] de cette fameuse “génération télé”<sup>201</sup> », comme le dit C. Teste en ce qui le concerne ainsi que les membres de son équipe. Ils

<sup>197</sup> Voir *infra*, Partie I.Chapitre II.2. Une, deux génération(s) artistique(s) ou une nébuleuse ?, p. 115.

<sup>198</sup> René POLLESCH interviewé par Romano POCAI, Martin SAAR et Ruth SONDEREGGER, *art. cit.*, p. 337 : „Pocai: [Deine Zuschauer sind sehr jung und] natürlich kino- und popmusiksozialisiert.“

<sup>199</sup> *Ibid.*, pp. 337-338 :

„Pocai: Deine Zuschauer sind sehr jung und natürlich kino- und popmusiksozialisiert.

Pollesch: Und ich ganz besonders. Ich gehöre ja zu der Generation mit dieser auch zynischen Trash- oder Rezeptionsästhetik; sich Filme ansehen, die scheinbar Scheiße sind und als mislungen angesehen werden und dann an ihnen etwas entdecken. Von dieser Generation wurden dann auch Flipper und Lassie zum ersten Mal in die Theater reingebracht.“

<sup>200</sup> SUPERAMAS, interviewé par Antoine de Baecque, *Programme du Festival d'Avignon*, *art. cit.*, p. 1.

<sup>201</sup> Cyril TESTE, « Entretien avec Cyril Teste et Patrick Bouvet », *art. cit.*, p. 94.

partagent une culture visuelle, qui diffère peu suivant les pays dont ils sont originaires, en dépit de la remarque de F. Martel sur la persistance des cultures nationales. L'essentiel réside dans l'aspect visuel de cette culture ; cette « pensée en images » (*bildliches Denken*) suivant les mots de Gob Squad, présente chez le groupe même avant d'employer la vidéo : « [...] nous nous sommes rapprochés d'une pensée en images. Dans les anciens travaux, nous n'avions pas encore travaillé avec la vidéo. Mais c'était malgré tout une approche très visuelle, et cela me correspondait totalement<sup>202</sup> ». C'est donc à travers des modes d'acculturation visuelle qu'il est possible de rapprocher ces artistes. Ils partagent un répertoire d'images, des schèmes narratifs, des références qui les relient, même s'ils ne les assimilent et ne les traitent pas de la même manière.

Katie Mitchell, en revanche, se situe un peu à part de cette génération car elle avait l'interdiction formelle de regarder la télévision lorsqu'elle était enfant, ses parents ont éduqué son regard au travers du cinéma dit expérimental ou d'art et essai<sup>203</sup> qu'elle qualifie, avec humour, de « depressing foreign films<sup>204</sup> » (des films étrangers déprimants). Aussi se rapproche-t-elle plus de J. Jouanneau et M. Crimp dont la culture est plus littéraire et moins tournée vers les navets au cinéma que vers des films expérimentaux à petite audience. Ils prennent en cela plus de distance par rapport aux images en général, ils ont moins baigné dans leur flux que les autres artistes du corpus.

### 3. Les catégories culturelles qu'ils s'attribuent

Le référencement et l'analyse du choix des termes par les artistes eux-mêmes pour qualifier leur place dans le champ culturel semblent intéressants d'un point de vue heuristique, autant pour les positionnements antithétiques que ceux favorables à une classification. Dans le développement qui suit, nous interrogerons la manière dont les artistes catégorisent leur travail. Certains reprennent-ils les couples qui opposent « théâtre commercial » et « théâtre d'art », « théâtre bourgeois » et « théâtre d'avant-garde », et nous viennent respectivement du XIX<sup>ème</sup> siècle et du début du XX<sup>ème</sup>? Leur différence est fondée sur le rapport à l'argent, l'opposition entre le commerce et la création désintéressée. entre le commercial et le non-commercial. Nos

<sup>202</sup> GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, op. cit., p. 11 :

„[...] haben wir uns eher über bildliches Denken angenähert. In den alten Arbeiten haben wir noch gar nicht mit Video gearbeitet. Aber es war trotzdem ein sehr visueller Ansatz, und das hat mir total entsprochen.“

<sup>203</sup> Katie MITCHELL interviewée par Mark SHENTON, “20 Questions With...Katie Mitchell”, *Whatsonstage*, 28 juin 2004,

[http://www.whatsonstage.com/west-end-theatre/news/06-2004/20-questions-withkatie-mitchell\\_25072.html](http://www.whatsonstage.com/west-end-theatre/news/06-2004/20-questions-withkatie-mitchell_25072.html)

(consulté le 13 juin 2015)

<sup>204</sup> *Ibidem*.

artistes reproduisent-ils ces mêmes schémas, fondent-ils leur vision du champ théâtral sur ces clivages qui ont perdu de leur pertinence ? Les remettent-ils en cause ou simplement s'amuse-t-ils à entremêler ces catégories ?

### **3.1. Contre le *mainstream theatre*, le *Regietheater*, le *Repräsentation Theater*, le théâtre d'art et l'avant-garde *mainstream***

Comme cela a été décrit en introduction<sup>205</sup>, aucun des artistes ne déclare appartenir à une avant-garde. Ce concept est bien mort, ainsi que R. Schechner (entre autres) l'a établi pour et à partir de la fin des années 1980. Cependant, quand Forced Entertainment se déclare contre le « théâtre d'avant-garde », le collectif restaure cette catégorie dont il ne délimite pas clairement les contours :

L'insistance du groupe au sujet d'une certaine banalité de la présence à l'échelle humaine signifie que le jeu déclamatoire du *mainstream* et la stylisation et l'expressionnisme de beaucoup de théâtres d'avant-gardes n'ont pas leur place dans son travail<sup>206</sup>.

Le théâtre dit *mainstream* et l'avant-garde sont renvoyés l'un et l'autre, tous deux du fait de leur rigidité ; qu'il s'agisse de la déclamation trop figée dans un rythme monotone pour le premier ou des effets de style pour le second. Désigner un *mainstream theatre* est propre à la langue anglaise ; c'est un terme employé par une autre des membres du corpus, K. Mitchell<sup>207</sup>, employé aussi par l'analyste du théâtre Peter Billingham<sup>208</sup> et sans doute par des critiques journalistiques dont nous n'avons pas fait l'inventaire ici. Le théâtre *mainstream* représente pour eux la norme, l'esthétique dominante, mais la compréhension du terme peut varier en fonction du contexte, ici, il renvoie au texto-centrisme et à la rigidité d'un jeu inscrit dans conventions héritées du passé. En contrepoint, l'avant-garde est, tout comme le théâtre *mainstream* récusée pour sa raideur et son enfermement dans des codes. Le collectif refuse l'exacerbation des signes, préférant plutôt chercher du côté de la quotidienneté.

R. Pollesch aussi rejette à la fois un théâtre conventionnel tout en se défendant d'appartenir à une quelconque avant-garde :

---

<sup>205</sup> Voir *supra*, Introduction 2.1. Les catégories culturelles en question, p. 39.

<sup>206</sup> FORCED ENTERTAINMENT, "The Aesthetic of the Work & the Making Process", *op. cit.*, p. 2 : "The group's insistence on a certain human-scale banality of presence means that the declamatory acting of the mainstream and the stylisation and expressionism of much avant-garde theatre find no place in its work."

<sup>207</sup> Propos de Katie MITCHELL recueillis par Charlotte HIGGINS, *Katie Mitchell, The cutting edge* (au sommet), The Guardian, Londres, 24 novembre 2007, <http://www.theguardian.com/books/2007/nov/24/theatre.stage> (consulté le 4 décembre 2014)

<sup>208</sup> Peter BILLINGHAM, *At the Sharp End : Uncovering the Work of Five Leading Dramatists, David Edgar, Tim Etchells and Forced Entertainment, David Greig, Tanika Gupta and Mark Ravenhill* (À la pointe : le dévoilement du travail de cinq principaux auteurs dramatiques, David Edgar, Tim Etchells and Forced Entertainment, David Greig, Tanika Gupta et Mark Ravenhill), p. 164.

Je hais ce ton geignard du Regietheater (théâtre des metteurs en scène) conventionnel. [...]

Je fais — la notion le traduit bien — un théâtre du discours (Diskurstheater). Il ne s'agit pas de la transposition du texte littéraire. Il n'est pas question du texte. C'est pourquoi ce conflit du moment entre la fidélité à l'œuvre et le Regietheater n'est que le simulacre d'un combat, les deux portent sur la même chose : la littérature. Chez moi, ce n'est pas le cas<sup>209</sup>.

Spiegel : Considérez-vous faire partie d'une avant-garde, qui aurait dépassé cet art que vous nommez « archaïque » ?

Pollesch : Non, là-dessus, je suis très méfiant. Après mes premiers succès, j'ai été amené à penser que les spectateurs qui avaient vu mes travaux auraient un regard différent sur le théâtre. Mais j'ai été ensuite contraint de remarquer que ces mêmes spectateurs étaient tout aussi contents quand ils pouvaient assister à nouveau à un théâtre de la représentation. Je dois supporter cette contradiction<sup>210</sup>.

L'équivalent du théâtre *mainstream* pour R. Pollesch est celui qui règne en Allemagne aujourd'hui : le *Regietheater*, qui met en avant l'interprétation du metteur en scène considéré comme le guide de la lecture du texte. Sur le plan symbolique (qui ne correspond souvent pas à la réalité du processus créatif théâtral, nécessairement collectif, et qui en Allemagne accorde un rôle non négligeable au *Dramaturg*), le *Regisseur* (équivalent en français du « metteur en scène », rappelons que le mot allemand vient du français « régisseur ») est l'artiste tout-puissant qui décide de la légitimité de l'ensemble des éléments de la mise en scène et peut tordre un texte à sa volonté. R. Pollesch s'oppose donc au théâtre des metteurs en scène, dont la conception est la mieux installée dans le théâtre allemand public. Son opposition se nourrit d'une volonté de « ne propager aucun élitisme au théâtre<sup>211</sup> », ce qui n'est pas nécessairement une vérité non plus puisque le *Diskurstheater*, le théâtre du discours, dont il revendique l'appellation, propose des discours théoriques prononcés avec une vélocité virtuose. Certes, il s'agit de textes non-théâtraux, néanmoins, la parole y prend une place prépondérante peut-être plus encore que dans le *Regietheater*.

Allant de pair avec le *Regietheater*, R. Pollesch récuse le *Repräsentationstheater*, le théâtre de la représentation :

<sup>209</sup> René POLLESCH, interviewé par Anke DÜRR et Wolfgang HÖBEL, „Ich möchte das Unheil sein“ (Je veux être l'inconsolable), *Spiegel* 8/2005 (rubrique Kultur/Theater), Hambourg (Allemagne), p. 155 :

„Ich hasse diesen Jammerton des konventionellen Regietheaters. [...] Ich mache – der Begriff trifft es ganz gut – Diskurstheater. Es geht nicht um die Umsetzung einer literarischen Vorlage. Es geht nicht um den Text. Deshalb ist dieser augenblickliche Konflikt zwischen Werktreue und Regietheater nur ein Scheingefecht, beiden geht es um das Gleiche: Literatur. Mir nicht.“

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 157 :

„SPIEGEL: [...] Verstehen Sie sich als Teil einer Avantgarde, die jene Kunst, die Sie „altertümlich“ nennen, überwunden hat?

Pollesch: Nein, da bin ich sehr misstrauisch. Nach meinen ersten Erfolgen habe ich tatsächlich gedacht, dass die Zuschauer, die meine Arbeiten gesehen haben, danach anders aufs Theater schauen. Aber dann musste ich bemerken, dass genau diese Zuschauer froh sind, wenn sie hinterher wieder Repräsentationstheater angucken können. Diesen Widerspruch muss ich aushalten.“

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 155 :

„Ich propagiere keinen neuen Elitarismus am Theater.“

SPIEGEL : Vous avez suivi un cursus en études théâtrales à Gießen. Est-ce que cela vous réjouit lorsque la Frankfurter Allgemeine [Zeitung, journal] et quelques anciens camarades de l'université vous invectivent comme le « forgeron du malheur du théâtre allemand » ?

Pollesch : Cela me réjouit beaucoup. J'ai toujours voulu être le malheur.

SPIEGEL : Pour qui ?

Pollesch : Je dirais : pour le théâtre de la représentation (*Repräsentationstheater*) — un théâtre qui crache, en apparence, une critique de la société, tandis qu'il se comporte de manière non critique au cours de l'élaboration de cette critique. [...] C'est mon problème avec une forme théâtrale qui utilise la vie propre en tant que ressource, mais pas comme thème<sup>212</sup>.

Le metteur en scène est attentif au décalage entre un langage fort en matière de critique sociale à la portée subversive, et la forme même qu'emprunte cette critique, notamment sans remettre en cause le principe de la représentation ; l'acteur joue un personnage autre que lui-même, le théâtre représente la vie, mais pas la vie des personnes vivantes en présence sur le plateau... Ces réflexions de R. Pollesch rappellent celles des praticiens et théoriciens de la performance qui s'inscrivent contre la représentation au sens de texte mis en scène pour des comédiens qui jouent des personnages. À ce titre, il est proche des collectifs Gob Squad et Forced Entertainment. Malgré son insistance à s'opposer à une vision dominante du théâtre en Allemagne, il ne considère pas appartenir à une avant-garde, au sens de mouvement capable de provoquer des ruptures vis-à-vis de l'ordre de représentation dominant, car, — et sa justification est d'importance —, ses spectateurs, après avoir assisté à ses spectacles, continuent de prendre plaisir à voir des pièces appartenant au *Regietheater* ainsi qu'au *Repräsentationstheater*. Il ne se considère pas non plus comme « quelqu'un qui veut révolutionner le théâtre<sup>213</sup> », donc pas comme un avant-gardiste.

Tout comme Forced Entertainment et R. Pollesch, mais en employant d'autres termes, D. Ayala refuse un certain théâtre institué depuis des décennies en même temps qu'il ne prétend pas être un révolutionnaire de la forme théâtrale :

C'est vrai qu'il y a un endroit, il y a un type qui m'a dit : « Oui, mais vous tuez le théâtre d'art » et ça m'a fait rire parce qu'effectivement, on l'extermine littéralement le théâtre d'art dans *Scanner*. Le théâtre d'art, c'est la recherche de la beauté, c'est l'esthétique, c'est créer le cadre du théâtre pour donner l'illusion, l'illusion dramatique, raconter une histoire [...]. On les [les gens, les spectateurs] bouscule un peu, alors que je trouve que *Scanner* n'a rien de très

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, pp. 155-156 :

„SPIEGEL: Sie haben in Gießen Theaterwissenschaft studiert. Freut es Sie, wenn die ‚Frankfurter Allgemeine‘ Sie und einige Ex-Mitstudenten als ‚Unglücksschmiede des deutschen Theaters‘ beschimpft?

Pollesch: Das freut mich sehr. Ich wollte immer das Unheil sein.

SPIEGEL: Für wen?

Pollesch: Ich würde sagen: für das Repräsentationstheater – ein Theater, das scheinbar Gesellschaftskritik ausspuckt, sich während der Herstellung dieser Kritik aber unkritisch verhält. [...] Das ist mein Problem mit einer Theaterform, die das eigene Leben als Ressource, aber nicht als Thema zulässt.“

<sup>213</sup> *Ibid.* p. 155 :

„Ich trete nicht mal auf als einer, der das Theater revolutionieren will.“

Je ne me pose pas comme quelqu'un qui veut révolutionner le théâtre.

ni provocateur, ni novateur dans ce sens. Je ne prétends pas faire quelque chose de novateur, je prétends mettre sur scène de la pensée, en train de se faire et de la critique sociale et de la critique politique et je repense l'endroit du théâtre comme une agora<sup>214</sup>

Le metteur en scène est loin de penser qu'il ferait partie d'une avant-garde. Il a bien conscience de ne pas souscrire aux caractéristiques du théâtre d'art qui, sous un certain rapport, n'est pas sans rappeler le théâtre *mainstream* et le théâtre de la représentation, quand la recherche du beau s'accompagne de la fixité d'une esthétique canonique, quand les règles de l'action se plient à la prééminence du drame... Porter à la scène le texte théorique de Guy Debord est une entreprise ardue, cependant ce n'est pas la première expérience de mise en scène d'un « texte non-dramatique<sup>215</sup> » associé à une « création son et vidéo<sup>216</sup> » en direct, en partie fruits d'une « création dite "collective"<sup>217</sup> ».

Au contraire des trois premiers, M. Crimp adopte un positionnement plutôt classique, sans opposition frontale au *mainstream*, lorsqu'il se considère comme un « auteur de théâtre » qui écrit des pièces pour qu'elles soient dites à voix haute et jouées par des comédiens<sup>218</sup>. En cela, il emprunte des formes au *Repräsentation Theater*. La critique se situerait plutôt au sein de l'institution dite d'avant-garde — car ce n'est plus un oxymore — qui l'a accueilli à de nombreuses reprises, en l'occurrence le Royal Court. Opérant un petit déplacement ironique, sa marque de fabrique, M. Crimp fait la nique à la réputation d'audace du Royal Court en produisant un texte (qui deviendra *Attempts on Her Life*) qu'il souhaite plus avant-gardiste que ceux présentés à la même période, à la fin des années 1990, par ce théâtre subventionné pour les écritures contemporaines. Adoptant son point de vue ironique, nous pourrions dire qu'il se confronte à une avant-garde institutionnalisée :

C'était aussi une provocation envers le Royal Court qui se voyait comme la maison de l'avant-gardisme. Mais où se trouvait ce type de travail ? Il ne semblait rien se passer. Ainsi

<sup>214</sup> David AYALA, interviewé par l'auteure, *art. cit.*

<sup>215</sup> David AYALA, *Note d'intention de Scanner, Dossier de presse*, non publié, p. 5.

<sup>216</sup> *Ibidem.*

<sup>217</sup> *Ibidem.* Les guillemets sont présents dans le texte original.

<sup>218</sup> Martin CRIMP, entretien avec Mireia ARAGA et Pilar ZOZAYA, Mireia ARAGAY, Hildegard KLEIN, Enric MONFORTE et Pilar ZOZAYA (dir.), *British Theatre of the 1990s, Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York, 2007, p. 56-57 :

“I used to be the kind of person who acted in plays, directed plays and did the lighting of plays. But it never really occurred to me that I would actually become a writer of plays.”

“And you get addicted to plays, because there are certain circumstances about plays which are quite addictive — the process of engaging with actors and theatre itself, seeing your words actually occurring in a space, rather than just on the page, although sometimes I'd like them to be back on the page.”

J'ai été le genre de personne qui jouait dans des pièces, dirigeait des pièces et faisait les lumières de pièces. Mais il ne m'est jamais réellement venu à l'esprit que je deviendrais vraiment un écrivain de théâtre.

Et on finit par être accro aux pièces, parce qu'il y a certaines particularités au théâtre qui sont plutôt addictives — le processus de se confronter à des acteurs et au théâtre lui-même, de voir ses mots prendre vie dans un espace plutôt que sur la page uniquement, bien que parfois j'aimerais les remettre sur la page.

*Atteintes à sa vie* était une provocation à un niveau et, en même temps, quelque chose que je me sentais en devoir d'écrire de toute façon<sup>219</sup>.

S'évertuer à être plus royaliste que le roi peut parfois avoir des conséquences surprenantes : après l'avoir lue au moment de sa sortie, S. Kane déclara qu'*Atteintes à sa vie* était sa pièce de théâtre préférée et fit de M. Crimp son auteur favori. M. Crimp s'est mesuré à un avant-gardisme qu'il jugeait peu vivace et le défi motiva une expérimentation poussée de la forme<sup>220</sup>. Pourtant, il ne s'affirme pas comme un écrivain d'avant-garde, mais se considère de préférence à cheval entre une approche plus classique du théâtre et des tentatives de renouvellement de ses formes.

### **3.2. *Experimental theatre, expérimental-grand public, une dimension expérimentale***

Pendant opposé du *mainstream*, le terme *experimental* est souvent employé en anglais pour désigner le théâtre ou la performance quand ils proposent de nouvelles formes, expérimentent des rapports au public inédits... D'un usage courant en Angleterre, son emploi est plus restreint dans la langue française où il s'associe plus volontiers au cinéma (expérimental) qu'au théâtre. La division entre *mainstream* et *experimental* est propre à la langue et à la pensée anglaises, qui s'exportent hors des pays anglophones. Ainsi, il a paru tout naturel à Forced Entertainment de fonder, à ses débuts, une entreprise au titre d'une « Experimental Theatre Company<sup>221</sup>». Cette appellation allait de soi, ce n'est pas une catégorie surinvestie comme elle peut davantage l'être dans les cultures françaises et allemandes. Les membres du collectif savaient qu'ils allaient pratiquer des recherches sur le plateau et non se conformer aux attentes du grand public ; en cela réside la revendication d'une place particulière dans le paysage culturel britannique, de ceux qui ne suivent pas l'esthétique dominante, le spectaculaire et le grandiose des *musicals* par exemple.

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 58 :

“It was also a provocation to the Royal Court, which saw itself as the home of avantgardism. But where was that kind of work? It didn't seem to be happening. So *Attempts on Her Life* was a provocation on one level, but at the same time something I felt I had to write anyway.”

<sup>220</sup> Voir Annexe C. 2. *Atteintes à sa vie*, le chef d'œuvre, p. 584.

<sup>221</sup> Tim ETHELLS interviewé par *Entropy*, “Addicted to Real Time”, *art. cit.*, p. 11 :

“We also went on a couple of Enterprise Allowance schemes. You said you were starting a business, there was no test on the viability of your business, so you could be an ‘Experimental Theatre Company’ which is what we were the first time, the second time we were a Set-Design and Scenery Building agency.”

Nous avons également récupéré des subventions grâce à deux sociétés. On disait que l'on commençait une affaire, il n'y avait pas de test sur la viabilité de cette affaire, alors on pouvait être une « Compagnie de Théâtre expérimental », ce que nous étions la première fois, la seconde nous étions une Agence de Design scénique et de scénographie.

En réponse à Koen Kwanten — directeur du WorkSpaceBrussels au moment où les Superamas éditent leur livre en 2010, responsable de Dans in Kortrijk en 2001 (à sa première rencontre avec le collectif) —, lors d'un café en 2009 (mais en réalité l'entrevue a plutôt eu lieu en 2001) dans un village des Alpes autrichiennes, Superamas affirme inscrire sa recherche vers un travail « expérimental-grand public<sup>222</sup> ». Le dialogue suivant est présenté comme la « reconstitution "fictionnalisée" d'une interview fondée sur des souvenirs réels<sup>223</sup> » :

Superamas : Je me souviens que tu as posé une simple question : « Dans l'avenir, vous comptez continuer à faire ce genre de travail expérimental et pointu ou pensez-vous faire des choses plus grand public, plus accessibles ? » Comme je te connaissais de réputation et que je voulais vraiment travailler avec toi, je cherchais quelle était la réponse à donner. C'était un peu comme un va-tout au poker. Alors j'ai parié sur : expérimental-grand public ?

Koen Kwanten : Et on a travaillé ensemble depuis. En mars 2002 on a produit *Automobile* à Courtrai et en juillet une étape de travail de *BIG 1* dans le cadre du festival Anno 02<sup>224</sup>.

Une nouvelle fois les catégories ne proviennent pas d'une volonté du groupe d'artistes de classer sa pratique, mais d'une opinion extérieure, ici, celle d'un potentiel programmeur qui décidera effectivement de les coproduire. Superamas ne cherche absolument pas à cacher, bien au contraire, la dimension économique qui sous-tend cet échange. À la question de K. Kwanten, l'interrogé doit trouver une réponse immédiate et stratégique, dans le but d'obtenir une programmation dans le festival belge dont s'occupe son interlocuteur. La réponse est fine car, de préférence à une reconduction de la division bipartite entre expérimental et grand-public, l'artiste choisit de s'inscrire dans l'entre-deux. Néanmoins, même si l'expression cherche à amoindrir la différence entre les industries culturelles et les arts expérimentaux, voire à unir ce qui était divisé, elle reconduit la distinction. Cité dans la postface du livre *Big 3 episodes [art \ discours]* dirigé par Superamas et Jeroen Peeters, ce genre paradoxal expérimental-grand public est assumé et revendiqué. D'une part, le collectif fait un travail de l'ordre de la recherche à partir d'éléments pris aux industries culturelles ainsi qu'à des références intellectuelles. D'autre part, leurs spectacles devraient être accessibles au grand public, en tout cas à une majorité de spectateurs de théâtre. La tentative de concilier deux extrêmes prend son sens au moins comme démarche si ce n'est en termes de résultat. Le balancement entre ces deux pendants de l'art est tenté aussi par M. Crimp.

---

<sup>222</sup> SUPERAMAS et Jeroen PEETERS (dir.), *op. cit.*, p. 6.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 6.

On a déjà esquissé la manière dont M. Crimp considère son écriture comme une exploration entre des formes expérimentales et des formes plus classiques. *Attempts on Her Life* appartient plus résolument à la première catégorie :

C'est la première de toutes mes pièces écrites jusque-là dont j'ai vraiment été content, remarque Martin Crimp à propos d'*Atteintes à sa vie*. En l'écrivant, j'avais le sentiment d'avoir enfin échappé aux contraintes de ce que j'appelle l'écriture illusionniste<sup>225</sup>.

Ce que l'auteur nomme « écriture illusionniste » rappelle la définition que D. Ayala donne du « théâtre d'art » ou celle de R. Pollesch à propos du « théâtre de la représentation », *miméisis* oblige. Toutes les pièces de M. Crimp n'y échappent pas, ce dont il a pleinement conscience :

Il y a incontestablement une dimension expérimentale dans mon écriture, même si certaines pièces comme *La Campagne* ou *La Ville* sont de facture plus classique<sup>226</sup>.

Il est donc possible de distinguer dans son œuvre différents degrés d'expérimentation suivant les pièces qui comportent une distribution entre plusieurs personnages qui dialoguent entre eux et évoluent dans des situations variables, ou bien, comme dans *Attempts on Her Life* où aucune distribution de personnages et de la parole ne figure (hormis des tirets). Avec ses tableaux indépendants les uns des autres, ses « dialogues » très souvent narratifs... *Attempts on Her Life* fait exploser les codes.

### **3.3. Regie Theater et questions sur le mainstream**

Suivant un positionnement similaire, K. Mitchell considère que ses travaux comportent une part indéniable d'expérimentation en même temps que son idéal en tant que metteuse en scène s'incarne dans le *Regie Theater* allemand ainsi que dans l'école théâtrale russe, des modèles bien institués. Elle dit « aimer les mots mais n'être pas intéressée à faire de la critique littéraire en direct<sup>227</sup> ». La mise en scène n'est à ses yeux pas la pratique d'une fidélité absolue à la lettre du texte. Elle hésite à se positionner par rapport au théâtre britannique *mainstream* et à la culture *mainstream* du Royaume-Uni :

---

<sup>225</sup> Martin CRIMP interviewé par Hugues LE TANNEUR, *LE TGP aux auteurs, Invité : Martin Crimp*, Saint-Denis, Théâtre Gérard Philipe, 5-6-7 juin 2009, p. 2.

<sup>226</sup> *Ibidem*

<sup>227</sup> Propos de Katie MITCHELL recueillis par Charlotte HIGGINS, *Katie Mitchell, The cutting edge* (au sommet), *art. cit.* :

“I love words, but I am not interested in doing live literary criticism.”

J'aime les mots, mais je ne veux pas faire de la critique littéraire en direct.

« Même si j'étais dans le théâtre britannique *mainstream* depuis plus de 20 ans », dit K. Mitchell, « Je suis soudainement ici [en Allemagne]. Est-ce parce que mes influences sont toujours inconsciemment venues d'autres pays ? C'est ce que je me demande<sup>228</sup>. »

Interrogée au sujet de ces dernières années, elle fait attention à ne pas paraître aigrie :

« C'est peut-être parce que le travail que je fais est par moments trop "autre" et ainsi il ne correspond pas toujours à la culture *mainstream* au Royaume-Uni. Ce sentiment d'être autre pourrait venir du genre, de l'intellectualisme, ou du désir d'expérimenter la forme, ou simplement d'un sentiment d'européanisme. Je ne sais pas<sup>229</sup>. »

Lorsque K. Mitchell dit appartenir au théâtre britannique *mainstream*, il n'est pas question de souscrire à une esthétique dominante, mais plutôt de circuler dans le réseau des théâtres les mieux subventionnés par le Royaume-Uni. Il est permis d'estimer que dans ces théâtres un certain conformisme domine, par exemple dans l'emploi récurrent durant les dix dernières années de la vidéo. K. Mitchell considère que son esthétique, son style, de manière plus générale ne sont pas toujours en adéquation avec la culture *mainstream* au Royaume-Uni. Quand elle développe sa pensée, les raisons supposées de cette inadéquation s'avèrent plus variées : le fait qu'elle soit une femme dans un monde d'hommes, l'aspect intellectuel de son travail, son goût pour l'expérimentation formelle ou l'européanisme. La composition du présent corpus ne fait que confirmer la domination masculine dans le monde du théâtre et de la performance contemporains. Le fait que les créateurs soient majoritairement des hommes se vérifie dans toutes les sphères culturelles, qu'elles soient expérimentales ou *mainstream*, même si la répartition des genres tend à s'équilibrer avec une lenteur extrême. Il semble tout à fait plausible, voire inévitable, que K. Mitchell ait subi des discriminations du fait de son sexe et cela pourrait expliquer ce sentiment d'être « autre » dont elle témoigne. La terminaison en « isme » ou en « ism », *intellectualism* ici, donne au mot la forme d'un dogme et charrie avec elle une connotation péjorative, ce phénomène est identique pour l'« européanisme ». L'intellectualisme se nourrirait de lui-même, évoluerait en vase clos ; l'usage du terme confirme la défiance ambiante vis-à-vis des intellectuels, assimilée ici par l'intellectuelle elle-

<sup>228</sup> Katie MITCHELL interviewée par Philip OLTERMANN (juin 2014), "Katie Mitchell, British theatre's true auteur, on being embraced by Europe" (Katie Mitchell, véritable auteure du théâtre britannique, en train d'être adoptée par l'Europe), The Guardian, 9 juillet 2014, <http://www.theguardian.com/stage/2014/jul/09/katie-mitchell-british-theatre-true-auteur> (consulté le 12.06.2015) :

"Even though I was in the mainstream of British theatre for over 20 years," says Mitchell, "I am suddenly here [in Germany]. Is that because my influences unconsciously were always from other countries? That's what I ask myself."

<sup>229</sup> *Ibidem.* :

"Asked about those years now, she is careful not to seem bitter: "It may be that the work I make is at times too 'other' and so won't always fit tidily into mainstream culture in the UK. That sense of other could have to do with gender, or intellectualism, or wanting to experiment with form, or simply a feeling of Europeanism. I don't know."

même. Dans l'ensemble des cas, la prédominance de l'intellect est appréhendée comme antithétique à la culture *mainstream*, de même que l'expérimentation de la forme. En sous-texte, l'idée ressort que l'expérimentation a mauvaise presse dans la culture britannique *mainstream*. D'un point de vue insulaire, l'europanisme signifierait la prépondérance de l'intellect chez les artistes continentaux, leur goût pour l'art expérimental, à l'opposé de la culture britannique *mainstream*. L'aspect européen de l'écriture de M. Crimp est aussi une question récurrente, comme l'explique Vicki Angelaki :

C'est principalement l'esthétique non-naturaliste de la narration et des espaces scéniques de M. Crimp qui rentre dans les expérimentations théâtrales des auteurs, par exemple, de France ou d'Allemagne, où ses pièces sont particulièrement populaires, qui ont favorisé cette appellation [celle d'être un auteur européen]<sup>230</sup>.

L'idéal que la metteure en scène K. Mitchell place dans le *Regietheater* témoigne de son attachement et de son identification à la culture allemande et en particulier à sa culture théâtrale :

Une explication du succès de Mitchell sur le continent est qu'elle a toujours aspiré à l'idéal allemand du *Regietheater* qui donne la priorité à l'interprétation du metteur en scène sur les intentions de l'auteur. « En Allemagne, nous ne sommes pas choqués par les metteurs en scène irrévérencieux à l'égard du matériau original. » dit Peter Laudenbach, critique de théâtre pour le *Süddeutsche Zeitung*. C'est un lieu commun aujourd'hui<sup>231</sup>.

La marque de l'expérimental va de pair, dans sa conception, avec la prépondérance accordée à la lecture du metteur en scène sur les intentions présumées de l'auteur, qui légitime l'éloignement d'une approche de type « critique littéraire », comme le faisait remarquer K. Mitchell.

### **3.4. Le théâtre ; le texte et l'acteur**

Au contraire de K. Mitchell ou de R. Pollesch, J. Jouanneau place la littérature au cœur de sa pratique de la mise en scène, il sélectionne des textes de théâtre dont l'essence repose, selon lui, sur la nécessité de la représentation : « Pour moi la pièce de théâtre existe quand elle passe par l'oralité et quand elle passe par la représentation. Une pièce qui n'est pas jouée, ça n'existe

---

<sup>230</sup> Vicky ANGELAKI, *The plays of Martin Crimp : making theatre strange*, Palgrave Macmillan, Basingstoke (Royaume-Uni), 2012, p. 6 :

“It is mainly the non-naturalist aesthetics of Crimp's narratives and stage-spaces falling into place within theatrical experimentation by playwrights in, for example, France or Germany, where his plays are particularly popular, that have encouraged the title.”

<sup>231</sup> *Ibidem.* :

“One explanation for Mitchell's continental success is that she has always aspired to the German ideal of *Regietheater*, which prioritises the director's interpretation over the writer's intention. ‘In Germany, we aren't thrown by directors who are irreverent towards the original material,’ Peter Laudenbach, theatre critic for *Süddeutsche Zeitung*, says. ‘It's commonplace now.’”

pas<sup>232</sup>. » Il ne pratique néanmoins pas à proprement parler un *Repräsentation Theater* au sens où l'entend R. Pollesch car J. Jouanneau n'est pas un adepte du naturalisme. Sa conception rappelle toutefois celle de nombreux metteurs en scène français du XX<sup>ème</sup> siècle dont Jean Vilar et Roger Blin ont été les porte-paroles, selon lesquels le texte est l'élément central et le point de départ d'où tout découle. En effet, J. Jouanneau précise que les différentes composantes de la mise en scène doivent être au service du texte, de l'acteur et du spectateur :

Avec Jacques Gabel, le décorateur, nous avons cherché une scénographie ouverte, qui permette que se croisent la danse, la vidéo, le chant, mais ces arts-là devront toujours être au service du texte et de l'acteur, alors que souvent dans ces expériences le texte devient prétexte. Une scénographie qui ouvre l'imaginaire du spectateur plutôt que de le fermer<sup>233</sup>.

Les disciplines artistiques qui viennent s'allier au théâtre, ici la danse, la vidéo et le chant, ne sont en aucun cas, chez J. Jouanneau, les points de cristallisation du spectacle ; elles ont un rang secondaire et viennent après le texte et l'acteur. Il mentionne aussi le spectateur, ce qui indique l'attention qu'il lui porte. En l'espèce, la vidéo restera secondaire par rapport au texte, ce dernier en indiquera ou non la nécessité. Plus encore, le texte dicte la méthode de travail générale du metteur en scène :

Yves Aumont : Avez-vous défini une méthode de travail ?

Joël Jouanneau : Ma méthode serait de n'en pas avoir. Une peur me hante : celle de produire mon propre académisme. Ce sont les textes et les acteurs qui me permettent de me renouveler. Et je change de méthode avec chaque texte, comme si la méthode de travail était enfouie à l'intérieur du texte, imposée par lui<sup>234</sup>.

Du texte choisi résultent sa manière de procéder en répétition, sa direction d'acteurs, son intérêt à favoriser une discipline artistique de préférence à une autre... Le texte est littéralement l'élément qui préside aux autres, celui dont tous les autres découlent. Et chaque texte détermine une méthode qui n'est pas fixe. J. Jouanneau revendique un théâtre où l'auteur et la représentation sont tous deux strictement nécessaires. Sa méthode est souple et s'adapte au texte en le comprenant comme une matrice de laquelle dérivent les priorités données aux différents arts, avec une attention particulière au comédien qui est aussi central. Il n'est pas question explicitement d'une fidélité au texte, pas plus qu'à son essence, mais plutôt d'une plongée dans l'univers de l'auteur. Ce dernier garde la préséance sur le metteur en scène, même si celui-ci

---

<sup>232</sup> Entretien avec Joël JOUANNEAU, stage organisé par l'Office Central de la Coopération à l'École, Chartreuse de Villeneuve lès Avignon, aucune date indiquée, <http://www.occe.coop/~thea/spip.php?article226> (consulté le 14/06/2015).

<sup>233</sup> Joël JOUANNEAU interviewé par Yves AUMONT, *art. cit.*, p. 6.

<sup>234</sup> *Ibidem*.

propose sa lecture. Ce schéma n'est pas identique à celui du *Regie Theater* allemand où ces deux parties sont inversées : l'auteur-metteur en scène y est plus important que le texte.

### 3.5. *Live Art, Life Art, Live Events, performance et théâtre*

Les trois collectifs du corpus insistent sur leur appartenance à la performance, rapport qui ne se vit pas sans une certaine complexité. Gob Squad en propose une illustration au moyen d'un jeu de mots :

Nous avons appelé ça le *Live Art*, art vivant et live, un concept qui vient d'Angleterre. Lorsque nous avons participé pour la première fois au Diskurs-Festival (Festival du Discours,) à la fac de Gießen, nous avons interverti le « v » et le « f » et nous l'avons traduit par *Life Art*, art de la vie<sup>235</sup>.

Le terme « Live » (dans *Live Art*) a cette particularité d'unir à la fois la dimension du faire en direct, devant un public, et celle du vivant, au sens d'être une partie de la vie. On ne peut trouver un équivalent pleinement satisfaisant en français parce que ce double sens n'est pas reproductible, sauf à l'approcher par le détour de la poésie, comme cette « vie immédiate » signée René Char (Paris, Gallimard, 1951). La traduction en « art vivant et live » serait, si ce n'est la plus légère, du moins la plus fidèle. La qualité nommée « liveness » (*Unmittelbarkeit*, le live, le direct) reste essentielle pour la performance dont Gob Squad se revendique et la théorisation de cette qualité se décline selon plusieurs définitions : « la qualité d'être 'dans l'instant' de la performance<sup>236</sup> », « quelque chose qui par sa nature propre est impossible à capturer<sup>237</sup> ». La performance a lieu précisément au moment où elle prend place. La transformation ludique du *Live Art* au *Life Art* fait glisser de l'art du vivant à l'art de la vie, celui qui met la vie au cœur de l'art et insiste sur l'indissociation entre les deux, caractéristique de l'approche performative, un peu comme dans la célèbre formule de Robert Filliou, « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art<sup>238</sup> ». Une dimension similaire se retrouve dans la catégorie des « Live-Events » dans cette présentation du collectif par lui-même :

Le collectif d'artistes anglo-allemand travaille ensemble à la conception, la mise en scène et la représentation de Live-Events, événements en direct. Basés entre Berlin et Nottingham,

---

<sup>235</sup> GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, op. cit., p. 11 :

„Live Art haben wir das genannt, ein Begriff aus England. Als wir zum ersten Mal beim Diskurs-Festival an der Uni Gießen mitgemacht haben, haben wir das „v“ und das „f“ vertauscht, also Life Art übersetzt.“

<sup>236</sup> Aenne QUIÑONES, GOB SQUAD, *The making of a memory: 10 years of Gob Squad remembered in words and pictures / 10 Jahre Gob Squad erinnert in Wort und Bild*, (La fabrique d'une mémoire : les 10 ans de Gob Squad remémorés en mots et en images), Berlin, Synwolt, 2005, p. 8 :

“ ‘in the moment’ quality of performance” (die flüchtige Qualität von Performance)

<sup>237</sup> *Ibidem.* :

“something that is by its very nature impossible to capture” (was im Wesentlichen nicht einzufangen ist)

<sup>238</sup> Robert FILLIOU, *L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Québec, éditions Intervention, 2003.

les membres de Gob Squad réalisent des travaux à la jonction entre arts visuels et arts dramatiques<sup>239</sup>.

En soulignant que ces événements en direct sont conçus, mis en scène au préalable et représentés (*die Darstellung*, la représentation) ainsi qu'en insistant sur une appartenance double aux arts visuels et aux arts dramatiques, Gob Squad témoigne d'un équilibre entre deux modes d'expression. L'un ne domine pas l'autre ; c'est précisément au seuil entre ces deux sphères que se jouent leurs travaux : art visuel et art dramatique communiquent, de même que théâtre et performance. Dans cet esprit d'égalité entre des disciplines fédérées, les performeurs peuvent parler de leur « emploi des médiums du théâtre et de la performance<sup>240</sup> ». Considérer le théâtre et la performance comme des médiums, même si des spécialistes de ces genres récuseraient cette qualification, permet de s'affranchir de toute hiérarchie entre les arts.

Forced Entertainment aussi revendique son appartenance à la scène du *Live Art* et plus particulièrement à celle du Royaume-Uni :

Les thèmes sur lesquels la troupe revient sont la vie dans les villes, [...] la relation entre l'expérience vécue (*lived experience*) en lien avec les images de la culture des médias [...]. Dans un sens, le travail de Forced Entertainment peut être assimilé à la scène *Live Art* du Royaume-Uni où, depuis les années 1980, des artistes ont essayé de trouver de nouvelles formes de performance et de théâtre avec lesquelles décrire la vie urbaine contemporaine. De façon plus large, le travail du groupe se situe à la fois dans la filiation avec le théâtre expérimental du Royaume-Uni et dans celle des développements contemporains dans les principaux pays européens et aux États-Unis dans le théâtre, la performance et la danse<sup>241</sup>.

Le groupe situe ainsi son travail à mi-chemin entre la performance et le théâtre. Cette position est similaire à celle de Gob Squad. Le collectif Forced Entertainment puise à la fois dans le théâtre et la performance et revendique une filiation avec ces deux disciplines réunies, tel qu'ils l'entendent, au sein du *Live Art*. Leur identité est marquée par leur britannicité, élément-clé pour définir leur place dans le paysage culturel mondial, en même temps que cette

---

<sup>239</sup> GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, op. cit., p. 10 :

„Das deutsch-englische Künstlerkollektiv arbeitet gemeinsam an Konzeption, Inszenierung und Darstellung von Live-Events. Mit Sitz in Berlin und Nottingham realisieren Gob Squad Arbeiten an der Schnittstelle zwischen visueller und darstellender Kunst.“

<sup>240</sup> GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, op. cit., p. 83 :

„Gob Squads Gebrauch des Mediums Theater/Performance“.

<sup>241</sup> FORCED ENTERTAINMENT, “The Aesthetic of the Work & the Making Process”, Research Pack, op. cit., p. 2 :

“The themes the company returns to are life in cities, [...] the relationship of lived experience to the images of the media culture, [...]. In one sense Forced Entertainment's work can be seen in the context of the UK Live Art Scene in which, since the 1980's, artists have tried to find new performance and theatre forms with which to describe contemporary urban life. In broader terms the group's work connects both to the lineage of experimental theatre in the UK and to contemporary developments in mainland Europe and the USA in theatre, performance art and dance.”

pensée insulaire se manifeste aussi dans la distinction et le lien qu'ils établissent avec le théâtre, la performance et la danse contemporaine dans les principaux pays européens. La France et l'Allemagne sont en bonne place. Derrière cette idée d'être en phase avec les mouvements artistiques en pointe et de rester connecté aux dernières mutations techniques, se profile le jeu des influences réciproques, un sentiment de camaraderie ou, du moins, la conscience d'une proximité en termes de recherche, de sujets d'élection, de procédés mis en place... Les performeurs de Forced Entertainment sont attentifs aux créations de théâtre, performance et danse en Europe continentale et aux États-Unis. Ils n'omettent pas de citer la scène étatsunienne dont ils partagent la langue et une part de la culture. L'accent mis sur la danse constitue une spécificité du collectif ; certains de leurs projets en comportaient une grande part, mobilisant le concours d'une chorégraphe dans *The Thrill of It All* par exemple (2010). Outre la scène britannique *Live Art*, ils se revendiquent du théâtre expérimental britannique, comme nous l'avons déjà vu. Depuis 1994, Forced Entertainment a commencé à varier ses travaux tout en multipliant ses plateformes de diffusion :

Mais ce qui est arrivé depuis la crise de subventions [juste après *Hidden J* créé en 1994], c'est que nous avons commencé à diversifier notre travail. Nous avons déjà commencé à déplacer notre travail dans des galeries et dans d'autres contextes. Nous voulons dialoguer avec les arts combinés (Combined Arts) ainsi qu'avec le film et la vidéo et aussi Channel 4 et mettre vraiment nos œufs dans un grand nombre de paniers<sup>242</sup>.

Des raisons économiques, un refus de financement du British Art Council, ont déterminé cette diversification. Outre les performances théâtrales, le collectif a commencé à proposer des installations, des séries photographiques, des créations filmiques (ou des courts métrages sous la forme d'un CD-Rom), des *sites-specific pieces* (des pièces *in situ*<sup>243</sup>), dans un entremêlement des arts, combinés les uns avec les autres. Ces projets, en dehors des lieux dédiés au théâtre et à la performance, ont trouvé leur place dans des galeries, à la radio, à la télévision ou en extérieur.

### **3.6. Neuen Medien, nouvelles technologies, théâtre et performance**

De nouveau sous la plume de Gob Squad — c'est dire s'ils sont prolixes en la matière —, on rencontre une nouvelle variation autour du même thème des médias à travers la catégorie des « nouveaux médias (die neuen Medien) » dont « les possibilités de manipulation, de mise

---

<sup>242</sup> Tim ETHELLS interviewé par *Entropy*, "Addicted to Real Time", *art. cit.*, p. 12 :

"But what's happened since the funding crisis [juste après *Hidden J* créé en 1994] is that we've started to diversify the work. It had already started to move into galleries and other contexts. We want to be in dialogue with Combined Arts, and also Film & Video and also with Channel 4 and really put our eggs in a whole number of baskets."

<sup>243</sup> Ce sont des œuvres inspirées par le lieu dans lequel elles prennent place, le lieu devient le point central de la dramaturgie.

en scène et de projection les fascinent<sup>244</sup> ». « Ces nouveaux médias sont intégrés à un événement de théâtre et de performance<sup>245</sup> » et qualifient donc bien une autre facette de leur pratique artistique. Grâce à la miniaturisation des appareils, à la diminution de leur coût, à la dématérialisation des supports physiques d'enregistrement (la numérisation), l'usage de la vidéo en direct est grandement facilité. Loin de les pétrifier, leur fascination pour ces possibilités d'innovation les invite au jeu. Le Collectif MxM emploie l'expression quelque peu similaire, banalisée par la presse, de « nouvelles technologies<sup>246</sup> » : « Travailler avec les nouvelles technologies aujourd'hui est une façon pour nous d'interroger notre place dans un environnement médiatique qui nous laisse peu d'espace de parole, de silence dans la relation à l'autre<sup>247</sup>. » Toutes deux liées par la référence à la nouveauté, l'expression « nouveaux médias » est néanmoins plus récente que celle de « nouvelles technologies ». « Technologie » est un terme problématique car il serait censé inclure le discours, le *logos* (qu'on retrouve dans la terminaison en « logie ») sur les techniques, les *tekné* en même temps que les techniques elles-mêmes. Les membres du Collectif MxM ne sont pas unanimes quant à l'emploi de cette formule : « Tous ces outils-là qu'on dit nouvelles technologies pour certains d'entre nous d'ailleurs, certains disent "je ne vois pas pourquoi on appelle ça nouvelles technologies, vu qu'on est né avec"<sup>248</sup>. » Les fameuses NTIC, nouvelles technologies de l'information et de la communication, ne sont plus nouvelles depuis un certain temps et C. Teste remarque que la qualification de « nouveau » génère une légère exaspération chez certains des membres du Collectif MxM qui ont grandi avec ces outils et qui se les sont complètement appropriés. Le maintien de cette qualification valorisante de nouveauté relève du souhait intrinsèque à la logique capitaliste de donner à percevoir que la technique apporte sans cesse un progrès et justifie donc le remplacement accéléré d'un produit par un autre dont les performances sont présumées supérieures. Il s'agit d'un simulacre de nouveauté, d'un faux renouveau incessant, stimulant de la circulation marchande dont Karl Marx a étudié le mécanisme et dont la description actualisée se retrouve dans les écrits d'Edgard Morin et de G. Debord. L'emploi de

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 82 :

„Gob Squad sind von den Manipulations-, Inszenierungs- und Projektions- Möglichkeiten der neuen Medien fasziniert.“

<sup>245</sup> *Ibidem.* :

„In der Integration dieser Medien in Theater- und Performanceereignis [...]“

<sup>246</sup> COLLECTIF MXM, *Présentation du Collectif MxM*, ancienne mouture du site internet du Collectif MxM, *art. cit.*

<sup>247</sup> *Ibidem.*

<sup>248</sup> Cyril TESTE, autour de Sun, festival d'Avignon 2011,

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Sun/entretiens/idcontent/23224> (consulté le 11 juin 2015).

telles catégories chez nos artistes est sans doute plus imputable à une facilité de langage qu'à un positionnement idéologique.

Leur périmètre demeure par ailleurs flou ; il englobe des instruments dont la naissance remonte à presque plus de deux siècles pour l'appareil photographique, à plus d'un siècle pour le téléphone et la caméra, à plus d'un demi-siècle pour l'ordinateur (la machine), la « nouveauté » de ces instruments résidant surtout dans la diminution de leur taille et de leur poids qui les rend mobiles, l'augmentation de leur puissance de calcul, leur maniabilité, ainsi que dans la numérisation générale des données récoltés par ces appareils. L'exaspération de certains des membres du Collectif MxM, face à l'insistance sur un concept de nouveauté devenu lui-même obsolète, peut aussi avoir pour motif son caractère de mot-valise, permettant de s'inscrire dans le courant dominant, les effets de mode, pour mieux solliciter les subventions publiques voire le mécénat privé. La formule est vague, un peu tape-à-l'œil, supposée vendeuse. Si le Collectif MxM persiste malgré tout à employer ces termes dans sa présentation en ligne sur son site internet, c'est sans doute parce qu'ils sont assimilés par les institutions et séduisent les producteurs et leurs tutelles :

Le Collectif MxM saisit le temps à vif. Autour des écritures théâtrales d'aujourd'hui, il invente une langue vivante, qui place l'acteur au cœur d'un dispositif mêlant image, son, lumière et nouvelles technologies<sup>249</sup>.

Les formulations « le temps à vif » et l'« invention d'une langue vivante » insistent sur l'actualité, l'ancrage dans le temps présent et permettent de renvoyer une image dynamique du travail du groupe.

### **3.7. Performance filmique, Interaktiver Live Film, live cinema**

Le collectif MxM, Gob Squad et K. Mitchell inventent des formules originales pour désigner la réalisation d'un film en direct sur la scène théâtrale. La recherche de nouvelles appellations est en elle-même intéressante parce qu'elle signifie une volonté de circonscrire les contours d'une pratique actualisée, quand bien même les procédés ne seraient pas nouveaux d'un point de vue historique.

C'est après une pratique artistique d'une quinzaine d'années que le Collectif MxM a élu la formule de « performance filmique » afin de qualifier une partie de ses multiples travaux :

Une quinzaine de créations, satellites (pièces sonores, installations, courts-métrages...) et le laboratoire nomade d'arts scéniques (réseau de transmission transdisciplinaire) forment une

---

<sup>249</sup> Présentation du COLLECTIF MXM sur son site internet : <http://collectifmxm.com/collectif/> (consulté le 9 janvier 2018).

constellation créative dont l'expansion porte le nom de performance filmique. Point de convergence des recherches menées par MxM, la performance filmique est une œuvre théâtrale qui s'appuie sur un dispositif cinématographique en temps réel et sous le regard du public. Elle s'identifie par une charte qui définit en sept points son territoire de création<sup>250</sup>

Tout en continuant d'employer la formule de « nouvelles technologies », le Collectif MxM forge une nouvelle catégorie qu'il accompagne d'une charte, une pratique qui rappelle les avant-gardes qui se dotent bien souvent de manifestes ou d'ouvrages théoriques fixant des contraintes à respecter de façon absolue afin de définir clairement les caractéristiques d'un mouvement ou d'une groupe. La charte de la performance filmique s'est élaborée au bout d'une quinzaine d'années de travail, après avoir eu la possibilité d'explorer les liens entre théâtre et vidéo. Certains aspects de cette charte peuvent faire penser en particulier au Dogma95, dont les cinéastes Lars Von Trier et Thomas Vinterberg comptent parmi les représentants les plus connus, et que le Collectif MxM cite<sup>251</sup>. Sans être revendiquée, l'aspiration à l'avant-garde n'est pas loin. Qualifier la performance filmique d'« expansion » sous-entend que le travail est tendu vers ce point, qui représente l'aboutissement des recherches entreprises au fil des ans et des laboratoires, espaces de recherche fondés sur l'expérimentation. La performance filmique constitue, aux yeux de ses praticiens, une nouveauté. La nature théâtrale de la performance filmique semble primaire, puisque le dispositif cinématographique lui semble assujéti selon la formulation choisie : « la performance filmique est une œuvre théâtrale qui s'appuie sur un dispositif cinématographique<sup>252</sup> ». L'inscription dans le domaine du théâtre étonne car le terme « performance » lui est préféré. Ce choix peut être motivé par un effet de mode autour de cette catégorie qui est souvent préférée à celle du théâtre pour revendiquer une nouveauté car l'emploi français du terme s'est grandement développé ces dernières années. Tout comme celui de « nouvelles technologies », ce terme peut éveiller l'intérêt des subventionneurs. L'importance donnée au temps « réel » et à la présence indispensable du public, rappellent le théâtre, le spectacle vivant, le *Live Art*, la performance, le direct et le *liveness*. Cette performance filmique n'est pas nouvelle sous ces aspects<sup>253</sup>. Toutefois, en liant théâtre et cinéma intrinsèquement, elle renouvelle le genre.

---

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> *Ibid.*, Collectif MxM, *Charte de création*,

<http://collectifmxm.com/category/performances-filmiques/> (consulté le 9 janvier 2018) :

« Tel le dogme95 qui s'était donné une série de règles pour établir une charte de cinéma, nous écrivons au fil de nos laboratoires une charte de création qui consiste à identifier ce qu'est une performance filmique. »

<sup>252</sup> Présentation du COLLECTIF MXM sur son site internet, *art. cit.*

<sup>253</sup> Marguerite CHABROL et Thiphaine KARSENTI, *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Aussi axé sur le direct, le live, Gob Squad invente un terme pour qualifier ses productions :

Le format des « films interactifs *live* » (Interaktiver Live Film) recherché et élaboré par Gob Squad ces dernières années, cherche, au travers de différentes constructions et protocoles expérimentaux, à combiner les moyens formels du film, du théâtre et de la performance *live* et à créer la possibilité, grâce à la caméra ou à l'écran comme instance intermédiaire, d'entrer en relation directe et *live* avec une œuvre d'art<sup>254</sup> [...].

Cet extrait d'un texte qui a servi à l'élaboration, en 2008, du texte de présentation pour *Revolution Now*<sup>255</sup> propose la formule d'*Interaktiver Live Film*, placée entre guillemets dans le texte original. Cette précaution en souligne le caractère inusité. Pourtant, cette expression n'est pas absolument nouvelle, la notion d'« interactivité » a connu ses heures de gloire dans les années 1990, avec le perfectionnement des jeux vidéo, l'arrivée d'internet dans les foyers et le développement d'interfaces permettant une interaction entre deux personnes ou plus. L'importance du direct ainsi que du *live*, les deux termes s'enchaînant, par exemple pour qualifier la transmission d'un concert à la télévision ou sur internet, a déjà été soulignée et nous avons noté qu'elle rapprochait plusieurs des artistes du corpus. Les dimensions théâtrale et performative n'apparaissent qu'au travers de cet aspect mis en valeur aussi à d'autres endroits : « die unseren Live Film-Events<sup>256</sup> », films-événements en direct, « Live-Moments<sup>257</sup> », moments en *live*, « Live-Qualität des Theaters<sup>258</sup> » la qualité *live* du théâtre. À nouveau aussi, la technique filmique est considérée comme un outil, « une instance intermédiaire » entre les performeurs et le public.

K. Mitchell choisit encore une autre appellation afin de cerner son usage de la vidéo au théâtre :

« Elle est apparue pour la première fois comme une metteuse en scène qui faisait les choses différemment avec son adaptation multimédia de *The Waves* (Les Vagues) de Virginia Woolf, en 2007. Ce fût le commencement de ce qu'elle appelle aujourd'hui « live cinema » (cinéma en direct) : des performances qui prennent vie quelque part entre le bouillonnement chaotique sur scène et le rendu fluide et de qualité cinématographique à l'écran<sup>259</sup>.

---

<sup>254</sup> GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, op. cit., p. 85 :

„Das von Gob Squad in den letzten Jahren erforschte und weiterentwickelte Format des ‚Interaktiver Live Film‘ versucht in unterschiedlichen Aufbauten und Versuchsanordnungen, die formalen Mittel von Film und Theater bzw. Live Performance zu kombinieren und über die Kamera oder die Leinwand als Zwischeninstanz die Möglichkeit zu schaffen mit einem Kunstwerk direkt und live in Interaktion zu treten [...]“

<sup>255</sup> GOB SQUAD, *Fördermittelantrag für Revolution Now!* (Dossier de promotion pour *Revolution Now* !), texte non-publié.

<sup>256</sup> GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, op. cit., p. 85.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

<sup>259</sup> Katie MITCHELL interviewée par Philip OLTERMANN (juin 2014), “Katie Mitchell, British theatre's true auteur, on being embraced by Europe”, art. cit. : “She first emerged as a director who did things differently with her 2007 multimedia adaptation of Virginia

Le journaliste Philip Oltermann, qui écrit son article après une interview avec K. Mitchell, évacue la référence à la mise en scène *d'Attempts on Her Life* qui constitue pourtant une étape précédent *The Waves* pour l'emploi de l'image animée par K. Mitchell, en collaboration avec Léo Warner. Peut-être n'a-t-il pas eu connaissance de cette pièce (mais cela paraît difficile), peut-être ne l'a-t-il pas vue et juge en conséquence illégitime sa parole à ce sujet, à moins qu'il n'ait pas jugé que la pièce soit une réussite du point de vue de l'insertion de l'écran sur la scène : toutes ces hypothèses sont plausibles et il n'est pas possible d'en favoriser une au détriment de l'autre. L'appellation *live cinema* (cinéma en direct), tout comme celle de *film interactif live*, fait disparaître les termes de théâtre et de performance qui se lisent toutefois en filigrane derrière la dimension *live*. Dire « faire du cinéma », de préférence à du film ou de la vidéo, c'est, en termes d'échelle de valeur, choisir l'expression considérée comme la plus aboutie de l'image animée. C'est exactement l'idée que véhicule P. Oltermann lorsqu'il désigne la « qualité cinématographique de l'écran », cela ne correspond à rien de concret et reste extrêmement vague, sauf à considérer que le cinéma appelle la qualité, dans les esprits, plus que ne le feraient les termes de film ou vidéo. Après avoir cité la metteuse en scène, le journaliste poursuit en reprenant le terme de « performance » qui ne semble pas venir de la bouche de l'artiste. Il décrit l'esthétique de K. Mitchell par une opposition bipartite entre la scène et l'écran ; la première caractérisée par le chaos et la seconde par l'unité, la première, par le bouillonnement foisonnant de toutes parts et la seconde, par un mouvement épuré et souple. Cette répartition coïncide avec le style de Mitchell en ce qu'elle favorise l'écran pour sa lisibilité, qui serait comme une synthèse plus intelligible de l'action effervescente sur scène. Néanmoins l'image, comme dans la performance filmique ou le film interactif live, n'existe pas seule, mais au sein d'un dispositif théâtral. le théâtre n'est pas cité dans l'expression de *live cinema* mais il apparaît comme un chemin dont le cinéma serait l'aboutissement.

#### 4. Conclusion

Du fait de son éclectisme sur le plan artistique et de son étendue géographique, le corpus permet de mettre au jour un nombre important de classifications culturelles. Certaines catégories sont plus floues que d'autres, c'est le cas de « médias » et « images », voire de « nouveaux médias », employés en raison même de cet aspect évasif, pour dire la profusion, l'absence de limite à la multiplication des images : ces médias qui se renouvellent sans cesse, ces images dont la prolifération n'a pas de fin.

---

Woolfs *The Waves*. This was the beginning of what she now calls 'live cinema': performances that come alive somewhere between the chaotic scramble on stage and the smooth, cinema-quality output on the screen."

De manière générale, les artistes parlent plus de *media culture*, *Medienkultur* et culture des médias que de culture de masse. On constate chez eux une désidéologisation des catégories culturelles qui suit un phénomène perceptible dans le langage des sociétés étudiées, celui de la dépolitisation. Par exemple, le terme « populaire » ne réfère plus au peuple, mais à l'ampleur de la diffusion, à la connaissance par le plus grand nombre. Le populaire est devenu une promesse d'accessibilité, la possibilité d'un langage commun au performeur et au spectateur (qui souvent font partie de la même génération élevée dans la profusion des images), l'importance d'une culture commune, de références partagées, d'un lien qui les unit. Cette culture a supplanté la culture humaniste, celle des philosophes et des écrivains, des intellectuels dans sa capacité à servir de modèle ou de réservoir de citations.

L'affadissement de la signification politique des termes, comme par exemple dans la transformation du « populaire » en « pop », indique une volonté présente chez les artistes étudiés de s'extraire des jugements de valeur et de favoriser les termes les plus neutres idéologiquement. Leur démarche procède d'un désir de se situer dans un présent immédiat, dans ce qui est divertissant, fantaisiste, qui impose un engouement, quelque chose de léger, surtout pas ennuyeux et toujours en lien avec leur temps. Cette désidéologisation suit bien la mouvance contemporaine. Nous relevons une unique occurrence d'une appellation au caractère idéologique avoué : celle de la « culture de masse » chez F. Richter qu'il qualifie de « mondialisée » et accole aux termes de « néolibéralisme », « pop » et « fun »<sup>260</sup>, ces deux derniers épithètes tendant à contrebalancer la dimension idéologique. En tout état de cause, les artistes considérés témoignent de ce que l'expression de « culture de masse » appartient bien au passé, à une autre culture intellectuelle, qui prenait davantage parti et par conséquent plus de risques, mais proposait aussi des jugements moins nuancés. De manière générale, le débat actuel sur les catégories culturelles charrie peu de formulations ouvertement critiques.

Nous constatons que les artistes du corpus ne reconduisent pas une division bipartite entre art et culture (sauf dans la bouche d'un journaliste qui interroge les Superamas, ceux-ci répondent à la question, mais ce n'est pas une revendication de leur part). Dans leur discours, la propension générale penche vers l'indifférenciation entre art et culture et laisse néanmoins percer une préférence pour parler de culture plutôt que d'art.

Souvent les termes sont prélevés dans le vocabulaire anglo-américain. Le mot *mainstream* est employé à plusieurs titres : l'esthétique *mainstream* de la télévision chez F. Richter, selon sa conception, emprunte aux cultures nationales de chaque pays et nord-américaines. Quand

---

<sup>260</sup> Voir *infra* Partie I.Chapitre VI.4.2. Le ton « cool fun », p. 370.

des zones géographiques sont citées, les références majeures sont le cinéma américain, la culture britannique contemporaine (Forced Entertainment) et le film hollywoodien (Superamas). Le panel compte de gros consommateurs de télévision dans leur enfance et adolescence, au cours des années 1970 et 1980 : Forced Entertainment, le Collectif MxM, D. Ayala (les autres n'en faisant pas directement état, mais la télévision fait tout de même partie de leurs influences). Le *mainstream* est souvent invoqué pour justifier un combat contre des conventions de représentation : ainsi Forced Entertainment et K. Mitchell fustigent le théâtre britannique *mainstream* afin de se situer en dehors des normes, et R. Pollesch le théâtre *mainstream* allemand qu'il assimile au *Regietheater*, tout en ne souhaitant pas s'inscrire à l'avant-garde. Enfin, M. Crimp s'insurge contre l'« avant-garde *mainstream* » du Royal Court.

Il semblerait que le concept d'avant-garde soit enterré comme en faisait la constatation R. Schechner, après d'autres. Aucun de ces artistes en tout cas ne déclare appartenir à une avant-garde. L'expression est supplantée par la notion d'expérimental : Forced Entertainment se nomme Compagnie de théâtre expérimental, M. Crimp parle d'une dimension expérimentale dans son travail. Des pas de côtés sont tentés avec l'« expérimental-grand public » de Superamas.

On constate que certains des artistes du corpus continuent de se tourner vers des catégories plus littéraires et théâtrales, tels J. Jouanneau, M. Crimp et K. Mitchell. Le *Regie Theater* fondé sur le texte, mais avec la liberté de le malmener consentie au metteur en scène est l'idéal de K. Mitchell. Ces trois artistes n'ont pas grandi avec la télévision, c'est aussi pourquoi ils se distinguent sur ces points des autres artistes du corpus. Ils peuvent citer des noms d'auteurs dramatiques, de réalisateurs de cinéma indépendant qui constituent pour eux des références. Les allusions à la télévision se trouvent tout de même dans leurs œuvres.

De manière générale, en excluant les artistes mentionnés ci-dessus, on observe une raréfaction de la référence au théâtre au profit de la performance. Les artistes parlent moins d'acteurs et de personnages que de performeurs. On peut opérer une distinction entre ceux qui se revendiquent de l'écriture et de la littérature et ceux qui s'y opposent en se situant dans la performance ou dans le discours oral. Dans ce dernier cas, est mise en avant l'importance du présent, du *liveness*, et de la double signification de l'anglais *live*, à la fois vivant et en direct, ce qui explique le passage du Live Art au Life Art chez Gob Squad, une transformation en complète adéquation avec la performance historique. Les nouvelles catégories font la part belle à la performance et au film : « performance filmique », « Interaktiver Live Film », « live cinema ». La qualité du *live* peut parfois renvoyer au théâtre dans l'esprit des artistes mais le modèle ou le parangon est plutôt le cinéma.

En définitive, nous retiendrons la classification de théâtre expérimental pour catégoriser les œuvres du corpus, tout en gardant à l'esprit la singularité des approches, et le qualificatif *mainstream* pour désigner les normes d'une culture américaine, supranationale et mondialisée, mais aussi la catégorie de culture des médias de masse, en sorte de mettre l'accent sur le média comme industrie culturelle.

# Chapitre II. QUESTIONS DE GENERATION, DE FORMATION ET DE DIFFUSION

---

## 1. Introduction

Au fur et à mesure de la recherche, les points communs entre les artistes du corpus se sont précisés : des collaborations ponctuelles, des formations similaires, la programmation des spectacles dans un même lieu ou au cours d'un même festival... sont des points d'accroche qui confèrent une cohérence à leur étude conjointe et comparée. Faire le constat de la présence de plusieurs collectifs, groupes, metteurs en scène d'une même mouvance au sein des mêmes lieux incite à déplacer le regard vers le rôle extérieur, mais professionnel et impliqué des directeurs de salle et programmeurs de festivals. C'est pourquoi nous optons ici pour une approche sociologique en posant la question des générations : Est-il possible ou non d'affirmer que ces artistes constituent une génération ? Viendra ensuite la question des lieux communs à ces créateurs : cursus de formation, institutions théâtrales ainsi que festivals dès lors qu'ils ont été visités à plusieurs reprises par au moins deux des artistes du corpus, réseaux de diffusion, qui entrent quelquefois aussi dans le cercle des producteurs. Nous pourrions ainsi mettre à jour des croisements, des similitudes et des différences.

Il nous a semblé que l'approche générationnelle pouvait permettre une navigation plus claire au sein du corpus et une meilleure évaluation de sa cohérence. Les enjeux portent, en outre, sur la cartographie des déplacements de ces artistes, afin d'appréhender les liens qu'ils tissent parfois à l'occasion d'une collaboration, voire les stratégies communes qu'ils déploient pour se montrer et se faire connaître dans l'espace public, notamment sur la toile internet.

## 2. Une, deux génération(s) artistique(s) ou une nébuleuse ?

Partant d'une définition large de la génération, recouvrant une période d'une vingtaine d'années, l'hypothèse peut être émise que ces artistes appartiennent à la même génération. Certes, il existe plusieurs acceptions de ce terme : l'approche démographique diffère de l'optique historique par exemple. Une génération est composée pour les démographes de tous les individus nés la même année, alors qu'en histoire, il s'agirait plutôt des enfants d'une même décennie, suivis au cours d'une trentaine d'années. D'un point de vue sociologique, ces repères

temporels ont moins d'importance que la notion d'expérience commune : la rencontre de faits marquants et de conditions données qui peuvent déterminer dans un certain laps de temps un sentiment d'appartenance à un même « ensemble générationnel<sup>261</sup> » (selon la définition du philosophe Karl Mannheim, nonobstant les disparités d'origines sociales, de parcours scolaire et de capital culturel. Sous cet angle il est permis par exemple de parler d'une génération 68 pour tous ceux qui furent en âge et en situation de se sentir parties prenantes des événements de mai-juin 1968 en France. Nous choisissons une approche qui serait plutôt historique puisque la génération nous semble recouvrir au moins deux décennies, un quart de siècle environ (soit le laps de temps qui conduit une cohorte à l'âge de la reproduction) si l'on prend en compte les années de formation des compagnies et non pas seulement l'âge de leurs membres.

Si l'on s'en tenait aux dates de naissance, le calcul ne serait pas exact et accuserait quelques disparités. Certains des artistes sont nés dans les années soixante et soixante-dix : T. Etchells et R. Pollesch en 1962, K. Mitchell en 1964, F. Richter en 1969, T. Kühnel en 1971, C. Teste en 1975. J. Jouanneau est né en 1946 et M. Crimp, en 1956. Une connaissance exhaustive des dates de naissance de chacun des artistes s'est avérée impossible (notamment parce que les Superamas souhaitent rester anonymes et que nous respectons ce choix), aussi et quoi qu'il en soit, il semble plus pertinent de retenir la période de création dans le but de délimiter les contours d'une ou de deux génération(s) artistique(s).

La première pièce de M. Crimp est présentée en 1982. J. Jouanneau fonde sa compagnie professionnelle L'Eldorado en 1984, année qui marque aussi les débuts de Forced Entertainment.

Les autres artistes commencent à travailler dans les années 1990 et le plus jeune collectif, en 2000. Gob Squad se forme en 1994. T. Kühnel et K. Mitchell dirigent des mises en scène depuis 1994. D. Ayala fonde sa compagnie La Nuit remue en 1996. C'est aussi l'année durant laquelle F. Richter fait ses débuts dans les domaines de l'écriture et de la mise en scène. R. Pollesch obtient de premiers solides soutiens à son écriture en 1996 et une place stable en tant que metteur en scène en 2001. Superamas se constitue en 1999. Le Collectif MxM démarre son activité en 2000.

Les artistes du corpus débute donc leurs travaux dans les années 1980, 1990 et au tout début des années 2000. Néanmoins les années 1980 et les années 1990 ne présentent pas des conditions d'expérience similaires, en particulier, du point de vue des rapports aux médias

---

<sup>261</sup> Karl MANNHEIM, *Le problème des générations* (1928), Paris, Nathan, 1990, p. 39.

Voir aussi Claudine ATTIAS-DONFUT, « La notion de génération : Usages sociaux et concept sociologique », in *L'Homme et la société*, n° 90, 1988. « Le temps et la mémoire aujourd'hui », pp. 36-50.

environnants. Les années 1990 connaissent l'arrivée d'internet au sein des foyers ainsi que celle des téléphones portables, instruments qui se développent dans une grande ampleur durant les années 2000, alors que la télévision et la radio dominaient encore dans les années 1980. D'un point de vue culturel, délimiter une seule génération s'avère de fait peu aisé. Cependant, si l'on se réfère aux dates de naissance et en élargissant la focale à une période de trente ans, les artistes peuvent constituer une génération. Mais si nous regardons de plus près les rapports qui s'établissent entre leurs pratiques et leurs esthétiques, l'affaire se complique.

Nous acquiesçons volontiers à l'avertissement du philosophe François Noudelmann qui invite à ne pas confondre succession et parenté, prédécesseurs et géniteurs<sup>262</sup>, notamment dans le domaine de l'histoire de l'art. Il n'empêche que des ascendances se revendiquent, que des influences s'exercent et que des conceptions se transmettent à travers des cycles générationnels. En forçant le trait, mais sans pousser jusqu'à une interprétation psychanalytique, on pourrait avancer que certains des membres du corpus sont des « pères artistiques » pour les autres. Ces pères ont commencé à créer ou ont obtenu une position stable avant les autres, mais surtout ils ont été — et continuent d'être — une source d'inspiration pour ceux qui ont commencé leurs travaux après eux. C'est le cas de Forced Entertainment et de R. Pollesch pour Gob Squad, mais aussi de M. Crimp concernant F. Richter. Forced Entertainment monte des projets depuis dix ans quand le noyau de Gob Squad se réunit et ces derniers supporteront plusieurs années difficiles avant de parvenir à vivre de leur art. Les Gob Squad ont sans doute entendu parler des travaux de Forced Entertainment durant leurs études et ils ont pu assister à des représentations. Greg Giesekam le signale au départ de son analyse de Forced Entertainment dans son livre *Staging the screen* :

À la fin des années 1980, ils [les membres de Forced Entertainment] travaillaient la vidéo d'une manière qui exerçait une influence sur un grand nombre d'autres jeunes compagnies britanniques qui commencèrent à apparaître dans les années 1990 — au moment où eux-mêmes s'éloignaient de l'inclusion de la vidéo dans leur travail<sup>263</sup>.

Au moment où les membres de Forced Entertainment commençaient à employer de moins en moins la vidéo sur la scène de théâtre, de jeunes groupes, durant les années 1990, inspirés par leurs travaux, se mirent à l'utiliser. En quelque sorte, Gob Squad et d'autres ont pris la relève. Grâce au rayonnement considérable des travaux de Forced Entertainment, en raison de

---

<sup>262</sup> Voir François NOUDELMAANN, *Pour en finir avec la généalogie*, Paris, Léo Scheer, 2004.

<sup>263</sup> Greg GIESEKAM, *Staging the screen, the use of film and video in theatre*, op. cit., p. 116 :

“During the late 1980s they [Forced Entertainment] worked with video in ways that exerted a strong influence on a number of other young British Companies that began to appear in the 1990s — by which time they themselves were moving away from incorporating video in their work.”

leurs aspects novateurs, G. Giesekam met Forced Entertainment sur un piédestal, en comparaison des groupes qui démarrent dans les années 1990 qu'il qualifie tous de « jeunes compagnies ».

R. Pollesch a aussi été en quelque sorte un père de théâtre pour les membres de Gob Squad car, récemment établi au sein d'une institution reconnue, la Volksbühne, il y a facilité l'introduction de Gob Squad. Les travaux de R. Pollesch ont suscité l'intérêt du collectif. Aujourd'hui, ils sont collègues, mais comme R. Pollesch les a introduits, il fut pour eux un soutien de taille. Les membres de Gob Squad lui sont reconnaissants. C'est une considération mutuelle qu'ils se portent.

Pour une émission de « Fictions/Théâtre et Cie » sur France Culture, Jean Couturier a présenté F. Richter comme un héritier de M. Crimp : « Comme Fausto Paradivino, Falk Richter se réclame comme le descendant de Martin Crimp [...] et notamment d'une pièce qui s'appelle *Atteintes à sa vie*, une pièce phare pour tous les auteurs de cette génération<sup>264</sup> ». La mention d'*Atteintes à sa vie* est importante : la pièce a fait l'objet d'une mise en scène par F. Richter au Toneelgroep d'Amsterdam en 1997<sup>265</sup>, l'année durant laquelle Tim Albery a proposé la première mise en scène britannique de la pièce au Royal Court. Là encore, M. Crimp est un père de théâtre pour F. Richter, mais il est aussi un pair puisqu'ils travaillent durant la même période. Au cours de la même émission radiophonique, F. Richter expose en quoi il est réceptif au travail de M. Crimp :

Il y a deux repères pour les très jeunes auteurs aujourd'hui, il y a Martin Crimp et Sarah Kane, la même génération et une manière de revenir à un théâtre qui est à la fois un théâtre sans personnage mais incarné tout de même. [...] beaucoup de liberté d'improvisation pour les acteurs, une écriture elliptique, la nécessité pour les jeunes auteurs de se reposer la question du théâtre politique et ce constat que les journaux aujourd'hui ne sont plus en position de tout dire [...] le théâtre peut être l'endroit qui se saisit de cette parole-là et repartage avec le spectateur ce questionnement<sup>266</sup>.

M. Crimp fait figure de pionnier pour F. Richter, au même titre que S. Kane. L'auteur-metteur en scène choisit ces références pour défendre une réappropriation d'un théâtre politique et d'une langue renouvelée, ce dont M. Crimp et S. Kane auraient montré le chemin. Ce rapprochement de M. Crimp et S. Kane n'est pas tout à fait juste puisque Aleks Sierz, spécialiste

---

<sup>264</sup> Jean COUTURIER (réalisation), *Sept Secondes (In God we trust) (Sept secondes (Nous avons foi en Dieu)) suivi de Electronic City de Falk Richter*, mise en scène de Stanislas Nordey, « Fictions/Théâtres et Cie », France Culture, émission radiophonique enregistrée en public au Théâtre du Rond-Point le 18 mars 2008, 6 avril 2008 (diffusion).

<sup>265</sup> Nous n'avons pas trouvé de documents sur cette pièce, en outre elle sort de notre délimitation géographique, aussi avons-nous renoncé à son analyse.

<sup>266</sup> Jean COUTURIER (réalisation), *Sept Secondes (In God we trust) suivi de Electronic City de Falk Richter*, mise en scène de Stanislas Nordey, « Fictions/Théâtres et Cie », *cit.*

à la fois de M. Crimp et du théâtre In-Yer-Face, considère que M. Crimp est, dans les années 1990, plus âgé que les auteurs tels que S. Kane et Mark Ravenhill, et les a inspirés<sup>267</sup>. Selon A. Sierz, M. Crimp serait un écrivain de la « génération perdue », une manière de le garder inclassable :

Même si Crimp vient de la tradition britannique des nouvelles écritures, il n'a jamais fait partie d'aucun courant. Il est l'homme étrange de la récente histoire du théâtre. Avant que les écrivains de théâtre du courant *in-yer-face* des années 1990 émergent, Crimp a anticipé cette sensibilité contemporaine [...]. Toutefois, malgré cela, Crimp appartient plus à ce que le Royal Court nomme pudiquement la « génération perdue » : ces auteurs de théâtre, nés au milieu des années 1950, qui ont commencé à développer leur travail dans les années 1980 et que l'on a ensuite perdus de vue. Il est un des rares survivants<sup>268</sup>.

Alors qu'ils écrivent durant la même période, M. Crimp et S. Kane ne font pas partie de la même génération et ainsi M. Crimp resterait plutôt une étoile solitaire. Néanmoins, S. Kane et M. Crimp constituent tous deux des précurseurs en matière d'écriture théâtrale ainsi que des sujets traités et, à ce titre, ils ont inspiré F. Richter qui les considère comme ses maîtres. Il va même jusqu'à affirmer que ces deux auteurs accèdent à cette place pour tous « les très jeunes auteurs » de sa génération. Il est âgé de 39 ans lorsqu'il fait cette déclaration et M. Crimp, de 13 ans son aîné, a 52 ans. M. Crimp est aussi une référence pour K. Mitchell, elle monte un de ses textes et possède une très bonne connaissance du théâtre anglais.

Dans les rapports décrits précédemment, la différence de génération procède d'un écart d'âge, mais aussi d'un écart en termes de renouvellement artistique. Les « pères » ont été des pionniers et sont reconnus comme tels par les « fils ». Cela isolerait René Pollesch et Martin Crimp comme des précurseurs et des inspireurs pour plusieurs membres du corpus, ce qui laisserait J. Jouanneau seul, en tant que plus âgé du corpus. En même temps, ces écarts ne sont pas si grands, tant au regard de l'âge qu'au point de vue de l'inventivité, des outils employés et des manières d'élaborer des spectacles. Il semble donc difficile de parler de deux générations distinctes tout autant que d'une seule génération homogène. Les sociologues dressent depuis le milieu des années 1970 le portrait d'une jeunesse aux limites élastiques et insistent notamment sur l'allongement de la période de l'adolescence, le psychanalyste Tony Anatrella forgeant à cette fin la notion « d'adulescence<sup>269</sup> », d'où un certain brouillage des repères générationnels.

---

<sup>267</sup> Aleks SIERZ, *The Theatre of Martin Crimp*, Londres, A&C Black, 2006, p. 169 (dernière version revue, 2013).

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 168 :

“Although Crimp comes from the British tradition of new writing, he has never been part of any new wave. He's the odd man out in recent theatre history. Before the in-yer-face 1990s playwrights emerged, Crimp anticipated this contemporary sensibility [...]. Yet, despite this, Crimp belongs more to what the Royal Court politely calls the 'lost generation': those playwrights, born in the mid-1950s, who started to develop work in the 1980s, and then just vanished from view. He is one of the few survivors.”

<sup>269</sup> Tony ANATRELLA, *Interminables adolescences. La psychologie des 12/30 ans*, Paris,

Sans doute cet aspect générationnel est-il aussi aplani par nos sociétés médiatiques où tout — informations et personnes — circule vite.

Il semble ainsi plus adéquat de changer de registre et de recourir à des métaphores spatiales plutôt que temporelles. On se plaît ainsi à considérer ces artistes tels les étoiles d'une même nébuleuse, formant un réseau non structuré, avec des circulations en parallèle et des croisements. Ils entendent parler des spectacles des uns et des autres, ils peuvent être programmés successivement dans une même salle ou dans le cadre du même festival, ils ont parfois été formés au sein d'une même école. Ils sont attentifs aux travaux des uns et des autres et travaillent sur des thèmes similaires, ce qui aboutit logiquement à des rencontres et à des collaborations. Le terme nébuleuse n'a sans doute pas de légitimité scientifique, mais il nous apparaît en l'occurrence plus approprié que celui de génération, car il indique des circulations dynamiques au sein du corpus. Cette nébuleuse est aussi internationale et les déplacements y sont déterminants. Nous avons pu cerner une génération des « pères » en lien avec certains des membres du corpus, mais ces « pères » continuent de travailler en même temps que les « fils ». C'est pourquoi nous retenons finalement l'image de la nébuleuse traversée par des réseaux. Ces derniers sont justement ceux que nous allons analyser maintenant.

### 3. Des réseaux qui se croisent : un si petit monde

#### 3.1. *L'université Justus Liebig de Gießen, un lieu de formation tourné vers la performance et le théâtre expérimentaux*

Certains ont suivi des formations similaires : c'est le cas des Allemands R. Pollesch, Johanna Freiburg et Berit Stumpf, ces dernières étant toutes deux membres de Gob Squad. Tous trois ont étudiés à l'Institut für Angewandte Theaterwissenschaft (Institut d'études théâtrales appliquées) de l'université Justus-Liebig de Gießen. J. Freiburg et B. Stumpf y ont obtenu leur licence en 1994. R. Pollesch a étudié le théâtre à l'université de Gießen entre 1983 et 1989, période durant laquelle il reçut les enseignements d'André Wirth et Hans-Thies Lehmann, ainsi que ceux des artistes invités par ces derniers tels Heiner Müller, George Tabori et John Jesurun<sup>270</sup>. Ce sont, en partie, les mêmes professeurs et les mêmes intervenants aux côtés desquels J. Freiburg et B. Stumpf ont été formées. Nina Tecklenburg cite à ce titre<sup>271</sup> : A. Wirth

---

Cerf/Cujas, [1998], 2001.

<sup>270</sup> Présentation de René POLLESCH sur le site de l'institut Goethe, <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/pol/frindex.htm> (consulté le 28 avril 2014)

<sup>271</sup> Nina TECKLENBURG, "Reality Enchanted, Contact Mediated: A Story of Gob Squad" (Réalité enchantée, contact médié : Une histoire de Gob Squad), passages traduits de l'allemand vers l'anglais par Benjamin Carter, *TDR: The Drama Review*, vol. 56, n° 2, été 2012, New York, The MIT Press, p. 10.

(fondateur de l'Institut), Eugenio Barba, Richard Schechner, H. Müller, R. Wilson et J. Jesurun. À quelques années d'intervalle, ces trois artistes ont suivi des enseignements tournés vers un théâtre de recherche, qui s'intéresse à la performance comme événement partagé entre spectateurs et acteurs :

Les membres allemands viennent du contexte d'un théâtre d'avant-garde qui sera associé au concept de « théâtre postdramatique » d'Hans-Thies Lehmann. À l'époque, [...] le programme du diplôme de Gießen, qui est encore aujourd'hui unique en Allemagne, offrait une alternative à des études théâtrales purement théoriques ainsi qu'aux conservatoires classiques [...]. Le programme couvrait l'éventail du théâtre d'avant-garde et de la performance du XX<sup>ème</sup> siècle. En particulier, Brecht, Grotowski, Kaprow, Schechner, et les premiers body artists comme Marina Abramović et Chris Burden, ainsi que les premières pratiques de théâtre environnemental, interactif et in situ des années 1960 et 1970 ont laissé des traces dans la production artistique des étudiants de Gießen<sup>272</sup>.

Il est intéressant de voir comment un enseignement qui comporte des similitudes peut amener des étudiants à des pratiques plutôt dissemblables, tout en partageant des orientations philosophiques communes. Les démarches diffèrent au moins au niveau du processus de création. Le choix d'un processus réellement collaboratif au sein d'un collectif dont les membres sont placés sur un pied d'égalité est apparu assumé jusqu'au bout chez Gob Squad tandis que R. Pollesch signe ses textes et leurs mises en scène alors que la participation des comédiens est primordiale pour la réalisation de l'un et de l'autre. Il tient à le souligner lorsqu'on l'interroge sur la spécificité de son travail :

– En quoi votre approche du travail théâtral se distingue-t-elle des pratiques les plus courantes à Berlin et en Allemagne ?

– La différence porte moins sur l'esthétique que sur le contenu et la manière de travailler. Souvent, le metteur en scène — masculin, la plupart du temps — tire toutes les ficelles de la représentation et les comédiens — ou comédiennes, le plus souvent — se trouvent dans un rapport d'admiration soumise par rapport à lui. Dans le théâtre tel que je le conçois, cette position sexiste et toute-puissante est inimaginable. Pourquoi faudrait-il reproduire les mêmes processus de travail, les mêmes hiérarchies sur le plateau qu'à l'intérieur de la société ? Je cherche à travailler avec des comédiens autonomes et intelligents. La critique sociale et l'art sont trop souvent utilisés pour excuser les processus sexistes et racistes qui ont cours dans les théâtres. C'est notamment le cas avec la forme du « théâtre de représentation » allemand qui cherche à critiquer le monde tout en reproduisant des schémas sociaux existants. Nous, nous

---

<sup>272</sup> *Ibidem* :

“The German members came from an avantgarde theatre context that would come to be associated with Hans-Thies Lehmann's concept of “postdramatic theatre”. At the time, [...] Giessen's degree program, which even today is unique in Germany, offered an alternative to purely theoretical theatre studies as well as to the classical conservatories [...] Giessen's curriculum covered the range of 20<sup>th</sup>-century avantgarde theatre and performance art. In particular, Brecht, Grotowski, Kaprow, Schechner, early body artists such as Marina Abramović and Chris Burden, as well as early environmental, interactive, and site-specific theatre practices from the 1960s and '70s left traces in the artistic output of the Giessen students.”

essayons de rester critiques dans le processus même du travail, de procéder à une critique intériorisée<sup>273</sup>.

Dans le discours au moins, R. Pollesch tient à ne pas être un metteur en scène de théâtre qui pourrait être confondu avec la tradition allemande de *Regie Theater*. En cela, il est l'héritier de l'université de Gießen. Il ne s'échine pas à porter à la scène des textes qui l'ont déjà été des milliers ou centaines de fois, ni à parfaire l'art de la représentation. Il souhaite plutôt que sa pratique soit en accord avec ses conceptions politiques et que cette éthique se reflète dans sa manière de travailler : ce qui est montré sur scène et ce qui se joue derrière le rideau, durant les représentations, ne doit pas entrer en contradiction. Parmi tous les artistes enseignés à Gießen, celui dont R. Pollesch semble se rapprocher le plus est Bertolt Brecht, même dans un dépassement de celui-ci, tandis que Gob Squad a plus d'accointances avec l'installation et le happening dans leur recherche de dispositifs originaux construisant des relations inédites, uniques et éphémères entre performeurs et spectateurs.

### **3.2. Le Royal Court Theatre de Londres : un théâtre emblématique pour l'avant-garde théâtrale britannique**

R. Pollesch et M. Crimp ont reçu le soutien de la même institution britannique, le Royal Court Theatre situé à Sloane Square dans le centre de Londres. Ils ont tous deux obtenu une bourse d'études qui leur a permis de travailler un an au sein de ce théâtre emblématique pour l'avant-garde britannique : durant la saison 1988-1989 pour M. Crimp et en 1996 pour R. Pollesch. Un troisième membre du corpus est attaché à ce lieu ; K. Mitchell y présente une de ses premières mises en scène par sa compagnie Classics on a Shoestring en 1993 avec *Live Like Pigs* (Vivre comme des porcs) de John Arden (1958), elle y devient plus tard metteuse en scène associée entre 2000 et 2004<sup>274</sup> et son nom continue, aujourd'hui encore, d'être inscrit sur le site internet du lieu. R. Pollesch y a suivi des séminaires avec Harold Pinter et Caryl Churchill<sup>275</sup>. Ces deux auteurs sont emblématiques de la place du Royal Court au sein du paysage théâtral britannique : depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle et depuis son rachat par l'English Stage Company en 1956, ce théâtre a découvert des auteurs qui ont marqué l'histoire du théâtre moderne britannique<sup>276</sup>. À l'orée du XX<sup>ème</sup> siècle, la renommée du Court est

---

<sup>273</sup> Dossier de presse, Pollesch, *Pablo in der Plusfiliale* (Pablo au supermarché Plus), entretien avec le metteur en scène-auteur pour le 58<sup>ème</sup> festival d'Avignon, juillet 2004, pp. 2-3.

<sup>274</sup> Katie MITCHELL, entretien avec Jean-Louis Perrier, in Programme du Festival d'Avignon, 65<sup>ème</sup> édition, Dossier de presse de *Kristin, nach Fräulein Julie* (*Christine, d'après Mademoiselle Julie*) d'après August Strindberg, juillet 2011.

<sup>275</sup> Présentation de René POLLESCH sur le site de l'institut Goethe, *art. cit.*

<sup>276</sup> Ruth LITTLE et Emily MCLAUGHLIN, *The Royal Court Theatre Inside Out* (*Le théâtre Royal Court renversé*), Londres, Oberon Books, 2007, p. 9 :

“The Royal Court theatre in London's Sloane Square has represented some of the most influential plays in modern

imputable à sa découverte de l'auteur George Bernard Shaw. Devenu un cinéma en 1932, la salle ferme en 1935 et est bombardée en 1942. À partir de 1946, le Royal Court, qui porte désormais le nom que nous lui connaissons aujourd'hui, présente des revues musicales légères. Il ferme en 1952 pour rénovation et l'installation de la troupe permanente de l'English Stage Company en 1956, sous la direction de George Devine<sup>277</sup>, signe la volonté de ce dernier de faire de ce théâtre « non pas un théâtre de producteurs, ou d'acteurs, mais un théâtre d'écrivains<sup>278</sup> ».

Cette déclaration de G. Devine est une manière de renouer avec la place du théâtre un demi-siècle auparavant sous la direction de Harley Grandville-Barker, qui avait choisi de présenter des « pièces non-commerciales » écrites par Henrik Ibsen, Maurice Maeterlinck, William Butler Yeats et Gerhart Hauptmann<sup>279</sup>... En 1956 y est présentée *Look Back in Anger* de John Osborne dans une mise en scène de Tony Richardson. Suivant l'analyse *a posteriori* des spécialistes, cette pièce ouvre l'histoire du théâtre britannique moderne par son réalisme cru en opposition à l'idéalisme de la période précédente<sup>280</sup>. C'est dans cette période que l'actuel Royal Court plonge ses racines. La plupart des critiques de *Look Back in Anger* furent négatives et cette odeur de soufre dans laquelle débute cette nouvelle phase pour le Royal Court est typique du théâtre d'avant-garde qui choque et déchaîne les passions. La réouverture du bâtiment en 1956 est subventionnée par le British Arts Council à hauteur de 7 000 livres<sup>281</sup>. Ce théâtre est soutenu par l'État britannique, il devient le premier théâtre national de Grande-Bretagne<sup>282</sup>. G. Devine souhaite en faire un « théâtre d'art », étant d'avis que « le futur repose quelque part dans un triangle entre Brecht, Beckett et Ionesco<sup>283</sup> ». Dix-huit des pièces de

---

theatre history since its early productions under the direction of Harley Granville-Barker at the turn of the twentieth century.”

Le Royal Court Theatre de Londres à Sloane Square a présenté certaines des pièces les plus influentes de l'histoire du théâtre moderne depuis ses premières productions sous la direction d'Harley Granville-Baker au tournant du vingtième siècle.

<sup>277</sup> *Ibid.*, pp. 12-14.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 17 :

“[...] what are to be the aims of the new enterprise. ‘Ours is not to be a producer’s theatre, nor an actor’s theatre,’ Mr Devine announces, ‘it is to be a writer’s theatre’”.

[...] quels seront les buts de la nouvelle entreprise. Nos objectifs ne se tourneront ni vers la fondation d'un théâtre de producteurs, ni d'un théâtre d'acteurs, annonce M. Devine, mais d'un théâtre d'écrivains.

<sup>279</sup> *Ibidem*, “non-commercial plays”.

<sup>280</sup> « John Osborne (1929-1994) joue un rôle historique. Lorsque le Royal Court Theatre donne *Look Back in Anger* (1956), l'histoire d'un jeune couple de la petite bourgeoisie qui se déchire de manière sordide, la dramaturge prend la tête du groupe des ‘Angry Young Men’ (Les jeunes hommes en colère) [...] » in Frédéric REGARD, *La littérature anglaise*, Que sais-je, 2007/159, Presses Universitaires de France, p. 103.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>282</sup> Site internet du Royal Court Theatre : <http://www.royalcourttheatre.com/about-us/history/> (consulté le 16 décembre 2014).

<sup>283</sup> Ruth LITTLE et Emily MCLAUGHLIN, *The Royal Court Theatre Inside Out*, op. cit., p. 17 :

“In the belief that ‘the future lies somewhere in a triangle between Brecht, Beckett and Ionesco’, Devine proposed that the Royal Court become an ‘Art’ theatre.”

M. Crimp seront jouées au Royal Court entre 1990 et 2013. Il écrit *The Treatment* en réponse à une commande pour le Royal Court, la pièce sera mise en scène par Lindsay Posner en 1993. Ce théâtre est le lieu où se réunissaient les écrivains qui révolutionnèrent l'écriture dans les années 1990 en Angleterre. Lloyd Hutchinson, un acteur qui a eu l'occasion de fréquenter ce théâtre durant cette période, en témoigne :

Même si cela ne semblait pas inhabituel à l'époque, quand je regarde en arrière aujourd'hui, cela me paraît extraordinaire que l'on puisse aller derrière l'orchestre à l'heure du déjeuner et prendre un bol de soupe avec ceux qui comptent maintenant parmi les plus grands écrivains, acteurs et metteurs en scène anglophones ; des gens comme Sarah Kane, Mark Ravenhill, Martin Crimp, Martin McDonagh et Joe Penhall — tous des écrivains avec un statut désormais international<sup>284</sup>.

Cette atmosphère de discussions faciles entre les différents artistes présents, mais aussi avec les techniciens ainsi qu'au sein des équipes, avec le personnel administratif, de la maison Royal Court a pu inspirer les deux auteurs, R. Pollesch pour tenter de retrouver cette ambiance ailleurs et M. Crimp pour continuer de s'y sentir chez lui. Paul Handley, directeur de production au Royal Court, de 1987 à aujourd'hui, décrit l'ambiance qui règne au sein des productions :

Les gens sont parfois surpris par l'échelle de nos réunions de production parce que nous invitons tout le monde dans la production. Tout le monde est libre d'avoir des idées et de contribuer à ce que nous essayons de faire. Nous aidons les designers et les metteurs en scène. Nous essayons tous d'arriver à quelque chose de bien et d'intelligent. Je pense que c'est un processus que vous ne trouverez pas dans d'autres théâtres, ou avec les reprises et les classiques<sup>285</sup>.

Cette ouverture des aspects y compris économiques à toutes les personnes de l'équipe désireuses de proposer des idées est rendue possible, selon P. Handley, par la singularité du Royal Court et la mise en scène de textes contemporains. À nouveau, D. Hare, écrivain et metteur en scène qui a fréquenté le Royal Court à la fin des années 1960 et au début des années 1970, explique qu'il ressent un « authentique sens de la famille » dans ce théâtre, tout en ne l'envisageant pas de manière lisse, mais au contraire, à travers ses paradoxes :

Comme toutes les grandes institutions, affirme David Hare, « le Royal Court est le lieu d'intenses contradictions. Un théâtre d'écrivains alors que les lubies des metteurs en scène dictent le choix des pièces, un théâtre politique qui a souvent évité violemment les questions politiques, un théâtre qui eut autrefois la plus forte esthétique de tout le pays mais que personne

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 310 :

“Although it didn't seem unusual at the time, when I look back now it's extraordinary that you could walk into the back of the stalls at lunchtime and have a bowl of soup with what are now some of the finest writers, actors and directors in the English language; people like Sarah Kane, Mark Ravenhill, Martin Crimp, Martin McDonagh and Joe Penhall – all writers with international status now.”

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 359.

“Peoples are sometimes surprised by the scale of our production meetings because we invite everyone in production. Everyone is free to have ideas and to contribute to what we're trying to do. We help designers and we help directors. We're all trying to achieve something good and clever. I do think it's a process that you don't have in other theatres, or with revivals and classics.”

ne pouvait définir — excepté par ce qu'elle n'était pas, et un théâtre avec un authentique sens de la famille pour autant que votre idée de la famille inclut les disfonctionnements. À moitié *mainstream*, à moitié en marge, le Royal Court est aussi provocant et déstabilisant que jamais — et tout aussi vital<sup>286</sup>. »

Ce lieu se situe à la fois dans et en dehors du *mainstream*, c'est-à-dire faisant partie de l'*establishment*. C'est désormais une institution où le neuf fait recette, tout en maintenant une dissonance dans la recherche de nouvelles formes, de sujets en résonance avec l'état du monde. Les pièces qui y ont fait date sont désormais devenues des classiques du répertoire contemporain. De nouveaux auteurs, notamment internationaux, continuent d'y être présentés. Le positionnement, au sein du paysage culturel européen, des trois membres du corpus qui ont entretenu avec ce lieu un rapport plus ou moins ténu, est à son image : installés au sein des institutions, ils continuent d'œuvrer à un art novateur. En dépit des changements de direction, les pièces de M. Crimp continuent d'être présentées dans ce théâtre. La place de M. Crimp au sein du paysage théâtral anglais et européen y est profondément liée. Pour l'anecdote, il y a aussi vu, pour la première fois, une pièce professionnelle<sup>287</sup>. R. Pollesch a peut-être trouvé dans la Volksbühne, et notamment au Prater, un équivalent de la maison Royal Court. Enfin, K. Mitchell y a ses marques, elle y a dirigé au moins sept mises en scène.

### **3.3. Le Podewil de Berlin : un appui à la scène contemporaine tant en Allemagne qu'à l'étranger**

Des institutions théâtrales berlinoises qui ouvrent leurs portes à Forced Entertainment à partir de 1997, la première est le Podewil. Entre 1997 et 2002, le Podewil accueille le collectif à neuf reprises. C'est aussi l'institution qui soutient avec force le travail de Gob Squad et leurs débuts berlinois, avant leur implantation dans la capitale allemande. De 1997 à 2004, le lieu coproduit et programme leurs performances. R. Pollesch y présentera sa trilogie *Heidi Hoh*, pour un volet par année de 1999 à 2001, ce qui servira de tremplin à son installation berlinoise.

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 452 :

“Like all great institutions, claims David Hare, ‘the Royal Court is a place of intense contradiction. A writers’ theatre whilst plays are chosen at the whim of directors; a political theatre which has often violently eschewed politics; a theatre which once had the strongest aesthetic of any in the country which nobody could define — except by what it wasn’t; and a theatre with genuine sense of family, so long as your idea of family includes dysfunctional. Half in the mainstream, half out, the Royal Court is as provoking and perplexing as ever — and as vital.’ ”

<sup>287</sup> Harriet DEVINE (interviews), *Looking Back, Playwrights At The Royal Court (Rétrospection : auteurs dramatiques au Royal Court)*, 1956-2006, Faber and Faber, London, 2006, p. 81 :

“H. D.: So, can you remember the first time you went to the theatre?”

M. C.: Well, that’s strange, because you see, for me, that was the Royal Court. [...] My first experience of professional theatre was here, in 1974. It was Beckett’s *Not I*. ”

H. D. : Alors, vous souvenez-vous de la première fois où vous êtes allé au théâtre ?

M. C. : Alors, c’est étrange, parce que, vous voyez, pour moi, ce fût au Royal Court. [...] Ma première expérience de théâtre professionnel a eu lieu ici, en 1974. C’était pour *Not I* (Pas moi) de Beckett.

Situé dans l'ex-Berlin est, le palais du Podewil<sup>288</sup> est construit de 1701 à 1704 par l'architecte baroque Jean de Bodt. Il sert à un haut conseiller, un ministre à la guerre (le conte Henrich von Podewils (1695-1760) qui donne son nom au lieu). Il devient un musée pour la province de Brandenburg à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il est détruit durant la seconde guerre mondiale, puis reconstruit et devient alors la maison de la jeunesse (Haus der Jugend). En 1959, la nomination du bâtiment change pour devenir la maison des jeunes talents (Haus der jungen Talente). Après un incendie en 1966, « sa réouverture en 1970 amorce deux décennies d'un travail culturel couronné de succès<sup>289</sup> », notamment pour le Festival des chants politiques (Festivals des politischen Liedes) et le jazz en République Démocratique Allemande. Sur décision du Land de Berlin, le Podewil est fermé durant deux années après la réunification allemande en 1989. « En octobre 1991, s'est installé dans le bâtiment la plate-forme des événements culturels de Berlin-SARL (Berliner Kulturveranstaltungs-GMBH)<sup>290</sup>. » À l'époque, elle était l'institution d'organisation et de coordination de projets d'échanges culturels de la ville de Berlin avec des partenaires à l'étranger et était le gérant des lieux de spectacles suivants : Theater Halleschen Ufer, Podewil et Schaubude, tous les trois à Berlin. Le théâtre am Halleschen Ufer acquiert son indépendance administrative en 2003 avec l'ouverture des autres salles, les HAU pour l'abréviation. Le Podewil, centre pour l'art actuel, est devenu durant ces douze ans une adresse reconnue internationalement pour la danse, la nouvelle musique, le théâtre, la performance et les arts médias. En 2004, le conseil d'administration fut soumis à une nouvelle élection. De 2005 à 2007, l'association Tesla Berlin (Verein Tesla Berlin) entreprit le même travail pour les arts médias. En 2005, à l'initiative du Kulturverwaltung du Land de Berlin (BKV, l'administration culturelle de Berlin), le Musée public pédagogique de Berlin (Museumspädagogische Dienst Berlin, MD) fût transféré au Podewil. C'est ainsi que se prépara la fusion entre le Kulturveranstaltungs-GMBH et le BKV. Le 1<sup>er</sup> septembre 2006, la direction est reprise par la landeseigene, gemeinnützige Gesellschaft Kulturprojekte Berlin (la société de projet culturel d'utilité publique du land de Berlin, fusion entre le BKV et le MD). Depuis 2006, c'est donc le Kulturprojekte qui est installé au Podewil.

L'accueil des membres du présent corpus par le Podewil s'étend entre 1997 et 2004. Les relations avec le lieu s'arrêtent en 2004, année qui précède le remaniement des organes

---

<sup>288</sup> Les informations viennent du site internet <http://www.kulturprojekte-berlin.de/ueber-uns/podewil/geschichte-des-hauses.html> (consulté le 19 décembre 2014).

<sup>289</sup> *Ibid.*, „Die Wiedereröffnung am 2. Oktober 1970 war der Auftakt für zwei weitere Jahrzehnte erfolgreicher Kulturarbeit.“

<sup>290</sup> *Ibid.*, „Im Oktober 1991 bezog die gerade gegründete landeseigene Berliner Kulturveranstaltungs-GmbH (BKV) das Gebäude.“

décisionnaires et le changement d'orientation du lieu. Le Kulturprojekte est plus tourné vers la mise en relation entre les enfants, les jeunes et les artistes. Les œuvres des artistes du corpus ont donc été soutenues et programmées au Podewil durant ses douze années d'existence tournées vers l'appui, la défense et la stimulation de la scène contemporaine avec un intérêt tout particulier porté sur l'utilisation des médias, ce qui fait bien le lien avec les créations et obsessions de Forced Entertainment (surtout pour leurs premières œuvres), R. Pollesch et Gob Squad.

### **3.4. La Volksbühne de Berlin**

La Volksbühne accueille les créations de R. Pollesch, Gob Squad, mais aussi de Forced Entertainment et Tom Kühnel. Ce soin de faire une place à la création expérimentale britannique est remarquable car l'institution allemande invite peu de troupes extranationales notamment parce qu'elle entretient une grande équipe de metteurs en scène, de techniciens et de comédiens attachés à la maison. Forced Entertainment y est invité pour onze de ses créations de 2003 à 2006 (dont, pour la première fois, un travail vidéo de T. Etchells en 2003<sup>291</sup>). La période de programmation du groupe est concentrée et dense, mais ne se prolonge pas après 2006. Événement singulier qui ne s'est, pour l'instant, pas reproduit, T. Kühnel présente une mise en scène dans le théâtre en 2005. En tout, cinq des spectacles de Gob Squad ont été commandés et/ou coproduits par la Volksbühne entre 2003 et 2012. Entre 2003 et 2005, trois autres spectacles y ont simplement été programmés. Certains sont entrés au répertoire du théâtre : en novembre 2012, il comptait *Gob Squad's Kitchen (You've Never Had It So Good)* (2007), *Revolution Now!* (2010) et *Dancing About* (2012). En décembre 2014, *Gob Squad's Kitchen* est sorti du répertoire. En novembre 2012, sept des créations de R. Pollesch, datant de 2007 à 2012, y sont inscrites et, en décembre 2014, elles sont au nombre de quatre, datant de 2009 à 2013. Depuis 2001, une grande majorité de ses mises en scène sont financées par la Volksbühne. Le principe du répertoire à la Volksbühne n'est pas le même que celui de la Comédie française par exemple. Dans le célèbre théâtre français, lorsqu'un auteur entre au répertoire, il y sera joué par la troupe dans des mises en scène successives. Les pièces restent à l'affiche durant de très longues périodes, les plus longues du théâtre français. En Allemagne, une pièce est jouée de manière sporadique et non en continu sur un temps resserré, de fait, les œuvres sont rejouées d'année en année, du moins est-ce forcément le cas lorsqu'elles intègrent le répertoire. Le répertoire est, à la Volksbühne, le catalogue des pièces potentiellement à

---

<sup>291</sup> Ce n'est pas à proprement parler la troupe qui est conviée, mais le metteur en scène qui y perce une porte qui permettra l'entrée du collectif.

l'affiche. Il est indispensable, dans de telles configurations, que les acteurs de théâtre allemands connaissent les textes de plusieurs pièces à la fois. Certaines pièces au répertoire peuvent en être retirées lorsqu'elles ne sont plus programmées contrairement à l'entrée d'un auteur au répertoire de la Comédie française qui est un acte solennel et définitif qui reconnaît l'ensemble d'une œuvre.

Avant la réouverture de la Volksbühne sous la direction de Frank Castorf en 1992, voici comment Ivan Nagel (critique de théâtre, professeur d'histoire et d'esthétique, et ancien directeur de théâtre) décrit le lieu dans un rapport sur la situation du théâtre berlinois daté du 6 avril 1991 (écrit en collaboration avec l'écrivain allemand Friedrich Dieckmann, l'auteur et critique de théâtre Michael Merschmeier et le professeur d'études théâtrales et critique de théâtre Henning Rischbieter, en réponse à une commande du sénateur de la culture Ulrich Roloff-Momin) :

Le bâtiment est d'une laideur frappante. Ici, on devrait (justement pour cette raison) fonder un jeune théâtre avec une envie d'innovation esthétique, du courage politique, tout comme (et certainement bien différemment de) jadis la Schaubühne am Halleschen Ufer. [...] Les meilleures années de la maison (la Volksbühne) — Besson, Karge/Langhoff, Müller l'ont montré —, en ont fait un théâtre inoubliable à Berlin-Est. Nous proposons que le Land de Berlin (avec le courage qu'il eut en 1970 d'engager Peter Stein et les siens) donne à la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz une jeune troupe, probablement avec un noyau de personnes de l'ex-RDA ; une troupe qui veut faire son théâtre<sup>292</sup>.

Peu après la *Wende*, le tournant que marqua la réunification allemande en 1989, le choix politique d'ouvrir à nouveau la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, ancien théâtre de la capitale de la République Démocratique Allemande, marque tout à la fois une volonté de restaurer une vigueur artistique passée et de bâtir pour le futur une nouvelle génération artistique, capable de rivaliser avec l'ancienne et surtout de redynamiser le théâtre berlinois. La comparaison avec la Schaubühne lorsqu'elle se trouvait à Hallesches Ufer et était dirigée par Peter Stein de 1968 à 1980 fait référence aux heures de gloire du théâtre berlinois. En 1991, la volonté d'inscrire la Volksbühne à la fois dans l'héritage de grands hommes de théâtre allemands qui ont travaillé à Berlin-Est (Rosa-Luxemburg-Platz dans le quartier de Mitte) ou à

---

<sup>292</sup> Friedrich DIECKMANN, Michael MERSCHMEIER, Ivan NAGEL, Henning RISCHBIETER, „Überlegungen zur Situation der Berliner Theater“ (Considérations sur la situation du théâtre berlinois), 6 avril 1991, in Jürgen Balitzki, *Castorf, der Eisenhändler, Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter*, (Castorf, le marchand de fer, théâtre entre la salade de pommes de terre et l'orage d'acier), Berlin, Ch. Links, p. 77 :

„Der Bau ist von schlagender Häßlichkeit. Hier sollte man (eben deshalb) ein junges Theater gründen: mit ästhetischer Innovationlust, politischem Mut, ähnlich wie (und sicher ganz anders als) einst die Schaubühne am Halleschen Ufer. [...] In der besten Zeit des Hauses (die Volksbühne) haben Besson, Karge/Langhoff, Müller vorgeführt — in Ost-Berlin unvergessen. Wir schlagen vor, daß das Land Berlin (mit dem Mut, den es 1970 hatte, Peter Stein und die Seinen aufzunehmen) die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz einer jungen Truppe, vermutlich mit Ex-DDR-Kern, gibt — einer Truppe, die ihr Theater machen will.

Berlin-Ouest (Hallesches Ufer dans le quartier de Kreuzberg) sert la réconciliation de l'Allemagne réunifiée. Outre les noms cités dans le rapport, la Volksbühne est historiquement le lieu d'un théâtre novateur puisqu'après sa construction en 1913 et 1914, c'est Max Reinhardt qui ouvre sa première saison, il la dirigera de 1915 à 1918. Le metteur en scène est notamment connu pour ses spectacles de grande envergure, faisant intervenir de nombreux figurants. Erwin Piscator lui succédera de 1924 à 1927 et travaille au théâtre épique (Bertolt Brecht sera son assistant) et se trouve être le pionnier de l'insertion de la vidéo au théâtre. D'un point de vue esthétique, le choix en 1992 d'inscrire le mot « OST » (est) en lettres géantes sur le toit du théâtre marque le désir de se situer dans l'héritage de l'Allemagne de l'Est. Après avoir été mise au pas par le régime nazi de 1933 à 1945 et avoir été presque complètement détruite à la fin de la seconde guerre mondiale, la Volksbühne a été reconstruite par la RDA entre 1950 et 1954<sup>293</sup>. Dès la réouverture en 1992, le scénographe Bert Neumann se sert de l'esthétique de la RDA pour construire les programmes et les visuels du théâtre<sup>294</sup>. Sur le plan financier, le théâtre ouvre en 1992 avec des prix non-prohibitifs pour les petites bourses. Matthias Lilienthal, chef des dramaturges et sous-directeur de la Volksbühne de 1992 à 1998, le souligne :

La première décision conçue porta sur les prix des entrées — 5 mark pour les élèves, les étudiants et les chômeurs, 12 et 18 mark pour le reste. Nous ne voulions pas nous comporter socialement comme les autres théâtres<sup>295</sup>.

Cette décision est politique, c'est une manière de faire en sorte que la « scène du peuple » (traduction de « Volksbühne ») ne soit pas un vain mot. D'un point de vue philosophique, la « jeunesse » continue de gouverner l'état d'esprit de cette institution caractérisée par une éternelle insatisfaction, jamais comblée, toujours ouverte à de nouvelles transformations. La subversion des codes y est toujours possible selon H.-T. Lehmann qui trace un parallèle entre la Volksbühne et des groupes travaillant en Belgique et au Pays-Bas :

Ces formes nouvelles de représentation [notamment en Belgique et aux Pays-Bas] [...] transmettent avec fougue la tristesse, la compassion, la colère face aux conditions d'existence et le désir d'un autre mode de communication. [...] Plus que dans la routine bien rôdée de la présentation des classiques, ces moments théâtraux entre le pop et le sérieux peuvent — à l'avenir — offrir de nouvelles voies dans la pratique du théâtre et de la littérature.

Si l'on se tourne vers le théâtre établi qui se rapprocherait le plus de la « scène » dont il s'agit ici, la Volksbühne de Berlin, on constate que, effectivement, il existe une chance (à ne

---

<sup>293</sup> Les informations sur l'histoire de la Volksbühne proviennent de la page « Geschichte (histoire) » du site internet du théâtre : [http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/archiv/geschichte\\_des\\_hauses/](http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/archiv/geschichte_des_hauses/) (consulté le 4 janvier 2015).

<sup>294</sup> Jürgen Balitzki, *op. cit.*, p. 81.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 80 :

„Die erste konzeptionelle Entscheidung kam über die Eintrittspreise zustande — 5 Mark für Schüler, Studenten, Arbeitlose, 12 und 18 Mark für den Rest. Wir wollten uns sozial nicht so verhalten wie die anderen Theater.“

pas sous-estimer) pour un théâtre jouissant de toutes les compétences artistiques à se passer énergiquement des critères de la critique établie<sup>296</sup>.

Le choix des termes « entre le pop et le sérieux » est éloquent pour dépeindre l'esthétique, le ton et même la philosophie de nombre des créations présentées à la Volksbühne dans les années 1990 et 2000. Ces termes relient la plupart des membres dont les créations ont été programmées à la Volksbühne : Forced Entertainment, R. Pollesch et Gob Squad. Tous tentent de parler de sujets sérieux en empruntant un chemin constitué de nombreux recyclages de la culture pop. D'après H.-T. Lehmann, la Volksbühne serait l'institution qui représenterait au mieux le théâtre qu'il analyse et qu'il nomme « postdramatique », un théâtre qui serait fondamentalement, et originellement, en rupture avec les formes de communication contemporaine et proposerait de les dépasser. La seconde salle de la Volksbühne, le Prater dans le quartier de Prenzlauer Berg, accueille en particulier ce type de spectacles. Forced Entertainment et Gob Squad portent leur attention sur le rapport au public, cherchent des manières renouvelées d'établir une relation avec lui. Ils proposent plus des expériences, des essais qui n'aboutissent pas sur une pièce au sens classique. F. Castorf et R. Pollesch, même lorsqu'ils reprennent des textes provenant du répertoire classique théâtral et romanesque ou de films, les transforment en des œuvres dans lesquelles s'affirme leur manière originale de considérer la communication au théâtre. La filiation entre F. Castorf et R. Pollesch est claire d'un point de vue esthétique et philosophique : ils font souvent appel au même scénographe, Bert Neumann, et sont de grands lecteurs de théorie en tous genres, ce qui se retrouve dans leurs spectacles. Sur le plan politique, ils peuvent se rejoindre, mais le communisme occupe une place restreinte chez R. Pollesch, contrairement à F. Castorf. Les deux metteurs en scène se ressemblent aussi parce qu'ils produisent énormément de spectacles et ont chacun une patte très reconnaissable qui, à force de répétitions, tend un peu à s'épuiser.

---

<sup>296</sup> Hans-Thies LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, op. cit, pp. 219-220 :

„Weil diese Aufführungen [besonders in den Niederlanden und Belgien] [...] neben einem spübaren Vergnügen am Theaterspiel Trauer, Mitgefühl, Zorn auf die Verhältnisse und den Wunsch nach anderem Kommunizieren lebhaft vermitteln [...]. Eher aus der Richtung solcher Theatermomente zwischen Pop und Ernst als von der qualifizierten Routine der Klassiker-Darbietung kann man in der Zukunft neue Weisen des Umgangs mit Theater — und mit Literatur — erwarten.

Blickt man auf das am ehesten mit dieser “Szene” zu vergleichen etablierte Theater, die Berliner Volksbühne, so stellt man fest: tatsächlich besteht eine nicht zu unterschätzende Chance des auch künstlerisch mit allen Kompetenzen versehenen Theaters darin, energisch jeden kritischen Maßstab zu unterbieten.“

La traduction française est reprise à l'édition française : *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, l'Arche, 2002, pp. 195-196.

### **3.5. Le Hebbel am Ufer de Berlin : coproductions et relations internationales**

Le Hebbel am Ufer de Berlin (HAU) coproduit deux créations de Forced Entertainment en 2008 et 2010 et accueille huit de ses spectacles entre 2005 et 2010. Pour le groupe britannique, l'échange avec la capitale allemande se poursuit de théâtre en théâtre, comme si un lieu prenait la relève du précédent. Le Hebbel am Ufer coproduit aussi Gob Squad à cinq reprises entre 2005 et 2012 et accueille sept de ses créations sur la même période. Il n'est pas étonnant que Forced Entertainment soit accueilli au HAU car cette salle est très tournée vers l'international :

Théâtre le plus palpitant d'Allemagne (TIP, Berlin, février 2012), le HAU est aussi, au niveau international, une des scènes les plus importantes et les plus connectées. Des coproductions internationales et des projets de la scène de théâtre et de danse berlinoise et (inter)nationale, y sont réalisés et présentés<sup>297</sup>.

Le Hebbel am Ufer accueille des spectacles de natures diverses, souvent audacieux et novateurs. Brassant des spectacles berlinois, comme ceux de Gob Squad (puisque tous les membres du groupe vivent désormais dans la capitale allemande), le HAU accueille la performance américaine actuelle telles les compagnies de Richard Maxwell ou du Nature Theatre of Oklahoma par exemple.

Comme on l'a vu dans le développement précédent, la première salle de la HAU a abrité la Schaubühne de P. Stein de 1968 à 1980, avant le déménagement de la Schaubühne à la Lehniner-Platz. Le bâtiment est laissé à l'abandon jusqu'en 1989, année où Nele Hertling devient la directrice du Hebbel Theater. Le théâtre est placé sous la tutelle économique et administrative de la Berliner Kulturveranstaltungs-GMBH (plateforme des événements culturels de Berlin-SARL) qui gère les échanges culturels entre Berlin et l'étranger. Sous la direction de Nele Hertling, le Hebbel Theater a acquis sa réputation :

[...] des précédentes directions de Nele Hertling qui, de 1989 à 2003, transforma le Hebbel-Theater de cette époque, en l'espace de peu de temps, d'une salle de spectacle vide en un lieu de manifestations internationalement renommé [...]<sup>298</sup>.

---

<sup>297</sup> Le site internet des scènes de Berlin, [http://www.berlin-buehnen.de/de\\_DE/stage/8720](http://www.berlin-buehnen.de/de_DE/stage/8720) (consulté le 5 janvier 2015) :

„Als ‚aufregendstes Theater Deutschlands‘ (TIP, Berlin, 02/2012) ist das HAU auch im internationalen Rahmen eine der wichtigsten und am weitesten vernetzten Bühnen. Internationale Kooproduktionen und Projekte der Berliner und (inter)nationalen Theater- und Tanzszene werden hier entwickelt und gezeigt.“

<sup>298</sup> *Ibidem.* :

„[...] der vorangegangenen Intendanten von Nele Hertling — die in den Jahren von 1989 bis 2003 das damalige Hebbel-Theater innerhalb kurzer Zeit von einer leerstehenden Spielstätte zu einem international renommierten Veranstaltungsort entwickelte — [...].“

Dans les années 1990, N. Hertling établit des contacts réguliers avec Robert Wilson, Laurie Anderson, Steve Reich, Robert Lepage et Peter Sellars. Elle fait de ce théâtre un espace qui s'intéresse à tous les arts et à leur mélange, ainsi qu'un endroit où se croisent les créations européennes et américaines en particulier.

En 2003, et comme on l'a déjà noté, le Hebbel Theater prend son indépendance administrative et ouvre deux autres salles, il devient Hebbel am Ufer et compte le HAU 1, 2 et 3. C'est à nouveau I. Nagel qui suggère aux hommes politiques chargés de trouver un nouveau directeur pour le Hebbel Theater de l'époque, le nom de Matthias Lilienthal pour succéder à N. Hertling<sup>299</sup>. M. Lilienthal passe donc de la sous-direction de la Volksbühne (et la place de chef des dramaturges) à la direction du HAU. Il bâtit un théâtre qui fonctionne un peu comme un festival permanent en invitant des productions étrangères de grande envergure et en ne fixant pas de barrière entre les genres. Les coproductions et les relations internationales en réseau permettent ce travail<sup>300</sup>. C'est M. Lilienthal qui invite Gob Squad et Forced Entertainment à venir jouer au HAU. Le journal mensuel *Theater Heute* (Théâtre aujourd'hui) décerne au HAU le titre de « Theater des Jahres » (Théâtre de l'année) à deux reprises, en 2004 et en 2012 (alors que M. Lilienthal le dirige)<sup>301</sup>. En novembre 2012, Annemie Vanackere (ancienne directrice du Rotterdamer Schouwburg depuis 1995) prend la nouvelle direction du HAU. Elle souhaite maintenir la dimension internationale du lieu et permettre d'établir un répertoire afin de pouvoir jouer certaines pièces plus longtemps<sup>302</sup>. Présenter un spectacle au HAU est un signe de reconnaissance de la performance et du théâtre européen et international, c'est ainsi qu'il fonctionne pour Forced Entertainment et Gob Squad.

### **3.6. Le LIFT Festival de Londres à la recherche d'œuvres audacieuses et subversives**

Dans le cadre du London International Festival of Theatre (LIFT) (Festival international de théâtre de Londres), les deux collectifs britanniques étudiés se croisent. Forced Entertainment y est programmé, pour la première fois, en 1999. Les performeurs reviendront pour les éditions

---

<sup>299</sup> Peter LAUDENBACH, „Theaterwissenschaftler Ivan Nagel“, *TIP*, Berlin, 7 juillet 2011, <http://www.tip-berlin.de/kultur-und-freizeit-theater-und-buehne/theaterwissenschaftler-ivan-nagel> (consulté le 5 janvier 2015).

<sup>300</sup> Sur le Hebbel am Ufer, <http://www.berlin.de/tickets/theater/tipps/buehnen/2225076-2903274-hebbel-am-ufer.html> (consulté le 5 janvier 2015) :

„Hebbel am Ufer, Keine Lust auf ‚Kunstkacke‘: Das Kreuzberger Theaterkombinat der anderen Art sucht die Reibung an der Realität“ (Hebbel am Ufer, aucune envie de « crotte artistique » : le combinat de théâtre de Kreuzberg cherche un nouvel art d'entrer en friction avec la réalité)

<sup>301</sup> *Ibidem.*

<sup>302</sup> *Ibidem.*

2004 et 2012, auxquelles Gob Squad est aussi invité. Gob Squad participe en outre à l'édition de 2010.

Le LIFT<sup>303</sup> débute en 1981 à l'initiative de Rose Fenton et Lucy Neal et propose, de manière biannuelle (mais parfois des éditions sont proposées plusieurs années d'affilée), un festival réunissant des créations internationales, britanniques et londoniennes durant les mois de juin et juillet :

Établi en 1981 avec pour mission d'ouvrir une fenêtre sur le monde, le LIFT apporte des histoires du monde à Londres, transformant la ville en une scène et célébrant les expériences des nombreux individus, cultures et communautés qui considèrent Londres comme leur maison. Le LIFT a présenté des nouvelles formes pionnières de théâtre durant plus de 30 ans et a institué un modèle pour l'internationalisme dans les arts<sup>304</sup>.

L'identité de ce festival est londonienne en même temps que cosmopolite au même titre que la capitale où il se déroule, notamment sous l'angle de l'éclectisme de ses communautés. Une des caractéristiques de ce festival est de faire le lien entre Londres et le monde et de faire référence, au sein de la capitale du Royaume-Uni, en tant que festival artistique international proposant des formes insolites aux spectateurs. En vingt ans, le festival a réuni plus de 800 000 spectateurs pour 300 premières internationales en provenance de 60 pays et a programmé des événements dans plus de 30 lieux de Londres<sup>305</sup>. En 2001, douze festivals ont déjà eu lieu et les organisateurs décident de se lancer dans une programmation annuelle pour une durée de cinq ans. Parmi les artistes les plus connus, le Maly Theatre de Moscou et le Wooster Group de New York ont été invités au LIFT. En 2008, Angharad Wynne-Jones reprend la direction du LIFT. Elle fait construire un espace mobile pour accueillir les performances, les projections et les débats. Elle décide de se concentrer sur l'est de Londres et ses résidents. Le programme est construit en collaboration avec le public, des artistes et des lieux de spectacle<sup>306</sup>.

En 2010, l'Institut of Contemporary Art (ICA, Institut d'art contemporain) de Londres est considéré par l'équipe du LIFT comme la maison du festival. C'est d'ailleurs dans cet endroit

---

<sup>303</sup> La plupart des informations proviennent du site internet du festival, la source d'information la plus complète à ce jour : <https://www.liftfestival.com/> (consulté le 5 janvier 2015).

<sup>304</sup> [https://www.liftfestival.com/content/15460/about/about\\_lift/about\\_lift](https://www.liftfestival.com/content/15460/about/about_lift/about_lift) (consulté le 5 janvier 2015) : "Established in 1981 with a mission to throw open a window to the world, LIFT brings global stories to London, transforming the city into a stage and celebrating the experiences of the many individuals, cultures and communities that call London their home. LIFT has presented pioneering new forms of theatre for over 30 years and has set the benchmark for internationalism in the arts."

<sup>305</sup> Archives vivantes du festival : <http://liftlivingarchive.com/lla/> (introduction) (consulté le 5 janvier 2015).

<sup>306</sup> *Time Out*, London, 13 juin 2008, <http://www.timeout.com/london/theatre/lift-festival> (consulté le 5 janvier 2015) :

Jane EDWARDES, "Lift Festival, Lift's new director, Angharad Wynne-Jones, hopes to create a new model for international festivals. She explains the vision to *Time Out*." (Le LIFT Festival, La nouvelle directrice du LIFT, Angharad Wynne-Jones, espère créer un nouveau modèle pour les festivals internationaux. Elle explique sa vision à *Time Out*.)

que *Revolution Now!* de Gob Squad a été présenté la même année. Fondé en 1946 par des artistes, l'ICA est un lieu historique pour la défense d'un art expérimental et a soutenu de nombreux artistes à leurs débuts, comme le groupe Forced Entertainment juste un an après sa création en 1985 (mais aussi en 1993 et 1996). Le LIFT tient à montrer des œuvres audacieuses et subversives, du moins, telles que les considèrent leurs programmeurs, pour, par exemple, la présentation du programme de l'édition 2012 : « le travail de certains des acteurs du théâtre les plus avant-gardistes, provocateurs et politiques du monde<sup>307</sup> ». Du point de vue des programmeurs du LIFT, Forced Entertainment et Gob Squad correspondent à cette description.

Les financements du LIFT proviennent de mécènes particuliers, de réseaux réunissant plusieurs lieux de spectacles et festivals européens comme The House on Fire qui rassemble le HAU et le LIFT<sup>308</sup>. Il est financé par le programme culturel européen, ainsi que d'un réseau pour des artistes travaillant au Royaume-Uni afin de promouvoir leurs créations à l'échelle nationale et internationale : le Live Art (dont la coordination est assurée par le Live Art Development Agency, LADA, Agence de développement des arts vivants) qui reçoit les subventions du Arts Council England (Le conseil des arts d'Angleterre) au travers du National Promoters Development Fund (Fond national de développement des promoteurs)<sup>309</sup>. Le LADA compte vingt-quatre lieux théâtraux, festivals, producteurs essaimés dans divers endroits du Royaume Uni, dont fait aussi partie le SPILL festival de Londres qui a, tout comme le LIFT, programmé Forced Entertainment et Gob Squad. Même s'il se tourne vers nombre d'autres endroits du globe tels le Moyen-Orient et le monde arabe en général, le Brésil et la Biélorussie, les financements du LIFT reflètent son ancrage au Royaume-Uni et en Europe.

### **3.7. Le SPILL Festival de Londres à la recherche d'œuvres expérimentales, radicales et interdisciplinaires**

Le SPILL Festival de Londres programme Forced Entertainment en 2007, 2009 et 2012 (en outre, T. Etchells y a été penseur en résidence en 2013) et Gob Squad en 2009 et en 2014. Créé en 2007 par la Pacitti Company dirigée par Robert Pacitti, le SPILL Festival of Performance, organisé tous les deux ans, est rapidement devenu un des plus importants festivals britanniques pour le théâtre expérimental et la performance contemporaine. Y ont été conviés, pour ne citer

---

<sup>307</sup> [https://www.liftfestival.com/content/12650/archive/2012/lift\\_2012/lift\\_2012/lift\\_2012](https://www.liftfestival.com/content/12650/archive/2012/lift_2012/lift_2012/lift_2012) (consulté le 5 janvier 2015).

«[...] work from some of the worlds most edgy, provocative and political theatre makers»

<sup>308</sup> The House of Fire, agence de subventions : <http://www.houseonfire.eu/about/partners/> (consulté le 5 janvier 2015).

<sup>309</sup> <https://www.liftfestival.com/content/20425/about/networks/networks> (consulté le 5 janvier 2015).

que les plus connus, Jan Fabre, Roméo Castellucci et la Needcompany de Jan Lauwers. Voici la description que donnent ses organisateurs de leur festival :

Le SPILL Festival of Performance est un festival international des arts vivants, de l'activisme et de la performance expérimentale, qui présente le travail d'artistes exceptionnels du monde entier. [...] Le SPILL est reconnu dans le monde comme le premier festival du Royaume-Uni mené par des artistes sur l'art vivant radical<sup>310</sup>.

Outre la dimension des arts vivants et de la performance s'inscrivant dans une voie de recherche, les organisateurs du SPILL mettent l'accent sur l'aspect politique de ce festival ; l'engagement des œuvres et des artistes, leur « radicalité ». L'aspect de recherche est prégnant puisque la compagnie Pacitti a créé un *Think Tank* à ce propos et permet l'accès à des documents sur les pratiques expérimentales à l'attention du public. Des débats sont aussi organisés dans le cadre des festivals. L'autre spécificité revendiquée réside dans la direction du festival tenue par un artiste (qui en est le directeur artistique et le programmateur) et les membres de sa compagnie. Les qualités que la compagnie Pacitti attribue aux œuvres qu'elle reçoit sont les mêmes que celles qu'elle attribue à son propre travail : l'aspect expérimental, la radicalité ainsi que l'interdisciplinarité propre à la performance qui peut toucher à l'art vidéo, au théâtre, au cinéma<sup>311</sup>... Nous retrouvons bien des caractéristiques qui correspondent aux travaux de Forced Entertainment et Gob Squad. Le festival s'est d'abord organisé de façon biennale (2007, 2009 et 2011). En 2012, l'événement a pris place dans la ville d'Ipswich, située à une centaine de kilomètres à l'est de Londres, dans la région du Suffolk. Depuis les bureaux de la compagnie et leur studio sont installés dans cette ville et le SPILL a lieu chaque année, à l'automne, alternativement à Ipswich et à Londres. Les financements proviennent, entre autres, du Arts Council of England, de fondations, de centres d'arts d'Ipswich, d'universités, du Live Art UK et du LADA.

---

<sup>310</sup> <http://spillfestival.com/welcome/> (consulté le 7/01/2015) :

“SPILL FESTIVAL OF PERFORMANCE is an international festival of live art, activism, and experimental performance, presenting the work of exceptional artists from around the globe. [...] SPILL is recognized worldwide as the UK's premier artist-led festival of radical live work.”

<sup>311</sup> <http://spillfestival.com/pacitti-company/> (consulté le 7/01/2015) :

“SPILL Festival is produced by Pacitti Company — a UK based arts organisation that creates and presents experimental performance work internationally.

Convened in 1990 by artist Robert Pacitti, the Company has spent the past two decades making and touring an award winning body of radical live performance around the world, including *On Landguard Point*, a multi-platform mass engagement project and feature film.”

Le SPILL Festival est produit par la compagnie Pacitti — une organisation artistique basée au Royaume-Uni qui crée et présente un travail de performance expérimentale à l'international.

Réuni en 1990 par l'artiste Robert Pacitti, la compagnie a passé les deux dernières décennies à faire et tourner à travers le monde un ensemble de performance live radicale récompensée, dont *On Landguard Point* (Sur le point de défense de la terre), un projet à plateformes multiples engageant la foule et un long-métrage.

### **3.8. Le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, soutien à la jeune création française**

En région parisienne, J. Jouanneau passe professionnel en 1984 avec *La dédicace* de Botho Strauss au Théâtre Gérard Philipe (TGP). On y retrouve les créations du Collectif MxM et de D. Ayala, en 2008 pour *Electronic City* et en 2009 pour *Scanner*. Le Centre dramatique national (CDN) de Saint-Denis accueille et coproduit *Reset* du Collectif MxM en 2011.

Le lieu<sup>312</sup> est, à l'origine, une salle des fêtes construite en 1902 par la municipalité de Saint-Denis dans le département de la Seine-Saint-Denis, situé au nord de la région Île-de-France. Dans les années 1950 et 1960, il est un des lieux investis par le Théâtre National Populaire de Jean Vilar pour rendre l'art accessible au plus grand nombre, y compris un public qui n'y est pas habitué. L'expérience sera brève et ne sera pas couronnée de succès. En 1960, le théâtre est baptisé Gérard Philipe en hommage à l'artiste décédé l'année précédente. Jacques Roussillon en est nommé directeur cette même année. Le théâtre poursuit une politique d'accessibilité : des navettes pour le retour des spectateurs à Paris sont mises en place, les tarifs des billets sont abordables et les horaires, aménagés. En 1966, José Valverde reprend la direction avec une troupe de neuf comédiens permanents, des animations dans les comités d'entreprises, les écoles, sur les marchés et dans les cités HLM (habitation à loyer modéré). Avec René Gonzalez à sa tête, le théâtre, privé de la subvention du secrétariat d'État à la Culture, redevient strictement municipal. Des mises en scène d'Alfredo Arias, de Jean Jourdheuil, Jacques Lassalle, Daniel Mesguich, J. Jouanneau, Claude Régy sont présentées au TGP.

En 1983, le TGP devient Centre Dramatique National de Création et de Diffusion dramatiques, c'est un des lieux symboliques pour la décentralisation théâtrale. Au sein du TGP tout fraîchement élu CDN, J. Jouanneau présente sa première mise en scène professionnelle. Des auteurs du répertoire classique et moderne (Marivaux, Calderón, Tchekhov, Brecht, Beckett) et des auteurs contemporains sont présentés au théâtre. Daniel Mesguich en assume la direction en 1986, puis sera remplacé en 1989 par Jean-Claude Fall, auquel succédera Stanislas Nordey en 1998 qui y développe un projet dit « théâtre citoyen » avec des places à tarif unique, la production et l'accueil de jeunes compagnies et de nouveaux auteurs. Les directeurs seront ensuite Alain Ollivier, avec Daniel Jeanneteau comme metteur en scène associé (2002-2007), Christophe Rauck (2008-2013) qui programmera le Collectif MxM et D. Ayala.

Le TGP est historiquement un théâtre qui se veut populaire et son statut de CDN de création et de diffusion en fait un lieu qui donne leur chance à des metteurs en scène encore peu

---

<sup>312</sup> Les informations qui vont suivre proviennent de l'historique proposé sur le site internet du théâtre : <http://www.theatregerardphilipe.com/cdn/historique> (consulté le 7 janvier 2015).

reconnus, tout en les revêtant ainsi d'un cachet qui les aidera à faire leur place au sein de la création de leur temps, comme ce fût le cas pour les trois membres du corpus, D. Ayala, J. Jouanneau et du Collectif MxM.

Les échanges et partages entre Allemagne et Royaume-Uni sont plus évidents que ceux avec la France. C'est la première fois que nous citons un lieu français et ces artistes français. Ces trois artistes sont plus nationaux qu'internationaux, tout comme le TGP accueille une programmation plus nationale qu'internationale.

### **3.9. Le Festival d'Avignon, ouverture à la création européenne**

Le Collectif MxM, R. Pollesch, Superamas et Forced Entertainment ont tous les quatre déjà été sélectionnés dans la programmation In du Festival d'Avignon, lors de la même édition pour les deux premiers, en 2004, et à nouveau en 2011 pour le Collectif MxM. Superamas est invité pour l'édition 2008 et Forced Entertainment en 2012.

Avignon sort de la zone géographique choisie dans le cadre de ce travail, cependant, son importance au sein du paysage théâtral européen conduit à ne pas l'exclure. Ce festival<sup>313</sup> illustre les débuts de la politique de décentralisation théâtrale en France au sortir de la seconde guerre mondiale. Le TGP représente le prolongement de cette politique. Le Festival d'Avignon est un des actes fondateurs de la décentralisation théâtrale. La municipalité et la direction des arts et des lettres (à l'impulsion de Jeanne Laurent, sous-chef du Bureau de la musique, des spectacles et de la radiodiffusion aux Beaux-Arts) propose à Jean Vilar de diriger la première « semaine d'art » en Avignon en 1947. Le but est de sortir de Paris et de s'ouvrir à de nouveaux publics. J. Vilar met en scène une pièce peu connue de Shakespeare, une de Paul Claudel et une œuvre de Maurice Clavel. Jusqu'en 1963, J Vilar propose ses spectacles et le festival gagne en renommée durant ces dix-sept années. J Vilar fidélise une équipe autour de lui qui constituera l'équipe du Théâtre National Populaire (nom qu'il donne, en mémoire de Firmin Gémier, au théâtre national de Chaillot lorsqu'il en prend la direction en 1951). Des pièces du répertoire classique (*Dom Juan* de Molière par exemple) et des œuvres du XX<sup>ème</sup> siècle se côtoient et connaissent de forts succès. J. Vilar invite d'autres metteurs en scène (comme Roger Planchon) à le rejoindre, les lieux de spectacle se multiplient et le festival s'ouvre à d'autres formes d'art que le théâtre : la danse, le cinéma, le théâtre musical. Le Festival d'Avignon est le théâtre des événements de mai 1968 et la place de J. Vilar est remise en question par la jeunesse. Après son décès en 1971, c'est Paul Puaux — témoin et acteur de l'aventure — qui reprend la direction

---

<sup>313</sup> Les éléments avancés dans cette partie sont contenus dans l'historique que propose le site internet du Festival d'Avignon : <http://www.festival-avignon.com/fr/histoire> (consulté le 9 janvier 2015).

du festival. Pendant les années 1970, les héritiers du TNP vilarien sont programmés dans la Cour d'honneur du palais des Papes, tels que Georges Wilson, Benno Besson, Marcel Maréchal, Gabriel Garran... et de nouvelles esthétiques sont repérables dans les cloîtres et les chapelles avec des mises en scène de Bob Wilson, Ariane Mnouchkine, Peter Brook ou Antoine Vitez. Lucien Attoun inaugure, en Avignon durant le festival, son Théâtre Ouvert en 1971 où de jeunes metteurs en scène présentent des textes contemporains.

En 1980, c'est un jeune administrateur qui prend la relève, Bernard Faivre d'Arcier. Le festival est subventionné par la municipalité, mais pas par l'État. Durant cette période, cela change : l'État entre dans le conseil d'administration du festival. L'équipe organisatrice s'agrandit. De nouveaux metteurs en scène et chorégraphes se révèlent : Daniel Mesguich, Jean-Pierre Vincent, Georges Lavaudant, Jérôme Deschamps, Manfred Karge et Matthias Langhoff, Philippe Caubère, Pina Bausch, Jean-Claude Gallotta, Maguy Marin... En 1985, Alain Crombecque prend les rênes du Festival pour huit ans. Il ouvre la programmation à l'étranger, mais les productions françaises audacieuses restent de mise (l'exemple canonique en est l'intégrale du *Soulier de satin* de Paul Claudel dans une mise en scène d'Antoine Vitez en 1989). En 1993, au retour de B. Faivre d'Arcier à la direction du Festival en association avec Christiane Bourbonnaud, décision est prise d'en faire l'« un des pôles européens du théâtre<sup>314</sup> ». Chaque année, ce sont un peu plus de 100 000 entrées qui se répartissent sur une quarantaine d'événements dont une trentaine de spectacles de diverses disciplines, et des débats. Le Festival d'Avignon continue de réunir des metteurs en scène français reconnus et de s'ouvrir à l'Europe (avec des artistes comme Declan Donnellan, Romeo Castellucci et Alain Platel) et à l'international.

C'est sous la direction commune d'Hortense Archambault et de Vincent Baudriller, de 2004 à 2013, que les artistes du présent corpus ont été conviés au Festival d'Avignon. L'équipe organisatrice s'installe en Avignon et propose des actions en direction du public local. Leur regard est toujours tourné vers l'Europe : « Ils renforcent les relations avec l'Europe, afin de faire du Festival un carrefour de la culture européenne<sup>315</sup>. » H. Archambault et V. Baudriller instaurent le système de l'artiste associé avec lequel ils construisent une programmation. Se suivent Thomas Ostermeier (directeur de la Schaubühne de Berlin) en 2004, année de l'unique venue de R. Pollesch et de la première venue du Collectif MxM, Jan Fabre en 2005, Joseph Najd en 2006, Frédéric Fisbach en 2007, Valérie Dréville et R. Castellucci en 2008, Wajdi Mouawad en 2009, Christoph Marthaler et Olivier Cadiot en 2010, Boris Charmatz en

---

<sup>314</sup> *Ibidem.*

<sup>315</sup> *Ibidem.*

2011, Simon Mc Burney en 2012... L'invitation de R. Pollesch par T. Ostermeier marque une ouverture d'esprit au sein du milieu théâtral berlinois car les maisons de la Schaubühne et de la Volksbühne ne partagent pas du tout la même esthétique. Le choix de Superamas par V. Dréville et R. Castellucci est la preuve d'une volonté de s'aventurer hors des sentiers battus. Le retour du Collectif MxM en 2011 signifie le soutien d'H. Archambault et V. Baudriller et du chorégraphe français B. Charmatz. La sélection de Forced Entertainment pour une édition placée sous le regard de S. McBurney n'est pas due au hasard ; ce sont des artistes majeurs de la scène britannique contemporaine et il ne serait pas étonnant qu'ils se connaissent personnellement. La présence de ces artistes au Festival d'Avignon reflète bien la volonté d'être une vitrine pour la création nationale en même temps que pour la création européenne.

### **3.10. Beaubourg ou le centre Georges Pompidou, pour une création théâtrale innovante**

Le centre Georges Pompidou, autrement nommé Beaubourg, a accueilli sept des spectacles de Forced Entertainment, de 2001 à 2012, dont par exemple *Void Story* en 2010. Les Superamas sont reçus pour deux spectacles en 2005 et 2006, les *Big 2* et 3.

Dès ses prémisses, le Centre Pompidou<sup>316</sup> est un mastodonte protéiforme, il est censé réunir une bibliothèque publique, un musée national d'art moderne, un centre de création musicale et un centre d'art contemporain. Il est inauguré le 31 janvier 1977 et « Dès son ouverture au public, le 2 février 1977, il rencontre un immense succès. Il devient vite l'un des lieux culturels les plus fréquentés au monde et l'un des monuments les plus visités de France<sup>317</sup>. » Les arts du spectacle ne sont alors pas à l'ordre du jour, c'est une activité qui est arrivée plus tard : « À la faveur d'une réforme globale de l'organisation, le Centre Pompidou crée en 1992 le Département de développement culturel, chargé d'établir une programmation de spectacles vivants, de cinéma et de parole (débats, rencontres et conférences)<sup>318</sup>. » La promotion du spectacle vivant prend une place plus importante encore, suite à des travaux de 1997 à 1999 qui ouvrent plus d'espace au théâtre et à la performance. La réouverture de Beaubourg a lieu le 1<sup>er</sup> janvier 2000.

Il n'est pas étonnant que le Centre Pompidou ait invité Forced Entertainment et Superamas à plusieurs reprises car leurs travaux sont proches de la performance et incluent une dimension plastique. Ces éléments ont sans aucun doute motivé leur programmation. Le passage des

---

<sup>316</sup> Les informations sur le Centre Georges Pompidou nous viennent de son site : <https://www.centrepompidou.fr/fr/Le-Centre-Pompidou/L-histoire> (consulté le 16 janvier 2018).

<sup>317</sup> *Ibidem.*

<sup>318</sup> *Ibidem.*

Britanniques et des Français dans le temple de l'art moderne et contemporain est signe d'une reconnaissance de la qualité artistique de leur travail. Le prestige du lieu rejaillit sur les artistes.

### **3.11. Synthèse**

Forced Entertainment est le collectif que l'on retrouve dans tous les lieux de spectacle et festivals cités à Berlin, Londres et Paris. Le Festival d'Avignon voit passer quatre des neuf formations du corpus : ce qui donne une représentation de presque la moitié des artistes du corpus au Festival d'Avignon, sachant que si l'on comptait aussi les mises en scène des textes de F. Richter et de M. Crimp au même festival, ce chiffre pourrait augmenter. Le groupe germano-britannique Gob Squad est logiquement emblématique d'une circulation culturelle entre l'Angleterre et l'Allemagne. Le TGP reste un lieu plus circonscrit à la création nationale. Néanmoins, le LIFT et le SPILL festival n'invitent que des groupes anglo-saxons de notre corpus.

Il importe également de noter qu'en dehors des villes ciblées, les collectifs dont il est question dans ce travail se croisent aussi à Vienne avec les Wiener Festwochen qui finance et accueille Forced Entertainment (1999, 2000, 2001, 2002, 2004 et 2006) et Gob Squad (2008), le Tanzquartier qui coproduit et/ou reçoit plusieurs créations de Forced Entertainment (2004, 2005, 2008, 2009 et 2012), et finance et/ou accueille celles de Superamas (2002, 2004, 2005, 2008, 2009, 2010, 2011, 2013). En Belgique, le Kaaitheater de Bruxelles finance et/ou reçoit Forced Entertainment en 2005 et à deux reprises en 2011 et Superamas en 2008 et 2010.

De manière flagrante, le collectif du corpus qui circule le plus entre Berlin, Londres et Paris est le britannique Forced Entertainment. C'est le groupe le plus ancien et le plus connu, il est donc logique qu'il soit passé par tous les lieux dans lesquels on a constaté des croisements entre les artistes du corpus, à l'exception du TGP. Le Festival d'Avignon est la véritable plaque-tournante de la création européenne. Les institutions parisiennes restent frileuses à l'égard d'un groupe dont les membres sont, dans leur grande majorité, de nationalité française : le collectif Superamas (alors même qu'ils ne résident pas tous à Paris, mais aussi à Vienne et à Bruxelles). La ville de Londres, en ce qui concerne notre corpus, n'invite que des Britanniques, à l'exception de R. Pollesch, écrivain invité au Royal Court. On constate plus de circulation d'artistes anglais vers Berlin que d'artistes allemands vers Londres ou d'artistes français vers Berlin ou Londres. La ville de Berlin est ouverte aux Anglo-saxons qui finissent par s'y installer (Gob Squad). Le nombre titanesque des créations de R. Pollesch ne s'exporte que peu en dehors des frontières allemandes du fait de la langue et de la rapidité de son tempo, difficile à saisir

pour un sur-titrage. Avec le Podewil, la Volksbühne puis le Hebbel am Ufer, Berlin est la ville où les membres du corpus se croisent le plus.

## 4. D'autres types de rapprochement du corpus

### 4.1. Des collaborations et des intérêts artistiques communs

J. Jouanneau collabore avec C. Teste lors de sa mise en scène d'*Atteintes à sa vie* de M. Crimp en 2006. C. Teste élabore la vidéo du spectacle. Cela n'a rien d'étonnant puisque le Collectif MxM développe cette spécificité d'une haute qualité et complexité technique de la vidéo dans ses spectacles. Les deux hommes sont liés par une entente artistique durable. La compagnie L'Eldorado dirigée par J. Jouanneau apporte un soutien financier à *Electronic City* en 2007 et à *Reset* en 2011. J. Jouanneau est collaborateur artistique de C. Teste sur les créations *Reset* et *Sun* (2012). Entre participation artistique et soutien financier, la relation entre les deux créateurs perdure par-delà les années. Ils ont, en effet, des recherches communes et des curiosités thématiques qui empruntent des voix parallèles. Il n'est donc pas étonnant que C. Teste ait pris en charge la création vidéo pour *Atteintes à sa vie* dans la mise en scène de J. Jouanneau et qu'il ait l'année suivante porté à la scène *Electronic City* : les préoccupations des auteurs dans ces deux textes se rejoignent, voire même dialoguent. Pour *Reset* et *Sun*, les thématiques sont bien éloignées d'*Electronic City*. L'interrogation porte sur la mémoire et l'enfance. Cependant, la recherche toujours plus poussée sur l'originalité du dispositif vidéo modulé en direct reste de mise. C'est sans doute la poursuite de cette exploration qui cimenterait la collaboration entre les deux hommes.

Il est notable qu'*Atteintes à sa vie* ait aussi suscité l'intérêt d'un autre auteur-metteur en scène du corpus : F. Richter. Celui-ci met en scène le texte la même année que la première en Angleterre par Tim Albery, en 1997, au Toneelgroep d'Amsterdam. Cette communauté de goûts est caractéristique car ce texte n'a pas été monté par une quantité incalculable de metteurs en scène professionnels. L'intérêt que F. Richter porte à M. Crimp ne s'arrête pas là puisqu'il décide de monter *Fewer Emergencies* de l'auteur britannique qu'il titre *Amok/Weniger Notfälle* (Amok/Moins d'urgences) le troisième volet de sa quadrilogie *Das System* en 2004 à la Schaubühne (*Electronic City* en est le premier volet).

Anne Quiñones, régulière dramaturge de R. Pollesch, porte son attention sur le travail de Gob Squad dès 1996 lorsqu'elle assiste à *An Effortless Transaction* joué au Nottingham's Broadmarsh Shopping Centre (au centre commercial Broadmarsh de Nottingham)<sup>319</sup>. Elle

---

<sup>319</sup> Épisode relaté sur le site internet de Gob Squad : <http://www.gobsquad.com/about-us/part-one-from-rags-to-riches>

invite le groupe en résidence au Podewil en 1999. Avec le collectif, elle participe à la rédaction du livre qui fête les 10 ans de son existence : *The Making of a Memory: 10 years of Gob Squad remembered in words and pictures / 10 Jahre Gob Squad erinnert in Wort und Bild* (La fabrique d'une mémoire : les 10 ans de Gob Squad remémorés en mots et en images), paru en 2005 aux éditions Synwolt de Berlin. Elle rédige un avant-propos, un témoignage en tant que spectatrice et supervise l'ensemble. On peut aussi noter le témoignage dans ce livre de Robin Arthur, performeur fondateur de Forced Entertainment. Il a vu *Super Night Shot* en 2003 à Berlin<sup>320</sup>, ce qui montre l'intérêt, sans doute réciproque, des artistes du corpus entre eux. Le nom d'A. Quiñones est inscrit dans les remerciements pour *Le Coup De Foudre - The Struggle To Get To Know You*, tourné dans les rues d'Abidjan en 2010 et elle est conseillère dramaturgique à l'occasion de *Revolution Now!* également en 2010.

En outre, Gob Squad et Stefan Pucher font partie des rares artistes à qui R. Pollesch a confié la mise en scène de ses textes. À l'occasion de la création du troisième volet de la Saga du Prater (*In Diesem Kiez, ist Der Teufel eine Goldmine* en 2004) par Gob Squad, un membre récurrent de l'équipe de R. Pollesch et fondateur de l'esthétique de la Volksbühne de F. Castorf, B. Neuman travaille à la scénographie du spectacle (une collaboration qui n'a depuis pas été renouvelée). Celui-ci a souvent conçu les espaces scéniques des pièces de R. Pollesch et il est le scénographe attitré des mises en scènes de F. Castorf. La scénographie porte en elle une large part de l'identité artistique d'une création, aussi, on peut voir comment les univers de R. Pollesch et de Gob Squad se croisent par ce biais.

#### **4.2. Des stratégies communicationnelles proches**

Les choix que font ces artistes afin de se présenter et faire connaître leur travail, comportent des similitudes.

Certains produisent eux-mêmes un important matériel pédagogique d'abord dirigé vers un public scolaire et universitaire, mais qui reste accessible à tous : c'est le cas de Gob Squad et de Forced Entertainment. Gob Squad commercialise des vidéos de ses performances dont on peut faire la commande sur leur site internet. Les performeurs ont réalisé la vidéo d'un mode d'emploi pour la méthode singulière de création du groupe, permettant ainsi à d'autres personnes de s'en emparer éventuellement dans leurs propres créations. Gob Squad a aussi élaboré une *F.A.Q., Frequently Asked Questions* (foire aux questions), composée de

---

(consulté le 10 novembre 2012).

<sup>320</sup> Aenne QUIÑONES, GOB SQUAD, *The making of a memory: 10 years of Gob Squad remembered in words and pictures / 10 Jahre Gob Squad erinnert in Wort und Bild* (La fabrique d'une mémoire : les 10 ans de Gob Squad remémorés en mots et en images) Synwolt, Berlin, 2005, p. 192.

nombreuses vidéos faisant intervenir chacun des membres du groupe dans de longues ou courtes interventions autour des thèmes susceptibles d'intéresser les étudiants en art qui souhaitent en savoir plus sur leur travail<sup>321</sup>. En outre, ils écrivent deux livres sur leur pratique. Le premier (celui cité plus haut auquel A. Quiñones a participé) fête leur décennie de travail en commun et recueille les interviews de plusieurs spectateurs, appartenant ou non au milieu des arts du spectacle. Le deuxième propose une approche plus théorique sur de grandes notions telles que la représentation, l'espace, la distance, etc. : *Gob Squad and the impossible attempt to make sense of it all / Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden* (Gob Squad ou la tentative impossible de donner un sens à tout ça) autoédité en 2010.

Cette application à produire soi-même et sur soi-même un important matériel utile aux analystes se retrouve chez Forced Entertainment dont il est possible d'acheter 25 vidéos de spectacles réalisés entre 1985 et 2010, accompagnées de leurs textes. Certains recueils d'articles et programmes de spectacles peuvent être téléchargés en ligne et il est bien précisé que cette démarche s'adresse aux étudiants : « Parce que nous savons que quelques étudiants travaillent sur Forced Entertainment, nous avons produit plusieurs documents éducatifs qui peuvent être téléchargés gratuitement<sup>322</sup>. » Ces téléchargements gratuits qui ont accompagné la nouvelle mouture du site de la compagnie en 2010, sont une démarche relativement récente. Le souhait de produire une documentation autobiographique leur est bien antérieure. En interne, la vidéo est inscrite dans leur processus de travail : ils filment toutes leurs répétitions. Ces images forment une bibliothèque dans laquelle ils piochent. Ils réalisent en 2003 un CD Rom interactif, *Imaginary Evidence* (Preuves imaginaires), qui comprend des petits films documentaires ou fictions, des extraits de spectacles, des films réalisés à la maison, des interviews, de multiples entrées qui permettent d'approcher les centres d'intérêts et la méthode du collectif. Les supports écrits revêtent aussi une importance particulière. Afin de célébrer leur première décennie de travail ensemble, de même que Gob Squad, ils écrivent et éditent *A decade of Forced Entertainment* (Une décennie de Forced Entertainment) en 1994. Quelques années plus tard, en 1999, T. Etchells écrit un ouvrage théorique dans un style personnel, un peu amical, sur le groupe, intitulé *Certain fragments: contemporary performance and*

<sup>321</sup> <http://www.gobsquad.com/about-us/part-six-politics-police-and-other-accidents> (consulté le 19 octobre 2012) : “A reader, a website of video interviews and a step-by-step workshop guide are produced to meet growing demand from art students who have to write dissertations on Gob Squad. [...]”, (Une anthologie, un site internet d'interviews vidéos et un guide pour un workshop étape par étape sont produits pour satisfaire la demande croissante d'étudiants en art qui doivent écrire des mémoires et thèses sur Gob Squad.),

<sup>322</sup> <http://www.forcedentertainment.com/page/3049/Free-Downloads> (consulté le 21 novembre 2012) : “Because we know that some students study Forced Entertainment we have produced a number of educational resources which are free to download.”

*Forced Entertainment* (Certains fragments : la performance contemporaine et Forced Entertainment), édité par Routledge qui dispose d'une importante collection sur les arts vivants. En 2003 puis en 2006, le collectif propose deux recueils de documents pouvant servir d'outils aux théoriciens, aux professeurs et à leurs élèves : *Forced Entertainment: educational resource pack* (ensemble de documents éducatifs) et *Forced Entertainment research pack* (matériel pour la recherche).

Superamas n'affiche pas cette dimension pédagogique, à l'attention directe des étudiants et/ou des chercheurs, mais propose des archives en ligne : un nombre important d'articles, parus à partir de l'an 2000 et jusqu'à aujourd'hui, en allemand, anglais, français, néerlandais, norvégien et slovène, parfois traduits. Ils aiment à établir un échange direct avec les personnes qui écrivent des articles à leur sujet. Ainsi, ils ont réuni des écrits d'Alexandra Baudelot, critique d'art et fondatrice d'une plateforme de création contemporaine à Paris, de Paula Caspão, dramaturge et docteure en philosophie de l'université de Nanterre, d'Antoine De Baecque, maître de conférences en cinéma au sein de la même université (devenu depuis professeur à l'École normale supérieure, ENS), de Pieter T'Jonck, critique de théâtre et de danse pour le quotidien belge néerlandophone De Morgen et architecte, d'Helmut Ploebst, critique d'art, de performance et de danse dans plusieurs journaux germanophones autrichiens, suisses et allemands, de Rudi Laermans, sociologue, d'Elke Van Campenhout, dramaturge et chercheuse free-lance et de Frank Vande Veire, philosophe. À ces analyses, s'ajoute une synthèse d'interviews du collectif par Jeroen Peeters, historien de l'art, commissaire d'exposition, dramaturge en free-lance et performeur. L'ensemble s'intitule *Superamas, Big 3 episodes [art\discours]* (Superamas, Big en 3 épisodes [art\discours]) et est édité aux presses du réel de Dijon en 2010. Les praticiens vont vers les théoriciens afin de donner une audience plus large à leurs travaux. Ils sélectionnent les critiques qui deviennent en quelque sorte les porte-parole de leurs œuvres dont les artistes ont validé la légitimité. Ils se racontent aussi par l'intermédiaire du dialogue et laissent le soin à J. Peeters de choisir les passages les plus parlants de ces entretiens. Si, autrement que Gob Squad ou Forced Entertainment, ils ne choisissent pas de conférer à cet ouvrage le titre de « matériel pédagogique », ils n'en établissent pas moins des rapports très ténus avec une partie des acteurs du monde académique et des chercheurs indépendants, donc, de ceux qui prennent la parole pour décrire, analyser leur travail et produisent une littérature critique indispensable à qui souhaite en savoir plus à leur propos.

L'envie de ces groupes de constituer et de diffuser un travail théorique sur leurs œuvres est due notamment à deux facteurs : la multiplication et la plasticité des canaux de diffusion d'une part, et la nature autoréflexive de leur travail d'autre part. Ces groupes ont chacun un site

internet très complet. L'idée d'y ajouter des actualités et des ressources documentaires est logique. Le site internet devient une des principales sources d'information sur les artistes contemporains aujourd'hui. La nature de leurs travaux, leur singularité (leurs créations ne sont pour l'instant pas reprises par d'autres<sup>323</sup>), l'importance de leur regard sur eux-mêmes, tous ces éléments les poussent à produire des matériaux durant leur recherche et aux fins de leur recherche. L'enregistrement vidéo des répétitions de Forced Entertainment fait partie intégrante de leur processus créatif. Les Superamas aiment à intégrer la parole de chercheurs au sein de leurs spectacles, aussi, lorsque le regard de l'analyste est porté sur leurs œuvres, ils s'en nourrissent. Les performeurs de Gob Squad réfléchissent sur leurs méthodes au sein de leurs performances.

## 5. Conclusion

Ces passerelles — qu'il s'agisse du passage par une même école, par un même lieu de spectacle, d'une durable ou ponctuelle collaboration artistique, de goûts en commun pour un même auteur ou encore de stratégies communicationnelles similaires —, attestent que les artistes réunis dans notre corpus, malgré leurs irréductibles spécificités, entretiennent des relations de proximité sur le plan esthétique aussi bien que du point de vue de la reconnaissance symbolique qu'ils ont conquise dans le champ du théâtre contemporain. La nébuleuse que nous évoquions au début de ce chapitre est bien parcourue par des réseaux d'affinité.

Les salles et festivals qui invitent ces metteurs en scène et collectifs confortent leur engouement pour les dites nouvelles technologies, la performance filmique, l'*Interaktiver Live Film* ou encore le *Live Cinema*<sup>324</sup>. L'omniprésence des écrans sur les scènes où s'exerce cette critique de la société du Spectacle est encouragée par des lieux de résidence, de production et de diffusion, mais aussi par des dispositifs de subvention qui consacrent les nouvelles tendances de la création et sont particulièrement intéressés par des utilisations innovantes des nouvelles technologies. Les artistes sont donc habitués à écrire des dossiers pour obtenir l'appui de structures qui leur permettent d'en conquérir d'autres par la suite.

Il est intéressant de noter que certains produisent leur propre littérature critique, ils écrivent leur propre mythe (au sens de récit édifiant) et ont compris comment se fabriquait l'histoire de l'art. Certains écrivent leur propre critique ou choisissent des critiques qui retraceront pour eux leur parcours (c'est le cas de Forced Entertainment, Gob Squad et Superamas). Ces méthodes

---

<sup>323</sup> À l'exception d'une expérience au Brésil pour Gob Squad, mais c'est le groupe qui s'est chargé de la transmission de son œuvre *Super Night Shot*.

<sup>324</sup> Voir *supra*, pour des développements autour de ces dénominations, Partie I.Chapitre I Les catégories culturelles en question, p. 77.

ne sont pas si éloignées de ce que Pierre Bourdieu considérait comme un postulat de l'art moderne, qui veut que le discours critique donne valeur à l'œuvre et l'adoue en tant qu'œuvre d'art, « légitime » son existence :

Le travail artistique dans sa nouvelle définition rend les artistes plus que jamais tributaires de tout l'accompagnement de commentaires et de commentateurs qui contribuent directement à la production de l'œuvre par leur réflexion sur un art incorporant souvent lui-même une réflexion sur l'art, et sur un travail artistique comportant toujours un travail de l'artiste sur lui-même. [...] le discours sur l'œuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur<sup>325</sup>.

Le discours critique, qu'il s'agisse de celui des artistes eux-mêmes ou de celui des journalistes et autres professionnels de la critique, élève l'œuvre elle-même au titre d'objet artistique. Ces artistes sont très autoréflexifs, ils se remettent en question et réfléchissent à leur façon de pratiquer leur art, durant les répétitions, ainsi que durant les spectacles eux-mêmes. Cette habitude de collecter des archives, de compiler des interviews de chacun des membres d'un collectif, comme l'a fait Gob Squad, est une manière de se passer d'un metteur en scène tout puissant. C'est ce qu'explique Simon, l'un des membres du collectif :

Simon : Je voudrais revenir à la première question. Je pense que la raison pour laquelle nous sommes un groupe, ce pourquoi nous travaillons comme un groupe c'est parce que c'est ce qu'il y a de plus naturel quand aucun de nous n'a le désir d'être un metteur en scène, autrement nous ne serions pas restés ensemble pendant dix ans. Je pense que le groupe est le moyen de notre temps le plus organique et semble être le plus naturel, et cela, nous le ressentons particulièrement dans le domaine du théâtre. Pour être clair, nous n'avons pas de metteur en scène, parce que la plupart du reste de la production culturelle repose, ou prétend reposer sur cette idée d'un artiste, un génie solitaire, et c'est le plus souvent un homme, qui a une équipe. Mais nous ne croyons pas à ça, nous trouvons cela plus intéressant de travailler en équipe<sup>326</sup>.

Si ce sont plutôt les collectifs qui choisissent de collecter voire d'écrire leur propre documentation, c'est parce que la dimension horizontale de la répartition du pouvoir peut amener à des configurations où chacun des membres propose sa vision des choses. Aucun n'est davantage mis en avant qu'un autre. C'est tout à fait le cas pour Gob Squad et Superamas, mais

---

<sup>325</sup> Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, pp. 284-285.

<sup>326</sup> Vesna VUKOVIĆ et Emina VIŠNIĆ (ex-Urban Festival), "The Gob Squad", entretien avec Johanna FREIBURG, Sean PATTEN, Berit STUMPF, Bastian TROST et Simon WILL, 9 mai 2004 à Zagreb, *Frakcija, Performing Arts Magazine*, n°33/34, hiver 2004/2005, [http://urbanfestival.blok.hr/04/pdf/Gob\\_Squad\\_interview.pdf](http://urbanfestival.blok.hr/04/pdf/Gob_Squad_interview.pdf) (consulté le 24 août 2016) :

"Simon: I would like to go back to the first question. I think the reason why we are a group, why we work as a group is that that's the most natural when none of us has a desire to be a director, other ways we wouldn't have stayed together for ten years. I think the group is the most organic way of the time and it feels the most natural, and it also, we fell it particularly in the field of theater. To make a point, we don't have a director, because so much, the rest of cultural production is made, or it pretends to be made on this idea of the single genius artist, and it's mostly a man, who has team. But we don't believe in that, we find it more interesting to work as a team."

un constat à nuancer pour Forced Entertainment qui a un directeur artistique et un auteur-metteur en scène en la personne de T. Etchells.



# Chapitre III. LES FONDEMENTS THEORIQUES : SPECTRES ET REINTERPRETATIONS DE LA CRITIQUE DU SPECTACLE

---

## 1. Introduction

Nous avons resserré, au cours de l'introduction à la présente étude, l'angle d'approche du concept de Spectacle autour des notions de séparation et d'inauthenticité, en articulant l'idée de séparation entre la vie réelle et un pseudo-usage de la vie au questionnement dialectique entre authenticité et inauthenticité. Ainsi que nous l'avons précisé dans cette même introduction générale, la plupart des artistes du corpus n'ont pas une connaissance théorique précise du concept de Spectacle tel que l'a élaboré G. Debord. Cependant, les traces d'une critique artiste du mode de vie au sein de la société capitaliste, spectaculaire et marchande sont perceptibles dans certaines de leurs créations. Seuls deux artistes du corpus affirment sans équivoque leur réflexion autour des notions de séparation et d'inauthenticité, au travers d'une adhésion à la pensée de G. Debord pour D. Ayala, et à la pensée de J. Baudrillard pour M. Crimp.

Nos sources sont les interviews données par les artistes et leurs ouvrages théoriques quand ils existent. Nous verrons comment ces artistes s'approprient les notions d'authenticité et d'inauthenticité, et, de façon élargie, de réel et d'artificiel, de réalité et de fiction. Nous ne développerons pas la question en ce qui concerne K. Mitchell, pour deux raisons : l'absence de récurrence de ces problématiques dans ses travaux et, de fait, le manque de documents pour analyser son positionnement.

## 2. Adhésion aux théories du Spectacle : l'impact des théoriciens

### 2.1. *Guy Debord, un théoricien révolutionnaire pas encore détrôné selon David Ayala, une théorie dont se saisir au plus vite*

*Scanner, nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu, hurlements en faveur de Guy Debord* (2008) est le seul spectacle, sur la période et les scènes concernées, qui utilise directement les œuvres que G. Debord a laissées à la postérité : ses écrits et ses films. Les deux sous-titres indiquent déjà le positionnement de l'auteur en faveur des thèses debordiennes. « Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu » est la traduction française du latin « In girum imus nocte et consumimur igni » (1978), titre du

sixième et dernier film de G. Debord que D. Ayala, avec de nombreux autres, considèrent comme son chef d'œuvre cinématographique<sup>327</sup>. « Hurlements en faveur de Guy Debord » pastiche le titre du premier film de G. Debord : « Hurlements en faveur de Sade » (1952). Des extraits des textes suivants<sup>328</sup> ont été prononcés sur le plateau de théâtre : *La Société du spectacle* (1967), *Commentaires sur la société du spectacle* (1988) et *Panégyrique, tome premier* (1989). Les films suivants<sup>329</sup> ont été projetés durant le spectacle et des extraits de leurs scripts ont aussi été prononcés par les acteurs : *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), *Critique de la séparation* (1961), *La Société du spectacle* (1973), *Réfutation de tous les jugements tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La Société du spectacle »* (1975) et *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978)<sup>330</sup>. D. Ayala est le premier à faire cette démarche : « C'est sans doute, d'ailleurs venant de la bouche de Mme Alice Debord, détentrice des droits, une des premières fois qu'un spectacle, dans son intégralité, est consacré à son œuvre, et utilisera presque exclusivement des textes de Guy Debord (aussi bien l'œuvre critique que cinématographique)<sup>331</sup>. ».

D. Ayala commence par entretenir un rapport personnel à l'œuvre de G. Debord dont il dit que le livre *La Société du spectacle* « (l') a accompagné depuis 1990 et est resté une sorte de livre de chevet ou un livre qui était là, pour (lui), tout le temps [...]»<sup>332</sup>. G. Debord est d'abord un théoricien dont les thèses entrent en résonance avec les engagements politiques de jeunesse du metteur en scène, puisqu'à l'âge de vingt ans, il avait lu ce livre qui est resté, pour lui, une référence à travers les années. Selon lui, la théorie de la « société du Spectacle » est fondatrice pour toute la critique politique, sociale et même philosophique de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle. Il parle à ce propos « d'une force d'impact » encore « inégalée<sup>333</sup> ». Il considère donc G. Debord comme un théoricien véritablement révolutionnaire et radical dont la verve subversive n'a pas encore été détrônée aujourd'hui. La théorie du Spectacle n'a fait, selon D. Ayala, que se

---

<sup>327</sup> David AYALA interviewé par l'auteure, Théâtre Gérard Philipe, salle Mehmet Ulusoy, Saint-Denis, 6 mars 2009, voir Annexe A. 3. Entretien avec David Ayala, p. 558.

<sup>328</sup> Guy DEBORD, *Œuvres, op. cit.*

<sup>329</sup> Guy DEBORD, *Œuvres cinématographiques complètes, op. cit.*

<sup>330</sup> Dossier de presse du spectacle *Scanner, nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu, hurlements en faveur de Guy Debord* (2008) mis en scène par David Ayala.

<sup>331</sup> *Ibid.*

<sup>332</sup> Interview de l'auteure avec David Ayala, *art. cit.*

<sup>333</sup> « Les textes de Guy Debord, notamment *La Société du spectacle*, *Commentaires à la société* puis *In girum nocte* sont, en termes de critique sociale et politique, des monuments, des textes fondateurs dont la force d'impact reste, à ce jour, inégalée.

La critique debordienne est véritablement le "socle" sur lequel se sont érigées toutes les autres critiques sociales, politiques et même philosophiques de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. » in *Dossier de presse du spectacle Scanner, art. cit.*, p. 4.

confirmer avec le temps et l'accroissement ininterrompu du Spectacle avait été prédit par l'écrivain, ce qui en fait, aux yeux du metteur en scène, un visionnaire<sup>334</sup>. Pour D. Ayala, nous vivons bien dans une « société du Spectacle »<sup>335</sup> qui n'est quasiment plus remise en cause. Pourtant, lorsqu'on lui demande de se définir politiquement, il explique qu'il ne se dirait pas situationniste, voire néo-situationniste aujourd'hui. Ses positions personnelles sont plutôt humaines et mouvantes, que précisément inscrites dans le cadre d'un mouvement et encore moins dans celui d'un parti politique<sup>336</sup>. Cependant, il n'est pas du tout dépolitisé et il est extrêmement préoccupé par l'état du monde d'un point de vue social, politique, médiatique et économique, ce qui justifie son profond intérêt pour les thèses de G. Debord qui, selon lui, permettent une analyse de ces différents aspects de la société.

Il retient du théoricien situationniste « la mise en doute systématique à l'égard de tout système, politique, étatique, économique, médiatique<sup>337</sup> » parce que la « société du Spectacle » présente justement, telle qu'il la comprend, la combinaison de ces différentes sphères, faisant d'elles un tout difficilement destructible. C'est bien pourquoi il est important d'expliquer d'emblée que D. Ayala n'envisage pas G. Debord comme un simple critique des médias, le metteur en scène comprend que les images diffusées sont des véhicules pour une construction sociale et une philosophie économique. Lors de notre entretien, il cite, de mémoire, les phrases suivantes, qui définissent le Spectacle tel « un rapport social entre des êtres médiatisé par des images<sup>338</sup> » et comme « le capital à un tel degré d'accumulation qu'il devient image<sup>339</sup> ». Ce n'est pas l'image en elle-même qui est en cause, mais le processus par lequel elle supprime les relations humaines directes, c'est-à-dire sans intermédiaire, d'homme à homme. La médiatisation des images amène la réification des rapports intersubjectifs.

---

<sup>334</sup> *Ibidem.* :

« Ces textes ont 40 ans. Tout ce qu'y écrit Debord (la société spectaculaire marchande et ses effets hautement dévastateurs sur l'être humain) n'a cessé, depuis lors, d'aller vers le pire, se développant d'une manière planétaire, sans limites, comme un cancer proliférant que rien ne semble pouvoir arrêter. Aussi les démocraties occidentales de surconsommation, de surmédiatisation et de haute technologie ne sont en fait que les développements ultimes, excessifs et totalement fous de ce que Debord a écrit et analysé de manière incomparable en son temps. Du coup, sa vision du monde résonne, *a posteriori*, comme une très impressionnante prophétie. »

<sup>335</sup> *Ibidem.* :

« Scanner (*nous tournons...*) est une tentative de porter à la scène l'œuvre écrite et cinématographique très dérangeante de Guy Debord et de la mettre en rapport avec notre « société du spectacle » aujourd'hui. »

<sup>336</sup> Interview de l'auteur avec David Ayala, *art. cit.* :

« Emilie Chehilita : Est-ce que toi, si je te demandais de te définir politiquement aujourd'hui, tu dirais que tu es situationniste ?

David Ayala : Non, non, moi, je ne suis rien de tout cela. Je m'emporte facilement. J'ai des idées, mais je ne sais pas si ce sont des idées politiques, c'est un positionnement d'être humain, c'est tout. Mais, effectivement, il y a eu une grande désillusion. »

<sup>337</sup> *Ibid.*

<sup>338</sup> Guy DEBORD, *Œuvres, La Société du spectacle*, I. 4, *op. cit.*, p. 767 (« Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. »).

<sup>339</sup> Guy DEBORD, *Œuvres, La Société du spectacle*, I. 34, *op. cit.*, p. 775.

L'idée est aussi que l'économique prend tant d'ampleur qu'il n'est plus saisissable dans sa matérialité, mais plutôt de manière dématérialisée sous l'effet d'une financiarisation excessive, symptôme de l'idéologie capitaliste. D. Ayala saisit la « séparation » comme le concept central chez G. Debord, ainsi que précédemment analysé dans l'introduction à ce travail. La séparation entre une vraie vie et une vie fausse dans le Spectacle est effectivement la pierre angulaire de cette pensée. L'opérateur de cette séparation serait, pour partie, l'organisation étatique qui, tout en prêchant l'union et le consensus, et en prétendant être la plus à même de les réaliser, ne créerait que de la distance entre les êtres<sup>340</sup>. Ces conceptions sont, toujours d'après le metteur en scène, « rentrées dans les mœurs<sup>341</sup> », point de vue selon lequel le Spectacle serait d'abord devenu un mythe de gauche, puis un poncif dans le langage médiatique. Acuité, perspicacité et idéalisme sont les qualités que D. Ayala attribue au travail du chef de file situationniste.

## **2.2. Martin Crimp, lecteur et admirateur du poète chez Jean Baudrillard**

Comme il en a coutume en exergue de ses ouvrages, M. Crimp place une citation. C'est une phrase extraite de *La transparence du mal* de Jean Baudrillard<sup>342</sup> qui ouvre *Atteintes à sa vie* : « Personne n'en aura vécu les péripéties, mais tout le monde en aura capté l'image<sup>343</sup> ». Cette phrase éclaire la lecture de l'ensemble de cette pièce de manière éloquent. Aussi, comme M. Crimp est un auteur qui donne peu d'interviews et préfère laisser aux interprètes de tous bords le soin de discerner les références qui parcourent ses textes, cette citation nous semble prendre une importance considérable. Lors d'une interview réalisée à l'occasion de la mise en scène d'*Atteintes à sa vie* au National Theatre de Londres, on lui a demandé d'expliquer cette insertion de J. Baudrillard en amont de son texte de fiction :

Interviewer (dont le nom n'est pas renseigné) : Au début du texte publié d'*Atteintes à sa vie*, vous citez le commentateur culturel et philosophe français Jean Baudrillard :

« Personne n'en aura vécu les péripéties, mais tout le monde en aura capté l'image ». Pouvez-vous expliquer de quoi Baudrillard était en train de parler et pourquoi avez-vous trouvé cette citation particulièrement adaptée à cette pièce ?

Martin Crimp : C'est très simple — il n'y a rien de très profond. C'est exactement ce qu'il dit : dans le monde au sein duquel nous vivons maintenant, nous sommes conscients de nombreuses sortes d'expériences différentes, mondialement, à cause de la technologie, qu'il s'agisse de la télé ou maintenant

---

<sup>340</sup> Interview de l'auteure avec David Ayala, *art. cit.* :

« C'est le grand concept de Debord, c'est la séparation. Ce sont des êtres séparés qui marchent sur la terre, séparés d'eux-mêmes, des autres, de l'intérieur d'eux-mêmes. Et l'acteur de cette séparation, c'est l'État, l'État social, le contrat social, et au lieu de réunir, c'est l'illusion qu'il donne [...] »

<sup>341</sup> *Ibidem.*

<sup>342</sup> Jean BAUDRILLARD, *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990.

<sup>343</sup> Martin CRIMP, *Plays 2, Four Unwelcome Thoughts* (2005, *Quatre pensées inopportunes*), *No One Sees the Video* (1991, *Personne ne voit la vidéo*), *The Misanthrope* (1996 et 2004, *Le Misanthrope*), *Attempts on Her Life* (1997, *Atteintes à sa vie*), *The Country* (2000 et 2004, *La campagne*), Londres, Faber and Faber, 2005, p. 198 :

« No one will have directly experienced the actual cause of such happenings, but everyone will have received an image of them. »

d'Internet. Ainsi, nous pouvons avoir l'impression que nous connaissons beaucoup de choses, et je pense que le sujet de la pièce porte en partie sur le fait d'avoir à faire face au trop-plein d'informations<sup>344</sup>.

Dans cette interview, M. Crimp ne semble pas attribuer une complexité excessive à cette phrase de J. Baudrillard qui pourtant, comme peuvent l'être certains passages de G. Debord, est une phrase ambiguë, qui semble réconcilier les paradoxes et proposer un sens difficile à fixer. L'analyse qu'en donne l'auteur britannique repose simplement sur l'impression trompeuse d'une vaste compréhension au travers des outils technologiques et la nécessité de faire le tri parmi une trop grande quantité d'informations. En réalité, la phrase de J. Baudrillard est bien plus sentencieuse. Du point de vue de sa construction syntaxique, la phrase est dichotomique, opposant « personne » à « tout le monde », « des péripéties » à « l'image » (celle-ci est au singulier pour dire son état de concept, en opposition aux multiples péripéties), et « vivre » à « capter [l'image] ». Il y a une opposition entre le vécu de l'expérience et la captation par le regard, non pas du monde directement, mais par l'intermédiaire d'une reconfiguration de celui-ci ou du moins d'un recadrage. J. Baudrillard dissocie donc l'expérience concrète (la « vie directement vécue » pour reprendre un vocabulaire debordien) et l'impression d'expérimenter, de vivre au travers de la médiation (la « vie faussement vécue » chez G. Debord). Cette pensée de J. Baudrillard est proche de celle de G. Debord, lorsque ce dernier explique, en substance, qu'au sein de la « société du Spectacle », savoir est savoir fausement. L'image donnerait l'impression du vécu, impression erronée et illusoire. C'est la même thèse que défend G. Debord quand il affirme, en substance, que la vie s'est éloignée dans une représentation, donc dans ce qui est de l'ordre de l'image. L'interprétation que fait M. Crimp de la citation nous semble simplificatrice, sans doute le fait-il très volontairement afin de ne pas se lancer dans un trop long développement métaphysique, ce qui n'est pas son domaine, ou sans doute plus encore parce qu'il préférerait ne donner aucune explication à cette phrase et la laisser résonner dans l'esprit du lecteur, pour sa beauté et le vertige de son sens.

---

<sup>344</sup> National Theatre Education Work Pack (Dossier pédagogique du Théâtre National) pour *Atteintes à sa vie* par K. Mitchell, p. 12, [http://www.nationaltheatre.org.uk/sites/all/libraries/files/documents/Attempts\\_bkpk.pdf](http://www.nationaltheatre.org.uk/sites/all/libraries/files/documents/Attempts_bkpk.pdf) (consulté le 27 novembre 2012) :

“Interviewer (not named): At the front of the published script of *Attempts on Her Life*, you quote the French cultural commentator and philosopher Jean Baudrillard: “No-one will have directly experienced the actual force of such happenings, but everyone will have received an image of them”. Can you explain what Baudrillard was talking about and why you felt this quote was particularly apt for this play?”

M. C.: It's very simple — it's nothing very profound. It's exactly what he said: that in the world that we live in now, we are aware of many different kinds of experience, globally, because of technology, whether it's TV or now the Internet. So, we might have the impression that we know about a lot of things, and I suppose the play is partly about dealing with the overload of information.”

M. Crimp s'attache avant tout aux mots qui ont été écrits et non à la glose théoricienne qui pourrait les entourer. Par ailleurs, il n'est pas un auteur qui aime s'expliquer. Ses textes parlent pour lui, c'est aussi pourquoi il est peu enclin à dissenter à leurs sujets. Aussi voit-il plus en Baudrillard un poète qu'un philosophe, comme le relève A. Sierz. R. Barthes serait, en ce même sens, un de ses écrivains préférés :

Il a lu Baudrillard, mais il parlera plus de lui comme d'un poète que comme d'un philosophe. Quand, dans *Atteintes à sa vie*, un « proverbe chinois » est cité — « l'endroit le plus sombre est toujours sous la lampe » — cela vous rappelle que Roland Barthes est l'un de ses écrivains préférés : dans *Fragments d'un discours amoureux*, on trouve le même proverbe. Il a une tendance à aimer les écrivains qui sont éloignés de ce qu'il fait<sup>345</sup>.

À partir de là, il est possible de comprendre que, tandis que les chemins théoriques de G. Debord et J. Baudrillard se croisent, M. Crimp cite le second et en aucun cas le premier, peut-être parce que la verve de J. Baudrillard est moins directement politique. J. Baudrillard est d'abord un sociologue, avant d'être essayiste et, en quelque sorte, philosophe. Il n'est cependant pas un théoricien politique, à l'inverse de G. Debord. Les théories de Baudrillard sur l'hyperréalité et celles de G. Debord sur le Spectacle se rejoignent ; elles appartiennent bien à l'air du temps qui était le leur. Cependant, les écrits de J. Baudrillard sont plus accessibles que ceux du situationniste car ils s'emparent du concret pour l'analyser. Dans les dernières années de sa vie et notamment au sujet du 11 septembre 2001 sur lequel il écrit très vite, il se fait en quelque sorte journaliste critique. Déjà, dans un livre comme *Amérique*<sup>346</sup> où il traverse ce pays et sonde l'esprit américain au travers de ses routes, ses *drive-in* (cinémas en plein air), ses *shopping malls* (gigantesques centres commerciaux), le lecteur a la sensation de suivre un carnet de voyage. Le style laisse transparaître la personnalité de l'homme, et l'ensemble glisse comme la voiture du penseur sur l'asphalte. C'est cet aspect qui enthousiasme M. Crimp, ce que l'on entrevoit au cours d'une interview menée par A. Sierz dans un passage sur *The Treatment (Le traitement)* :

M. C. : [...] Et — bien sûr — je ne suis pas le premier Européen à aller aux États-Unis. Et nous réagissons tous de la même manière — comme un enfant à qui l'on montre cet étrange pays enchanté. Tous les clichés sont vrais et à la fois ne sont pas vrais. Alors *Le traitement* fait partie de cette tradition des non-Américains utilisant l'Amérique comme un —

A.S. : Comme Baudrillard.

---

<sup>345</sup> Aleks SIERZ, *The Theater of Martin Crimp*, op. cit., pp. 160-161 :

“He’s read Baudrillard, but he’ll talk about him as a poet rather than as a philosopher. When, in *Attempts on Her Life*, a “Chinese proverb” is quoted — “the darkest place is always under the lamp” (p. 251) — you’re reminded that Roland Barthes is one of his favourite writers: in *A Lover’s Discourse*, the same proverb occurs. He tends to like writers who are distant from what he does.”

<sup>346</sup> Jean BAUDRILLARD, *Amérique*, Paris, Bertrand Grasset, 1986.

M. C. : Exactement. Vous pouvez sentir son excitation dans ce livre. Il veut détester ce lieu. Après tout, cela représente ses pires peurs : la mort du sens, la perte du réel, et cetera, et cetera. Mais, en même temps, il en est complètement amoureux. Et ce fût exactement mon expérience<sup>347</sup>.

En comparaison de G. Debord, J. Baudrillard a quelque chose de plus humain, parce qu'on sent l'homme derrière la plume et qu'on entre-aperçoit ses failles, ses contradictions, tandis que le style de G. Debord est plus alambiqué, impressionnant, et la plume a quelque chose de froid, d'un sérieux qui ne souhaite pas séduire par la facilité, qui souhaite éviter le Spectacle. Dans cet extrait, le discours de M. Crimp ne laisse aucun doute sur sa compréhension des théories de J. Baudrillard : « la mort du sens, la perte du réel ». Ce sont aussi des conceptions développées par R. Barthes notamment dans *Mythologies*. Il est maintenant possible de conclure que M. Crimp adhère à ces théories, mais peut-être plus encore pour leur forme que pour leur fond. Il n'est absolument pas l'homme d'un positionnement rigide. Ces théories du Spectacle, de l'inauthenticité de la vie au sein de la société capitaliste, le touchent, en tant qu'auteur, mais aussi en tant qu'homme. Il est logique que l'on retrouve cette sensibilité sublimée en poésie dans ses œuvres et, en particulier, dans *Atteintes à sa vie*.

Néanmoins, M. Crimp n'est pas un baudrillardien sans taches, selon lui, il manque une dimension morale au sociologue : « Je trouve le travail de quelqu'un comme Baudrillard totalement fascinant à lire et très, très séduisant. Mais bien sûr ça devient aussi effrayant parce que ça apparaît sans position morale<sup>348</sup>. » En tant que moraliste, M. Crimp ne souscrit pas à l'ensemble de la pensée du sociologue philosophe, néanmoins, son écriture continue de le séduire et de lui faire forte impression. En outre, si l'on écoute J. Jouanneau, la pièce *Atteintes à sa vie* reprend les théories de J. Baudrillard, c'est du moins l'analyse qu'en fait son metteur en scène :

*Dans le « labyrinthe » de cette écriture dramatique, vous proposez en effet dès le début le fil conducteur du dispositif vidéo : en cherchant à atteindre la vérité d'un être, l'image porte atteinte à sa vie...*

---

<sup>347</sup> Aleks SIERZ, *The Theater of Martin Crimp*, op. cit., pp. 98-99 :

“M.C.: [...] And — of course — I'm not the first European to go to the United States. And we always react in the same way — like a child being shown this weird fairyland. All the clichés are true and yet not true. So The Treatment is part of that tradition of non-Americans using America as a —

A.S.: Like Baudrillard.

M.C.: Exactly. You can feel his excitement in that book. He wants to hate the place. After all, it represents his worst fears: death of meaning, loss of the real, et cetera, et cetera. But at the same time he's completely in love with it. And that was exactly my experience.”

<sup>348</sup> Martin CRIMP, entretien avec Mireia ARAGAY et Pilar ZOZAYA, Mireia ARAGAY, Hildegard KLEIN, Enric MONFORTE et Pilar ZOZAYA (dir.), *British Theatre of the 1990s, Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, op. cit., p. 59 :

“I find the work of someone like Baudrillard totally fascinating to read and very, very seductive. But of course it is quite scary in the end because it appears to have no moral position.”

Il y a, dans le texte de M. Crimp, une critique de l'image écran qui fige l'être et lui donne une illusion de réalité. Dans la succession, une image est immédiatement détruite par l'image suivante... La présence de la caméra accentue l'idée d'un monde où tout ne passe que par la perception ; il n'y a plus d'explication possible et donc plus de certitude non plus<sup>349</sup>...

Selon l'analyse de J. Jouanneau, les théories du Spectacle se déploient dans la pièce de M. Crimp au travers de l'idée que les médias de masse sont des instruments pour un détachement du réel et une déréalisation du monde. L'image, comme rapport au monde, donne un monde-zapping où le doute sur le réel s'installe. De l'avis de J. Jouanneau qui a monté *Atteintes à sa vie* et qui l'a analysée, les idées de M. Crimp ne sont pas éloignées de celles de J. Baudrillard et c'est aussi notre avis.

D. Ayala et M. Crimp sont les seuls à mettre en avant un lien avec un théoricien, qui devient un guide. On peut même parler d'un rapport amoureux au sens de R. Barthes où on réinvente l'autre et soi-même. Ainsi, en aimant un auteur on se projette en lui, faisant ressortir ce qui fait grandir. Sans l'appui des théoriciens, les artistes suivants reprennent les idées que formulent les théoriciens du Spectacle, sans calquer leurs mots mais en se réappropriant la réflexion et en la faisant évoluer. Certains sont de dignes héritiers, d'autres sont des héritiers qui s'émancipent. On glisse de l'adhésion à des théoriciens à un rapport dichotomique entre authentique et inauthentique pour la section suivante.

### **3. Configurations de l'entremêlement : relectures et réinventions du rapport dialectique, entre authentique et inauthentique**

#### **3.1. Gob Squad, à la recherche d'authentiques fictions<sup>350</sup>**

Dans le second et dernier ouvrage que le groupe auto-publie pour parler de son travail, *Gob Squad ou la tentative impossible de donner un sens à tout ça*, les mots « véritable » (*echt*), « réel » (*real*), « authentique » (*authentisch*) apparaissent à plusieurs reprises dans les entretiens et les dialogues retranscrits. Ils sont le plus souvent associés aux personnes que les performeurs invitent à intervenir dans leurs créations, de manière inopinée et souvent alors qu'elles se promènent dans la rue, rentrent chez elles, se rendent à un rendez-vous, ou pensent simplement assister à une pièce de théâtre confortablement assis dans son fauteuil. Ces hommes véritables sont ceux que les performeurs voient tous les jours dans la rue, ce sont ceux de leur quotidien, celui de la grande ville de Berlin :

---

<sup>349</sup> Archives personnelles du metteur en scène, don gracieux à l'auteure. Nous ne connaissons pas le nom de l'interviewer.

<sup>350</sup> « authentische Fiktionen », *GOB SQUAD, Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, op. cit., p. 115.

Le quotidien est un microcosme sur lequel nous pouvons tous faire des constats. Puisqu'il est encore fait de « véritables » expériences, c'est-à-dire non médiatisées, nous pouvons énoncer notre position par rapport à lui. Nous plaçons le quotidien urbain avec ses « véritables » humains et ses « véritables » expériences au centre de notre regard<sup>351</sup>.

La relation directe, sans médiatisation, serait une relation véritable. Lorsqu'elle intervient dans le contexte d'une performance, elle oblige les interlocuteurs à une réactivité et une spontanéité partagées. D'un côté, les performeurs doivent être en alerte, de l'autre, les passants sont nécessairement spontanés, puisque surpris dans leur quotidien :

Dans nos pièces, les dialogues se nouent, de plus en plus souvent, avec les passants ou les spectateurs (par exemple dans *The Great Outdoors*, *Room Service*, *Super Night Shot*, *Who Are you Wearing?*, *Prater Saga 3*, *King Kong Club*, *Kitchen*, *Revolution Now!*). Ces dialogues sont de véritables conversations, durant lesquelles nous devons rester ouverts à ce qui se produit, car nous ne pouvons jamais savoir comment notre interlocuteur va réagir<sup>352</sup>.

C'est peut-être un cliché idiot, mais je tombe toujours dans ce piège ; les hommes « véritables » auraient quelque chose qui nous relierait tous. Quelque chose comme une étrange innocence<sup>353</sup>.

Même si dans la dernière assertion (dont on ne peut nommer l'auteur car les membres du groupe s'expriment sans spécifier leur identité), il est stipulé qu'il s'agit sans doute d'un cliché ; celui de l'existence d'une humanité sans fard. L'innocence, l'absence de préméditation, la gratuité de la rencontre sont les états que les membres de Gob Squad aiment à voir surgir chez les inconnus qu'ils recrutent ou avec lesquels ils tombent nez à nez. Les recherches du collectif résonnent, dans une certaine mesure, avec les questionnements de la théorie du Spectacle, parce que leurs explorations sont proches de celles des artistes des années 1960 et 1970. La notion d'authentique chez Gob Squad, c'est celle de la performance : celle-ci n'a lieu qu'une fois car elle se modifie suivant les conditions qui changent chaque jour. Le groupe de performeurs, et non d'acteurs, fait en sorte que les conditions du spectacle soient modifiées à chaque nouvelle exécution en y incluant des moments de surprise dont le déroulement ne peut être fixé à l'avance. Il s'agit notamment de tous les moments où les spectateurs ou des personnes dans la rue sont pris à partie, discutent, participent au spectacle. L'authenticité est celle de l'instant, en

---

<sup>351</sup> *Ibid.*, p.110 :

„Der Alltag ist ein Mikrokosmos, über den wir selbst Aussagen treffen können. Da er noch ‚echte‘ also nicht mediatisierte Erfahrungen enthält, können wir eine Haltung zu ihm formulieren. Der städtische Alltag mit seinen ‚echten‘ Menschen und ‚echten‘ Erfahrungen steht für uns immer im Zentrum des Blicks.“

<sup>352</sup> *Ibid.*, p.47 :

„Immer häufiger finden die Dialoge in unseren Stücken mit Passanten oder Zuschauer statt (z.B. in *The Great Outdoors*, *Room Service*, *Super Night Shot*, *Who Are you Wearing?*, *Prater Saga 3*, *King Kong Club*, *Kitchen*, *Revolution Now!*). Diese Dialoge sind echte Gespräche, in denen wir offen bleiben müssen für das, was entsteht, da wir nie wissen können, wie unser Gesprächspartner reagieren wird.“

<sup>353</sup> *Ibid.*, p.106 :

„Es ist vielleicht ein dummes Klischee, aber auf diesen Trick falle ich immer wieder rein, dass der ‚echte‘ Mensch irgendetwas hat, das uns alle verbindet. So was komisch Unschuldiges.“

opposition au spectacle entièrement répété et construit. C'est l'authenticité de personnes qui ne souhaitent pas *a priori* intervenir dans un dispositif spectaculaire. Les membres de Gob Squad font d'ailleurs la différence entre les spectateurs et les passants rencontrés dans l'espace public. Ces derniers seraient plus authentiques que les premiers, car ils ne sont pas prêts à intervenir au sein d'une création artistique, contrairement aux spectateurs qui peuvent s'y préparer de manière potentielle ou théorique :

Au contraire d'un public qui est invité ou incité à participer, les passants, de ce que nous avons pu observer, sont plus souvent sans *a priori*, sans inhibition, plus spontanés, plus directs et ainsi « plus réels »<sup>354</sup>.

La définition de l'authentique dans cette citation est la suivante : « [Qui qualifie les composantes de la personnalité ou la personne elle-même.] Qui, au-delà des apparences, manifeste l'être le plus vrai, le plus profond, qui reflète la personnalité profonde d'un individu<sup>355</sup> ». L'authentique, pour les membres de Gob Squad, est bien la spontanéité, mais c'est aussi le quotidien, le banal, la situation répétitive, l'erreur. Ils veillent, à cet égard, à garder eux aussi cet aspect dans leur langue, orale et jamais complètement fixée par avance :

Au lieu de nous orienter vers la langue poétique et modelée du drame écrit, nous nous orientons vers notre propre langue quotidienne. Nous écrivons seulement pour parler. Certains performeurs refusent de ce fait une fixité nette du texte et la reproduction de formules apprises par cœur, au contraire, ils « trouvent » leur texte nouveau à chaque représentation. Les répétitions ou bégaiements du performeur, ses incertitudes, qui seront soulignées par des formules comme « d'une manière ou d'une autre » ou de nombreux « alors », appartiennent donc fatalement au texte de scène.

Cette forme brute du récit est perçue comme « authentique ». L'emploi d'une langue quotidienne donne au spectateur l'impression que l'interprète ne fait pas l'acteur, mais lui parle d'événements réels<sup>356</sup>.

Quand les membres de Gob Squad emploient les mots « véritable » ou « authentique », ils les mettent entre guillemets. Ainsi, même s'ils choisissent d'employer ces termes, ils mettent en doute leur compréhension au premier degré et n'adhèrent pas à une répartition stricte entre

---

<sup>354</sup> *Ibid.*, p.107 :

„Im Gegensatz zu einem Publikum, das zur Partizipation eingeladen oder aufgefordert wird, sind Passanten, so unsere Beobachtung, oft wesentlich unvorbelasteter, ungehemmter, spontaner, unmittelbarer und damit ‚realer‘.“

<sup>355</sup> Centre national de ressources textuelles et lexicales, CNRS, <http://www.cnrtl.fr/definition/authentique> (consulté le 18 janvier 2018).

<sup>356</sup> *Ibid.*, pp. 47-48 :

Statt sich an der poetisch überformten Sprache des geschriebenen Dramas zu orientieren, orientieren wir uns an der eigenen, alltäglichen Sprache. Wir schreiben lediglich um zu sprechen. Einige Performer lehnen deshalb eine genaue Fixierung des Texts und das Abspulen auswendig gelernter Formulierungen ab, „finden“ ihren Text stattdessen in jeder Aufführung neu. Wiederholungen oder Stottern des Performers, Unsicherheiten, die mit Formulierungen wie „irgendwie“ oder zahlreichen „also“ überspielt werden, gehören deshalb zwangsläufig zum Bühnentext.

Diese Rohform des Erzählens wird als ‚authentisch‘ rezipiert. Die Verwendung von Alltagsprache gibt dem Zuschauer den Eindruck, der Darsteller würde nicht schauspielern, sondern zu ihm über reale Ereignisse sprechen.

factice et véritable. Puisqu'ils sont d'avis que la médiation se mêle sans cesse à la réalité, et la fiction à la réalité, ils se demandent si la fiction ne serait pas la réalité, ce qui les amène à chercher « d'authentiques fictions » :

À une histoire « mensongère », fictive, et même prévisible peut être lié un sentiment véritable. Ce sentiment est important et authentique, quand bien même nous sommes conscients des mécanismes qui sont censés faire naître ce sentiment. De cette manière, le vrai et le faux peuvent devenir indifférenciables. C'est pourquoi nous ne les considérons plus comme des catégories pertinentes. Avec nos projets, nous nous mettons à la recherche d'authentiques fictions<sup>357</sup>.

La recherche est paradoxale en elle-même puisqu'elle allie « fiction » et « authentique », deux catégories communément contradictoires. Nous pourrions trouver paradoxal l'affirmation qu'une expérience véritable est non médiatisée alors que ces rencontres véritables sont placées au sein d'un dispositif médiatique, par l'intermédiaire de caméras et d'écrans. C'est justement parce que ce qui travaille le groupe est ce jeu d'allers et retours, de balancement entre authenticité et formatage, immédiateté et médiatisation.

### **3.2. L'alliance du echt et du bezahlt (de ce qui est vrai et de ce que l'on paye) chez R. Pollesch**

Selon R. Pollesch, la société capitaliste actuelle présente comme rêve ultime l'accomplissement de l'être humain dans une relation d'amour. Cet amour serait un des rares événements sur lequel la société capitaliste n'aurait pas prise. Cette satisfaction serait accessible à tous, sans exception. Or, R. Pollesch pense au contraire que tout le monde n'est pas égal face à ce sentiment. Nourri de son expérience, il opère un renversement de ce qu'il pense être la perception dominante en Occident et place l'amour sur le même plan que l'argent. Il décide de réfléchir aux sentiments en les transposant dans le domaine économique. Du fait de ce déplacement, au lieu de voir l'authentique comme un élément détaché de tous liens au système monétaire, il affirme que l'on peut acheter l'authentique, le sentiment. C'est ce qu'il assure dans la revue trimestrielle *Texte zur Kunst (Textes sur l'art)* :

Pollesch : Et cette stratégie de l'entreprise, pour arriver à vendre des expériences, se rattache elle-même au théâtre en utilisant de très fortes métaphores théâtrales. Le personnel est nommé « acteur », et le lieu où tout prend place, la « scène ». Dans *Insourcing* aussi on discourt là-dessus : que ce qui est vrai et ce que l'on paye, le « vrai » et le « payé », ne

---

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 115 :

Mit einer „erlogenen“, einer fiktiven, sogar mit einer durchschaubaren Geschichte kann ein echtes Gefühl verbunden sein. Dieses Gefühl ist wichtig und authentisch, selbst dann noch, wenn wir uns der Mechanismen bewusst sind, die dieses Gefühl erzeugen sollen. Auf diese Weise können wahr oder falsch ununterscheidbar werden. Wir halten sie deshalb nicht mehr für relevante Kategorien. Mit unseren Vorhaben machen wir uns auf die Suche nach authentischen Fiktionen.

s'excluent pas l'un l'autre, mais *Sex* seulement rend clair le fait que l'on peut penser les sentiments au travers de l'économie, qu'il n'existe pas un meilleur thème pour y réfléchir.

R. Pocaï : Quelle force a cette thèse sur ce que l'on paye ? Existe-t-il un au-delà du processus économique ?

Pollesch : Cela reste, au fond, biographique. C'est vrai simplement en ce qui me concerne. Le fait que j'ai acheté mes meilleures expériences est central dans ma vie. L'économie fut le point le plus satisfaisant afin de penser là-dessus. Il ne s'agit pas pour moi de la diffusion de la théorie, mais de l'application à ma vie et sur l'espoir que les acteurs pourront en faire quelque chose<sup>358</sup>.

Le sentiment véritable, la relation sexuelle épanouissante pourraient être achetés et même, dans le cas de R. Pollesch, elle ne serait qu'achetée. Cela signifie-t-il qu'il faudrait avoir de l'argent pour tomber amoureux ? R. Pollesch ne s'exprime pas directement sur le sentiment amoureux, mais sur ses « meilleures expériences », peut-être étaient-elles les plus fortes, peut-être étaient-elles les plus exemptes de contraintes extérieures, peut-être étaient-elles sexuelles et non-amoureuses... Le metteur en scène pense qu'au-delà d'un amour qui s'achète, c'est l'amour lui-même qui est inauthentique.

C'est un retournement de la critique artiste du capitalisme des années 1970 : l'authentique aurait été ingéré par la financiarisation des rapports entre les êtres humains. Il n'existerait pas d'authenticité en dehors de la société capitaliste. R. Pollesch établit ce constat au vu de son propre vécu. En même temps, il continue de souscrire à la critique artiste lorsqu'il traite de l'instrumentalisation des sentiments amoureux par la société capitaliste. Pour lui, l'amour serait le seul palliatif que l'ordre économique actuel aurait trouvé pour maintenir sa domination. Mais, pour autant, cela ne lui paraîtrait pas inauthentique. La marchandisation serait même une relation authentique à l'amour parce que c'est avant tout l'amour, comme lien entre les êtres humains, comme base pour une société, qui serait un postulat erroné. Seul l'amour de soi serait véritable. L'exaltation des sentiments serait un moyen pour le capitalisme d'arriver à ses fins ; produire toujours plus et ne pas inciter à la révolte. R. Pollesch cite notamment J. Baudrillard aux thèses duquel il souscrit pour une large part :

---

<sup>358</sup> René POLLESCH im Gespräch mit Romano POCAI, Martin SAAR und Ruth SONDEREGGER (Entretien de Pollesch avec...), „Wie kann man darstellen, was uns ausmacht?“ (Comment peut-on représenter ce qui nous constitue ?), Texte zur Kunst, 9 juillet 2002, in René POLLESCH, *Liebe ist kälter als das Kapital*, Hambourg, Rowohlt Taschenbuch, 2009, p. 340 :

Pollesch: Und diese Unternehmens-Strategie, wie man Erlebnisse verkaufen kann, macht sich selbst am Theater fest, indem sie sehr stark Theatermetaphern benutzt. Das Personal wird „Schauspieler“ genannt, der Ort, an dem alles stattfindet, „Bühne“. Auch in *Insourcing* wird darüber geredet, dass „echt“ und „bezahlt“ sich nicht ausschließen, aber erst *Sex* macht klar, dass durch Ökonomie über Gefühle nachgedacht werden kann, dass es kein besseres Thema gibt, um darüber nachzudenken.

Romano Pocaï: Wie stark ist diese These vom Bezahlen? Gibt es noch ein Jenseits der Ökonomisierung?

Pollesch: Das bleibt im Grunde biographisch. Es stimmt einfach für mich. Dass ich die besten Erlebnisse gekauft habe, ist zentral für mein Leben. Die Ökonomie war der befriedigendste Punkt, darüber nachzudenken. Es geht für mich ja nicht um die Verbreitung von Theorie, sondern um die Anwendung auf mein Leben und die Hoffnung, dass die Schauspieler was damit anfangen können.

[...] également de J. Baudrillard : « L'évangélisme de la sentimentalité », une façon d'opérer sans cesse avec le concept d'amour, qui n'est pas seulement le mot le plus lourd de significations, mais aussi « un des mots les plus vagues de notre langue ». J. Baudrillard, pris au sérieux sur une scène, réduirait de manière colossale la lisibilité de l'événement, en ce qui concerne l'amour et la vie, et conduirait à de profonds malentendus, surtout par le maintien d'un procédé de représentation qui mise sur la psychologisation et l'esthétisation et au moyen duquel la représentation gagne en premier lieu toute sa force de neutralisation. Les représentations de théâtre dans lesquelles on parle de l'amour comme s'il était sans nul doute « une forme générale de partage et d'intégration généraux, devant laquelle tous sont égaux », aboutissent peut-être à neutraliser le fait suivant : l'amour n'est que la chose la plus fade que le capitalisme puisse procurer. L'argent serait bien plus beau comme domaine accessible à tous s'il n'existait pas là ce capitalisme qui ne veut toujours que de l'amour<sup>359</sup>.

R. Pollesch critique ici le capitalisme pour sa vision de l'amour véritable en dehors du marché économique. Mais au-delà, il semblerait que ce même capitalisme permettrait, en réalité, d'acheter les expériences les plus fortes. Derrière cela, il n'est peut-être pas simplement question d'acheter de l'amour, mais des émotions autres, comme par exemple des rapports sexuels forts et pleinement vécus. Au sein de rapports marchands, on pourrait vivre des sentiments, des émotions véritables et authentiques. C'est le discours que véhicule le capitalisme qui serait inauthentique : il serait mensonger et assoirait sa domination sur l'illusion que chacun aurait la possibilité d'accéder à l'amour alors que, pour R. Pollesch, la répartition de l'amour est aussi inégalitaire que la répartition de l'argent :

Wolfgang Kralicek : L'amour est un thème récurrent de vos pièces. Vous êtes peut-être un romantique ?

R. Pollesch : Je crois que je suis l'antiromantique absolu. Dans le romantisme, l'amour est associé au hasard. Il doit être indépendant du statut social, il doit être inconditionnel, il frappe quelqu'un ou pas. Je préférerais associer le travail ou le succès au hasard et l'amour à l'argent. L'amour passe pour un domaine dans lequel chacun aurait les mêmes chances : tout le monde peut avoir de l'amour. Je dirais : ok, c'est une bonne construction, mais faisons-le donc avec l'argent pour changer ! Je ne pense pas que tout le monde puisse avoir de l'amour. Et pourquoi devrait-on nécessairement associer le sexe et l'amour ? Pourquoi ne pourrait-il pas s'agir de la solidarité et de l'amour ? Est-ce qu'une communauté d'intérêts est une relation si mauvaise<sup>360</sup> ?

---

<sup>359</sup> Pollesch, „Requiem fürs Programmheft, Zum Tod von Jean Baudrillard“ (Requiem pour le programme, À l'occasion de la mort de Jean Baudrillard), *Theater heute*, März 2007, in Pollesch, *Liebe ist kälter als das Kapital*, op. cit., p. 306 :

[...] ebenfalls Baudrillard: „Das Evangelium der Sentimentalität“, das Daueroperieren mit dem Begriff der Liebe, dem nicht nur bedeutungsschwersten, sondern auch „schwammigsten Wort unserer Sprache“. Baudrillard, ernst genommen auf einer Bühne, würde die Lesbarkeit der Veranstaltung, was Liebe und Leben betrifft, kolossal einschränken und zu erheblichen Missverständnissen führen, vor allem bei Beibehaltung einer Darstellungspraxis, die auf Psychologisierung und Ästhetisierung setzt und dadurch erst ihre ganze neutralisierende Kraft gewinnt. Theateraufführungen, in denen gesichert von der Liebe, wie von einer „allgemeinen Verteilungs- und Integrationsform, vor der alle gleich sind“ gesprochen wird, neutralisieren vielleicht Folgendes: die Liebe ist nur das Abgeschmackteste, was der Kapitalismus hergeben konnte. Das Geld wäre so viel schöner als Bereich, der allen offen steht, wenn da nicht dieser Kapitalismus wäre, der immer nur Liebe will.

<sup>360</sup> René POLLESCH en entretien avec Wolfgang KRALICEK, „Ich bin der Antiromantiker“, *Falter*, n°47, novembre 2006, in René POLLESCH, *Liebe ist kälter als das Kapital*, op. cit., pp. 363-364 :  
Wolfgang KRALICEK : Die Liebe ist in Ihren Stücken immer ein Thema. Sind Sie vielleicht ein Romantiker?

On constate, chez R. Pollesch, à la fois un rapprochement et un éloignement des thèmes de la critique artiste du capitalisme des années 1970. Il pense que les bons sentiments, tel l'amour, ne sont pas un bien commun à tous, comme le laisserait croire le capitalisme, en proposant soi-disant une alternative à la consommation, pour, en vérité, asseoir sa domination en annihilant toute remise en cause de son fonctionnement. Paradoxalement, R. Pollesch aurait fait l'expérience, au sein de relations marchandes, de sentiments authentiques. C'est donc que l'inauthenticité du discours peut être accompagnée de l'authenticité des faits. Cette dialectique de l'authenticité au sein de l'inauthentique, de l'humain dans le rapport marchand, n'est pas sans rappeler la notion « [d'] hyperréalité<sup>361</sup> » chez J. Baudrillard où plus le monde verse dans le simulacre, plus il s'approche de cette réalité au carré pour lequel le sociologue a créé ce néologisme. R. Pollesch reprend et développe ces questionnements<sup>362</sup>.

### **3.3. L'authenticité mêlée d'inauthenticité, l'inauthenticité mêlée d'authenticité chez Superamas**

Les membres du groupe Superamas se sont intéressés — sûrement à divers degrés selon chacun d'eux — aux théories sur la culture de masse, la société du Spectacle ou l'hyperréalité. Leur postulat de départ diffère, selon eux, de ceux de ces théoriciens : ils ne choisissent pas d'adopter un point de vue d'observateur extérieur, mais celui d'observateur de l'intérieur, intégré et participant au système qu'il critique. Dans l'ouvrage des Superamas intitulé *Superamas, Big 3 episodes [art \ discours]*, des analyses de divers spécialistes sur leur trilogie sont rassemblées. L'un de ces théoriciens, Jeroen Peeters, présente plusieurs passages des

---

R. POLLESCH : Ich glaube, ich bin der absolute Antiromantiker. In der Romantik ist Liebe an Zufall gekoppelt. Sie muss unabhängig sein von sozialem Status, sie muss bedingungslos sein, sie stößt einem zu oder nicht. Ich würde lieber Arbeit oder Erfolg an Zufall koppeln und Liebe an Geld. Liebe gilt als Bereich, in dem jeder die gleichen Chancen hat: Liebe kann jeder haben. Ich würde sagen: Okay, das ist eine gute Konstruktion, aber machen wir das doch zur Abwechslung mal mit dem Geld! Ich denke nicht, dass die Liebe jeder haben kann. Und warum muss man unbedingt Sex und Liebe verkoppeln? Warum kann es nicht Solidarität und Liebe sein? Ist eine Zweckgemeinschaft eine so schlechte Verbindung?

<sup>361</sup> Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981 pour la première édition, 2008 pour la présente édition. p.103 :

« Ici, les objets culturels [à Beaubourg], comme ailleurs les objets de consommation, n'ont d'autre fin que de vous maintenir en état de masse intégrée, de flux transistorisé, de molécule aimantée. C'est cela qu'on vient apprendre dans un hypermarché : l'hyperréalité de la marchandise — c'est cela qu'on vient apprendre à Beaubourg : l'hyperréalité de la culture. »

<sup>362</sup> Au sujet du cycle *world wide web-slums*, René POLLESCH parle même de « simulation » (*Simulacres et Simulations* étant le titre d'une des œuvres de Jean BAUDRILLARD) :

„Das Hauptproblem, mit dem diese Figuren sich die ganze Zeit herumschlagen, ist eine Wirklichkeit, die ‚irreal‘ oder ‚surreal‘ geworden ist, die nur noch aus ‚Simulationen‘ — von Arbeit, Liebe, Gesundheit, Sinnlichkeit — besteht und den Einzelnen das Gefühl für sich selbst verlieren lässt.“

Le principal problème avec lequel les personnages se débattent est une réalité qui est devenue « irréelle » ou « surréelle » qui n'est plus constituée que par des simulations — du travail, de l'amour, de la santé, de la sensualité — et qui fait perdre à chaque individu le sentiment qu'il a de lui-même.

nombreux entretiens qu'il a pu avoir avec le groupe, au cours des années 2002, 2004 et 2009.

Voici comment la question fondamentale du point de vue des Superamas y est développée :

Nous ne voulons pas nous placer en dehors de la réalité, mais rendre compte dans notre travail de la complexité de la réalité qui nous entoure. Après tout, tout ce qui est produit en vue d'être acheté ou d'être vu, que ce soit un travail artistique ou pas, active notre conscience d'une manière ou d'une autre. Nous ne voulons pas que l'art véhicule une idéologie ou un jugement de valeur, ce qui est souvent le cas, délibérément ou pas. Se débarrasser des idéologies et des préjugés en vue d'observer le monde dans lequel nous vivons est un exercice difficile qui requiert un déplacement de l'intérieur. Nous ne nous mettons pas de côté, mais marchons en travers, ce qui demande une certaine implication personnelle.

À la fin de *BIG 1*, nous reprenons l'idée d'Adorno sur les médias en tant qu'outil de manipulation des masses. Ce qui manque à cette affirmation, c'est que les médias font partie de notre environnement. Nous ne pouvons plus nous tenir à l'extérieur. Pour nous, tout ce qui nous entoure peut devenir une source de réflexion. Même le pire clip vidéo transmet quelque chose : il contient des références, il valorise des comportements ou des tendances, il véhicule des idéologies, bonnes ou mauvaises ce n'est pas la question<sup>363</sup>.

Ils effectuent clairement un pas de côté en regard des théories de la société du Spectacle et de la critique de l'industrie culturelle adornienne. Ils partagent leurs thèses, mais s'opposent à leurs démarches. Les Superamas ne souhaitent pas produire une critique déconstructiviste qui démêlerait le vrai du faux et éveillerait les consciences endormies par la société du Spectacle. Ce qu'il est important de comprendre dans leur approche est qu'ils n'adoptent pas une position qu'ils jugent surplombante chez G. Debord, Theodor W. Adorno ou même Pierre Bourdieu, mais choisissent un point de vue situé à l'intérieur du système :

Il faut se garder de prendre les gens pour des cons. La plupart des théoriciens et philosophes dont la pensée est héritée de l'école de Francfort, font finalement une critique du complot, les masses médias étant l'outil d'asservissement des personnes. Nier qu'elles ne sont pas utilisées ainsi par les grandes sociétés capitalistes serait idiot. Mais considérer « les gens » comme démunis et victimes écervelées est tout aussi idiot. [...] Car c'est le fond de la question. D'où on se tient quand on se pense pour penser l'autre, comment on « envisage » le monde... Et l'endroit d'où on veut se tenir pour envisager l'autre ce n'est pas d'en haut. On veut juste se tenir debout, parmi, à côté. Au milieu des choses<sup>364</sup>.

Il est primordial pour eux de considérer qu'ils ne s'adressent pas à des « masses » silencieuses et soumises à la toute-puissance de la société de consommation et des médias qui les broient et ne leur laissent même pas une once d'intelligence. Plutôt que de s'adresser comme des maîtres à leurs élèves, comme des personnes supérieures en somme, ils choisissent de considérer les spectateurs comme leurs égaux. De plus, ils ne s'extraient pas de la critique qu'ils

---

<sup>363</sup> Jeroen PEETERS, « Où l'œuvre d'art est-elle à l'œuvre ? », entretien avec Superamas à Courtrai, octobre 2004, in SUPERAMAS et Jeroen PEETERS (dir.), *Superamas, Big 3 episodes [art\discours]Superamas, op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>364</sup> Alexandra BAUDELLOT et SUPERAMAS, « Le spectaculaire comme expérience artistique », *Ibid.*, pp.161- 162 (dans l'extrait cité : mail provenant de Superamas en direction d'Alexandra Baudelot, le 10 mai 2005 à 16h04, avec l'objet suivant : « au milieu des choses »).

formulent. Bien au contraire, il est même pour eux important de s'inclure volontairement dans cette critique.

Dans le même ouvrage, *Superamas, Big 3 episodes [art\discours]*, Paula Caspão, dramaturge et essayiste, qui suit les travaux du groupe depuis une dizaine d'années, relaie le positionnement de ses membres quant aux théories de l'asservissement à l'ordre économique capitaliste et libéral sous la houlette des industries culturelles et de la domination spectaculaire. Elle imagine une discussion entre Pam, une femme jeune et jolie, et un cascadeur doublant T. W. Adorno :

P – Détendez-vous chéri. Seriez-vous un peu trop influencé par « la pensée feuerbachienne de la représentation comme aliénation de soi », celle qui a plus tard influencé la « critique debordienne du spectacle » ?

[...]

P – Avec votre préjugé contre la médiatisation, ne vous situez-vous pas dans la même vieille « présupposition contre la médiation<sup>365</sup> » en général ? Dites donc, n'êtes-vous pas fatigué de dénoncer, *démythifier, démythifier, démythifier* au nom des pauvres masses aliénées et dépossédées, constituées de gens incapables de penser par eux-mêmes tant ils sont ensorcelés par les images des médias ? Je veux dire, quel est l'intérêt de dénoncer des situations « au nom des dépossédés<sup>366</sup> », je peux vous dire qu'on en a eu assez avec G. Debord et P. Bourdieu, si vous voyez ce que je veux dire<sup>367</sup>...

Selon Superamas, l'art théâtral ne doit pas imposer de thèses rigides à son auditoire et doit plutôt veiller à susciter des questionnements et laisser en définitive au spectateur le choix de se faire sa propre idée. Dans la deuxième réplique de Pam, citée juste avant, les passages mis entre guillemets sont tirés d'un des livres les plus populaires de Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*. Dans cet ouvrage, J. Rancière choisit de faire de G. Debord un platonicien, et, partant, de la théorie de la société du Spectacle, une condamnation de la représentation. Les Superamas s'opposent, par leur pratique, à la condamnation de la représentation, donc, puisqu'ils comprennent G. Debord dans une optique ranciérienne, ils condamnent, du moins en partie, la théorie de la société du Spectacle.

Ainsi considèrent-ils, pour reprendre les termes qu'ils choisissent, que la fiction fait partie de la réalité et inversement. Ils se rapprochent de ce que J. Rancière a noté comme un retournement des théories de l'aliénation par les représentations dominantes de la culture de

---

<sup>365</sup> Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, octobre 2008 pour la première édition, janvier 2009 pour la présente édition, pp. 7-9 et pp. 21-22. *The Emancipated Spectator* cité dans Ulrike Melzweg, Marten Spanberg, Nina Thielicke, *Reverse Engineering Education in Dance, Choreography and the Performing Arts (Éducation par rétro-ingénierie en danse, chorégraphie et dans les arts de la performance)*, Berlin, b\_books Verlag, 2007, p. 16-19.

<sup>366</sup> *Ibidem*.

<sup>367</sup> Paula CASPÃO, « Le grand bestiaire des mélanges, Une agence de rencontres (épisode 1) », in SUPERAMAS et Jeroen PEETERS (dir.), *Superamas, Big 3 episodes [art\discours]*, op. cit., p.48.

masse : « Nous savons aussi comment cette frénésie de déchiffrement des messages trompeurs de toute image s'est inversée dans les années 1980 avec l'affirmation désabusée qu'il n'y avait pas lieu désormais de distinguer image et réalité<sup>368</sup>». La représentation, le cinéma, la publicité, le clip vidéo... font partie de la réalité selon les Superamas et dans leur création de *BIG 1st episode, reality show/artificial intelligence* en 2002, ils mettent en avant cette conception :

P [Pam] – Je me demandais pourquoi Adorno, quand il décrit le cinéma comme un outil de contrôle des masses, par le procédé d'enregistrement de fragments de la réalité, et amenant une illusion de l'exacte réalité avec l'interprétation de ces fragments, [...] ne considère-t-il pas que le cinéma appartient au domaine de la réalité elle-même<sup>369</sup>.

T. W. Adorno reste pour les Superamas une référence. On repère dans l'ouvrage théorique dont ils ont, avec Jeroen Peeters, dirigé la publication, une propension à faire référence à T. W. Adorno plutôt qu'à G. Debord. Les écrits de T. W. Adorno les intéressent, mais ils ne partagent pas tous ses développements et notamment pas l'idée que le cinéma n'est, en aucun cas, un outil d'observation et de réflexion sur le monde. Selon eux, les domaines de la fiction et du réel sont tellement imbriqués qu'il est souvent impossible de les distinguer et que séparer l'un de l'autre serait courir le risque d'une extrême simplification de notre vécu. Dans le texte qui introduit leur création *Youdream* (2010), ils expliquent vouloir « creuse[r] délibérément dans nos existences réelles et fictionnelles, jouant la nécessaire connexion des deux pour créer la forme la plus haute de tolérance : la complexité<sup>370</sup>. ».

Les membres de Superamas repoussent un peu plus les limites de cette pensée, au moment où ils décident de jeter le discrédit sur eux-mêmes, sur leur propre authenticité. Dans la création qui suit la trilogie des *Big, Empire* (2008), ils proposent de rire d'eux-mêmes et de leur ascension au sein du théâtre institutionnel, en l'occurrence, leur passage en Avignon dans le cadre du Festival In. Mais la mention de cette pratique dans au moins une de leurs créations permet déjà d'envisager à quel point ils tentent de ne pas se positionner en moralistes vis-à-vis d'autrui, mais de s'appliquer à eux-mêmes les critiques qu'ils mettent en branle pour analyser toute la société. Selon Franck Vande Veire, l'exaltation de l'authenticité qui règne dans nos sociétés occidentales capitalistes avancées serait inversée par les Superamas. Ils préféreraient s'objectiver eux-mêmes, se laisser regarder comme des productions inauthentiques :

---

<sup>368</sup> Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé, op.cit.*, p. 50.

<sup>369</sup> Paula CASPÃO, « Le grand bestiaire des mélanges, Une agence de rencontres (épisode 1) », *op. cit.*, p.47 :

« Le texte en italique est une reproduction du texte qui se déroule sur l'écran de la télévision en guise de générique, lorsque les deux filles bavardent sur le canapé dans la scène finale de *BIG 1*. »

<sup>370</sup> «With *Youdream*, SUPERAMAS deliberately digs into our real and fictional existence, playing out the necessary connection of both to create the most upper form of tolerance: complexity."  
<http://www.superamas.com/pagesWorks/youdream.html> (consulté le 10 novembre 2012).

Identifié avec l'objet en tant que pure ressemblance, le Superamas-man est l'exact revers et la vérité de la posture d'authenticité (expression de soi, célébration spontanée de la vie, confession, sincérité morale et émotionnelle...), signature de la société du spectacle<sup>371</sup>.

Pour les membres de Superamas, l'authentique est toujours mêlé d'inauthentique, le réel de médiatisation. Ils cherchent à montrer à quel point, au sein de l'authentique, peut naître l'inauthentique et, au sein de l'inauthentique, l'authentique.

#### **4. Absence de recherche de l'authentique : refus et retournement du système de valeurs propre aux théories du Spectacle**

##### **4.1. Falk Richter, l'authenticité comme un horizon hors d'atteinte, son expression chez Tom Kühnel et chez le Collectif MXM**

Au cours d'un entretien avec le sociologue Richard Sennett, F. Richter décrit les personnages auxquels il aime le plus souvent donner vie dans ses pièces. Dans les deux extraits suivants, il s'exprime d'abord sur les personnages de *Gott ist ein DJ (Dieu est un DJ)*, puis sur ceux d'*Electronic City* :

Mes personnages ont grandi dans une culture de masse mondialisée, enfants du néolibéralisme, [...] Ils s'auto-exploitent, perdent de vue le monde de leurs émotions, ne savent plus ce qui est véritable et ce qui est faux. Mais ils y prennent aussi plaisir, car il serait plus grave de ne pas apparaître du tout dans les médias. Leur combat consiste à prétendre, malgré cela, vivre une vie authentique. Ils se trouvent ainsi continuellement dans une résistance paradoxale au système, dont ils font partie et qu'ils veulent par ce biais déséquilibrer, en faisant exploser ses limites, porter son accélération jusqu'à l'excès. « Je contrôle le marché ou il me contrôle », c'est le combat de leur vie.

[...]

Ils fusionnent, flexibilisent, rationalisent, ils ont perdu toute notion de l'espace et du temps, ils ne savent plus très bien s'ils sont en train de suivre un scénario de film précis comme trame de leur vie, s'ils jouent leur propre rôle, ou si, ce qu'ils font là, est vraiment leur vie. Ils n'ont pas de rapport concret à leur travail, ils spéculent sur les oscillations des cours, dans leurs têtes, il n'y a que des chiffres et des codes qui ne se rattachent plus à rien de concret. Ils ne peuvent plus dire en quoi consiste le produit de leur travail, c'est le vague bruissement des chiffres du marché financier mondialisé, ils ne peuvent plus dire ce qui les rend heureux ou malheureux, ils se stimulent avec de bons psychotropes en vue des plus hautes performances, et, un jour ou l'autre, ils seront soudain éjectés de la circulation par un infarctus<sup>372</sup>.

---

<sup>371</sup> Franck VANDE VEIRE, « La ressemblance cadavérique comme don », in SUPERAMAS et Jeroen PEETERS (dir.), *Big 3 episodes [art\discours], op. cit.*, p.149.

<sup>372</sup> Falk RICHTER, « Richard Sennett im Gespräch mit Falk Richter: Die Welt als Soap Opera » (Entretien de Richard Sennett avec Falk Richter : le monde comme un *soap opera*), DU-Magazin, février 2003, <http://www.falkrichter.com/FR/article/50/> (29 juin 2015) :

„Meine Figuren sind in einer globalen Massenkultur groß geworden, Kinder des Neoliberalismus, [...] Sie beuten sich selbst aus, verlieren den Überblick über ihre Gefühlswelt, wissen nicht mehr, was echt und was fake ist. Aber sie haben auch Spaß daran, denn schlimmer wäre es, überhaupt nicht in den Medien vorzukommen. Ihr Kampf besteht darin, trotzdem ein authentisches Leben zu behaupten. Sie befinden sich also unentwegt in einem paradoxen Widerstand gegen das System, dessen Teil sie sind und das sie dadurch aus dem Gleichgewicht bringen wollen, indem sie seine Grenzen sprengen, seine Beschleunigung bis zum Exzess überdrehen. « Bestimme ich den Markt oder bestimmt er mich », das ist der Lebenskampf.

Selon leur auteur, les personnages ne savent plus faire la distinction entre ce qui est véritable et ce qui est faux. F. Richter choisit d'employer d'abord l'adjectif allemand *echt* : « vrai », « véritable », qui, lorsqu'il est substantivé, donne *die Echtheit*, « l'authenticité », puis l'adjectif dont le sens est transparent en français, *authentisch*, pour *ein authentisches Leben* : « une vie authentique ». Ces personnages prétendraient continuer de vivre une vie authentique tout en ayant la forte envie de faire imploser le système dans lequel ils évoluent. Cela serait le fruit d'un malaise, d'une difficulté à vivre dans le monde tel qu'il est, en même temps que d'une capacité à s'y adapter, à être caméléon et changer de peau pour pouvoir y vivre. Quand F. Richter fait parler leurs esprits dans des configurations souvent monologiques (un sentiment qui se dégage aussi parfois dans les dialogues), il les peint au moment où leurs vies vacillent, où la conscience de l'inauthenticité de leur vie affleure.

Afin de mettre en image de telles conceptions, F. Richter choisit dans *Electronic City* ce qui est la version actuelle de la vie comme théâtre, ce que l'on pourrait nommer la métathéâtralité contemporaine et qui le serait d'une façon encore plus adéquate sous le terme de métamédialité, la vie comme une série télévisée. Le comédien joue son personnage sur la scène de théâtre, comme s'il vivait au présent et, lorsque les scénaristes interviennent, il devient un comédien qui joue le même rôle pour les besoins du tournage d'une série télévisée. Le personnage n'arrive plus à faire la différence entre sa vie et celle de son double à l'écran, le double a même plus de réalité et sa vie paraît plus agréable, plus intéressante que celle de la personne qu'il calque. C'est ce qui fait dire à Katrin Ullmann, spécialiste de la culture et des médias, que les personnages chez F. Richter sont à la recherche d'une authenticité perdue : « La recherche de l'authenticité reste chez F. Richter la grande nostalgie des personnages, qui toujours se réinventent et se mettent à nouveau en scène<sup>373</sup>. »

La vie non directement vécue, la séparation d'avec la vraie vie est matérialisée elle aussi par une fiction très habituelle dans la dramaturgie européenne : une relation amoureuse entre un homme et une femme empêchée par la multiplication des échanges économiques et des

---

[...]

Sie fusionieren, flexibilisieren, rationalisieren, sie haben jede Vorstellung von Zeit und Raum verloren, sie sind sich auch nicht mehr sicher, ob sie ein bestimmtes Filmskript zur Grundlage für ihr Leben haben, ob sie sich selbst spielen, oder ob das, was sie da machen, tatsächlich ihr Leben ist. Sie haben keinen konkreten Bezug zu ihrer Arbeit, sie spekulieren auf Kursschwankungen, in ihren Köpfen sind nur noch Zahlen und Codes, die sich mit nichts Konkretem mehr verbinden. Sie können nicht sagen, was eigentlich das Ergebnis ihrer Arbeit ist, es ist ein diffuses Zahlenrauschen der globalen Finanzmärkte, sie können nicht mehr sagen, was sie glücklich oder unglücklich macht, sie treiben sich mit guten Psychopharmaka zu Höchstleistungen an, irgendwann werden sie per Herzinfarkt schlagartig aus dem Verkehr gezogen.“

<sup>373</sup> Katrin ULLMANN (Vonwort von/préface), Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., 2005, pp. 10-11 :

„Die Suche nach Authentizität bleibt bei Richter die große Sehnsucht der Figuren, die sich immer wieder neu erfinden und neu inszenieren.“

déplacements géographiques à travers le globe. En même temps que F. Richter réfléchit à l'identité au sein du travail flexible, au brouillage voire à la disparition des limites entre les sphères professionnelle et privée, il fait dire au personnage du réalisateur (qui est un double de l'auteur du fait de la mise en abyme) que la société contemporaine, qu'il appréhende comme un système, est impossible à décrire :

- ging es Ihnen dabei auch um  
- ja, definitiv, ja: Trade: Waren, Wege und Werte im Welthandel heute, neue Horizonte, Konsum als Lebenszweck, Business-Architektur, Flexibilität wird zum verordneten Verhaltensmuster, zum neuartigen Gedächtnisverlust, Geschichtslosigkeit, Unverständnis der eigenen hysterischen Lebensform, der Zwang zum Mitmachen, zur Anpassung wird dabei umgedeutet in die Freiheit zum Selbstandruck; Inszenierung von Weltpolitik: die Produktion der Bilder, das Marktgeschehen und der Krieg, unkontrollierbare Prozesse formen gemeinsam ein unkontrollierbares System, dessen Funktionsweise für niemanden mehr nachvollziehbar ist und das letztlich nicht mehr durch ein Bild oder eine Erzählung repräsentiert werden kann, da es selbst Bild und Abwesenheit von Narration ist, wenn Sie verstehen, was ich meine<sup>374</sup>.

- votre propos c'était aussi de  
- oui, absolument oui : trade : voies, valeurs et marchandises dans le commerce mondial actuel, nouveaux horizons, la consommation comme objectif de vie, l'architecture du business, la flexibilité devient un type de comportement imposé, nouvelle forme d'amnésie, perte d'histoire, incompréhension de son propre mode de vie hystérique, ainsi l'obligation de participer, de s'adapter se transforme en liberté de s'exprimer, de s'accomplir ; mise en scène de la politique mondiale : la production des images, la réalité du marché et la guerre, des processus incontrôlables forment ensemble un système incontrôlable, dont le fonctionnement est devenu incompréhensible et qu'on ne peut finalement plus représenter sous forme d'image ou de récit, puisqu'il est lui-même image et absence de narration, si vous comprenez ce que je veux dire<sup>375</sup>.

L'auteur dote sans doute volontairement le discours du réalisateur d'un aspect un peu fumeux pour souligner l'impossibilité même de s'exprimer clairement sur cette société. Déclarer que le « système » (substantif choisi par F. Richter pour décrire la société contemporaine occidentale et que l'on pourrait aisément remplacer par la société du Spectacle) ne peut pas être représenté car il aurait accaparé toutes les représentations : c'est adhérer à l'idée debordienne selon laquelle la vie s'est éloignée dans la représentation. La vie devenue une représentation, il n'est pas possible de représenter cette représentation. Raconter la séparation serait impossible : notre monde ne pourrait être décrit du fait que tout discours serait devenu obsolète par absence de clarté. Toute cohérence du récit aurait disparu derrière une surproduction de discours vide de sens : comme une mort annoncée de toute narration. Il est impossible de narrer l'histoire d'un monde où la cohérence du récit n'a plus cours. En outre, il

---

<sup>374</sup> Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 327.

<sup>375</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine*, *Electronic City*, *Sous la glace*, *Le Système*, traduit de l'allemand par Anne Monfort, L'Arche, Paris, 2008, pp. 61-62.

semblerait que dans ce monde néo-libéral, les quelques principes lui servant de socle s'articuleraient autour d'idéaux dont le vrai sens se trouverait chez leurs antonymes ; la flexibilité et la liberté, par exemple, cacheraient la contrainte de s'adapter au système.

Les deux mises en scène d'*Electronic City* que nous analysons, l'une allemande et l'autre française, traitent de manière différente cette critique de l'inauthenticité, au sens de la sur-médiatisation de nos représentations et de la surcharge de la médiation technique (pas nécessairement médiatique) qui, au lieu d'amener les personnes à se voir plus vite, les sépare.

La mise en scène de T. Kühnel accentue l'ironie que renferme déjà la pièce et propose une vision parodique des scénaristes de télé-réalité. Le journaliste et critique de théâtre Peter Laudenschlager décrit la pièce en ces termes : « *Electronic City* est une sorte de soap sur la mondialisation en même temps qu'une pièce railleuse sur de vaniteux scénaristes de télévision, qui sont justement en train d'imaginer ce soap critique<sup>376</sup>. » L'inauthenticité contamine l'ensemble des personnages : les manipulés et les manipulateurs, eux-mêmes ridiculisés comme des êtres inauthentiques.

Le collectif MxM inverse le paradigme et déplace la vie dans la médiation : la vie se réfugie dans l'écran. Dans la note d'intention, la question de l'image est centrale : « *Electronic City*, le lieu de tous les possibles. Le non-lieu du formatage social. [...] Défiguration d'une génération formatée par l'image<sup>377</sup>. » L'image a opéré un lissage, une uniformisation des personnes. Décidant de pénétrer ou non le champ de la caméra, les acteurs sont comme leurs propres caméramans et cadres. Dans le prolongement de cette logique, ils constitueraient leur propre obstacle à toute relation humaine engageante. La corporéité est ici mieux perceptible sur la surface plane que dans l'écran de la boîte noire que constitue le théâtre ; certains détails (une main qui tremble), certaines émotions (un égarement, une perte de repères) transparaissent plus aisément à travers le gros plan. Ce procédé rend possible une humanisation des personnages au sein de l'image. Ce résultat entre en résonance avec la dramaturgie : ce que l'on a coutume d'appeler l'humanité — la fragilité, les hésitations, le désespoir, l'affection, l'amour — est enfermé dans l'image. Le metteur en scène constate :

---

<sup>376</sup> Peter LAUDENSCHLAGER, „Die Radikale Geste! Die radikale Geste! Die radikale Geste!“ in Falk RICHTER, *Das System, Materialien Gespräche Textfassungen zu Unter Eis, Theater der Zeit*, Berlin, 2004, p.15 :

„*Electronic City* ist eine Art Globalisierungs-Soap, und gleichzeitig ein höhnisches Stück über eitle Fernsehautoren, die sich diese kritische Soap gerade ausdenken.“

<sup>377</sup> Dossier d'*Electronic City*, en lien à partir du site internet du collectif MxM,

<http://www.collectifmxm.com/uploads/dossiers/electronic.pdf>, p. 6 (consulté le 28 novembre 2012).

[l'image] permet juste de mettre en relief la greffe qui s'opère entre elle et l'humain (manipulations de l'image, elle est déjà digérée, dans le sang, elle fait partie de notre mode de fonctionnement intime...)

Comment faire un choix qui nous est propre alors qu'une grande partie de nos élans ne sont issus que d'idées, de slogans, de références cinématographiques... ?

Quelle est la part de virginité dans les choix que nous essayons de faire chaque jour, à commencer par celle d'une histoire d'amour véritable, qui s'inscrit dans un temps que l'on choisit ensemble<sup>378</sup> ?

L'idée d'une virginité rejoint celle d'authenticité, c'est-à-dire de redevenir vierge, de pouvoir s'extraire ou mettre à distance les influences suite au matraquage quotidien des représentations. Appeler de ses vœux une « histoire d'amour véritable », c'est postuler l'existence d'histoires d'amour fausses ou inauthentiques dans la société contemporaine. La dissociation entre l'humain et son image ajoutée à la désincarnation du jeu des comédiens rendent lisible la séparation des hommes d'avec leurs vies. Les prises de vue sont, en somme, des citations de la fausse vie du plateau. Cette conception avait déjà été envisagée lors du spectacle *Direct* (2003), sa courte présentation sur le site du groupe en témoigne :

Le spectateur est placé en direct, au cœur d'un plateau de télévision, lors du 11 septembre 2001. Des présentateurs déversent les images obsédantes du crash des avions suicides, lors d'une grande messe noire médiatique. Caméras, consoles vidéos, studios, cette partie du spectacle *sample* l'image et le langage d'un événement tragique qui s'est éloigné dans la représentation<sup>379</sup>.

Cette formulation reprend presque mot pour mot celle de G. Debord : « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation<sup>380</sup> ».

Nous pouvons conclure que, dans *Electronic City* de F. Richter, l'authenticité est comme un horizon hors d'atteinte, déjà disparu chez T. Kühnel ou prisonnier de l'image chez C. Teste.

#### **4.2. We didn't want anything authentic, we wanted a third-rate copy (Nous ne voulions rien d'authentique, nous voulions une copie de troisième ordre)**

Peggy Phelan, universitaire américaine, spécialiste de la performance, préface le livre intitulé *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment* qui sort lors de la quinzième année d'existence du collectif, en 1999. La préface de P. Phelan signe une reconnaissance universitaire, une sorte d'adoubement ou d'accompagnement, et montre en quoi le travail de Forced Entertainment est particulièrement original et différent de celui de

---

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>379</sup> Présentation du spectacle *Shot/Direct* : <http://www.collectifmxxm.com/index.php?page=shot-direct> (consulté le 2 juin 2012).

<sup>380</sup> Guy DEBORD, *Ceuvres, La Société du spectacle*, I. 1, *op. cit.*, p. 766.

nombreuses autres compagnies appartenant au même paysage théâtral, celui de la performance. Elle explique ainsi que chez Forced Entertainment, on n'essaye pas, en quelque sorte, de dévoiler le mensonge qui cacherait la réalité ou le superficiel qui voilerait une réalité brute. Ils perçoivent au contraire ces différents aspects comme inextricablement enchevêtrés les uns aux autres, donc impossibles à envisager séparément :

Empêtrés désormais dans un monde qui relègue, de manière systématique, le théâtre et la performance à la catégorie générale de l'« *entertainment* » pour fuir la réalité, le nom de Forced Entertainment nous aide à voir les intérêts coercitifs engagés à maintenir l'art dans le « *show business* » plutôt que dans le « “*real*” *business* » (le domaine du réel). L'idée, sur laquelle repose cette distinction, est que le « monde réel » opère dans le domaine du fait brut, libéré de l'illusion, alors que le « *show business* » se livre au trafic de la fiction, de l'illusion et du déguisement. Une grande part de la performance contemporaine a essayé de révéler les illusions qui soutiennent la fiction du « monde réel ». Mais Forced Entertainment a été particulièrement littéral sur la façon dont nous rapiéçons nos histoires personnelles au moyen d'éclats de fictions et d'échos qui résonnent du « monde réel »<sup>381</sup>.

Ce sont les postulats philosophiques qui président à chacune des créations du groupe que décrit dans ce passage P. Phelan. La fiction et le réel sont inextricablement liés, on ne peut guère les séparer, autrement que par le biais d'une opération artificielle. Le monde du Spectacle fait se rencontrer fiction et réel. C'est cette rencontre qui produit le trouble, la perception parfois vacillante que nous avons de nos existences. Les membres de Forced Entertainment soutiennent l'idée que considérer le réel comme détaché de la fiction, et inversement, la fiction comme détachée du réel, est signe d'appauvrissement et d'inexactitude. Car le réel est inséparable de la fiction. Le réel et la fiction n'existent que l'un par rapport à l'autre, l'un en écho à l'autre. Depuis leurs débuts, ces performeurs cherchent à comprendre l'intrication des souvenirs de films ou d'images avec nos propres expériences vécues.

Ils aimaient répéter, à l'époque de leurs premiers travaux, que leur travail était compréhensible par quelqu'un qui aurait grandi baigné dans la culture télévisuelle. Ces images sont dans leurs veines — « TV was really in our blood<sup>382</sup> » (La TV était vraiment dans notre

---

<sup>381</sup> Peggy PHELAN, “Performing Questions, Producing Witnesses” (Jouer des questions, produire des témoins), Foreword of (préface de) in Tim ETCHELLS, *Certain fragments: contemporary performance and Forced Entertainment*, *op. cit.*, p.11 :

“Enmeshed now in a world that routinely consigns theatre and performance to the broad category of escapist ‘entertainment’, Forced Entertainment’s name helps us see the coercive interests involved in keeping art in ‘show business’ rather than in ‘real’ business. Residing within the distinction is the notion that ‘the real world’ operates in the realm of brute fact, free of illusion, while “show business” traffics in fiction, illusion and disguise. Much contemporary performance art has attempted to expose the illusions that prop up the fiction of “the real world”. But Forced Entertainment has been especially literal about the way in which we suture our histories from scraps of fictions and reverberating echoes from ‘the real world’.”

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 96.

sang, disent-ils —, elles ont accompagné leur enfance, leur adolescence, elles les ont vus grandir :

Nous avons toujours dit que notre travail était « intelligible par n'importe quelle personne qui aurait été élevée dans une maison avec la télévision allumée ». Et je pense que ce qui nous fascinait vraiment était que, d'une certaine façon, dans ce contexte, notre attitude vis-à-vis de la narration change.

Ce n'est pas seulement qu'à chaque événement signifiant de mon enfance, j'ai conscience de la TV jouant une quelque autre histoire en arrière-plan — il n'y a jamais une seule histoire dans notre théâtre, mais toujours deux, trois, quatre voire une multitude. Ce n'est pas seulement qu'avec la TV, on entre toujours au milieu d'une histoire, on zappe pour voir les infos, ou simplement on s'assoupit et on rate la fin — notre théâtre se compose toujours de fragments et jamais d'histoires entières. Ce n'est pas seulement qu'avec la TV, on peut lire, débattre, se battre, faire la lessive ou baiser y compris pendant que les histoires continuent — il y a toujours un côté jetable dans la narration et les personnages de notre théâtre, une rapidité, une sorte de cynisme vivant.

Ce n'est pas seulement ces choses mais l'ensemble d'entre elles et plus encore. Je suppose que la TV était vraiment dans notre sang – et comme tout sang, tu dois vivre avec, le faire couler, le transfuser, le laver, le tester. Tu n'as pas beaucoup de liberté avec ton sang, mais il faut faire avec. Un théâtre qui ne ferait pas ça est sans valeur<sup>383</sup>.

Cette conception d'une télévision dans le sang se rapproche de la notion de biopolitique, développée par Michel Foucault<sup>384</sup>, selon laquelle la politique s'intègre au corps. Ici, ce sont les changements technologiques, l'habitude de voir et de sentir à distance, par l'intermédiaire du petit écran, qui font intrusion dans notre vie « vécue ». La télévision aurait été comme inoculée à l'individu et celui-ci la porterait en lui, dans son propre sang. Les *performers* de Forced Entertainment voient la culture télévisuelle d'un point de vue intérieur, et non en observateurs objectifs, qui se tiendraient à l'extérieur. Ils ne se considèrent pas uniquement « encerclés » ou simplement entourés par cette culture. Leur rapport y est plus profond : leurs regards et leurs pensées se sont formés à son contact. Cette culture est en eux et c'est de ce point de vue qu'ils peuvent jeter sur elle un regard critique :

Quand Claire MacDonald écrivit la première critique théâtrale d'une certaine longueur ou substance sur notre travail (« Unpicking Kentucky Fried City » (Décortiquer la Kentucky Fried

---

<sup>383</sup> *Ibid.*, p.95-96 :

We always used to say that our work was “understandable by anybody brought up in a house with the television on”. And I think what truly fascinated us was that somehow, in that context, one's attitude to narrative changes. It's not just that for every significant event in my childhood I'm aware of the TV playing some other story in the background — never one story in our theatre; always two, three, four or many. Not just that with TV one always walks in half way through the story, flips over to catch the news, or simply dozes off and misses the — always, fragments in our theatre then, never whole stories at all. Not just that with the TV one can read, argue, fight, wash up or fuck even while the stories continue — always a kind of disposability to narrative and character in our theatre, a speed, a kind of lively cynicism.

Not just these things but all of them and more. I guess TV was really in our blood — and like any blood you have to live with it, spill it, transfuse it, clean it, test it. You don't have much choice about your blood, but it always needs dealing with. A theatre that won't do this isn't worth having.

<sup>384</sup> Philosophe que cite aussi D. Ayala, notamment pour cette notion de biopolitique.

City), *New Socialist* (Nouveau socialiste), septembre 1986), son affirmation que « la culture de consommation des villes, saturée par les médias, a besoin, pour être percée à jour, d'une nouvelle grammaire », pas d'un « réalisme social éculé », a aidé à clarifier et à cristalliser notre compréhension de ce que nous étions en train de faire<sup>385</sup>.

Il y a, pour eux, un lien direct, intime au média télévisuel : ils ont grandi avec la télévision, ont appris à regarder au travers de ses méandres ; certains de ses programmes ont bercé leur enfance ou leur adolescence et ensuite. Leur relation à la télévision est avant tout affective ; d'ailleurs, un détail idiomatique va dans ce sens : ils la nomment presque tout le temps par son petit nom : « the TV ». Aussi, choisissent-ils de se faire des récupérateurs, des recycleurs ; ils usent de l'ancien pour produire du nouveau : un nouveau rapport aux choses, une forme de réappropriation, d'inventaire des possibles dans le monde contemporain et dans celui du rêve. Ils ne reproduisent pas littéralement la réalité de la société de consommation, des médias et du Spectacle, mais ils la saisissent par des procédés singuliers. Ils élaborent leur propre langage.

L'idée que le médiatique, l'événement médiatisé, appartient au monde de la fiction est présente chez eux, tandis que la fiction reste, toujours selon leur conception, inséparable de la réalité. Il y a comme une responsabilité consécutive à la vision de l'événement, y compris lorsque cette vision s'effectue au travers de la médiation. C'est ce que T. Etchells explique :

Nous avons toujours aimé cette idée : la responsabilité de chacun face aux événements qu'il a seulement vus. L'étrange responsabilité de la ville, de ses foules infinies et de ses vies à moitié entraperçues, ou de l'espace médiatique avec ses images toujours et déjà partout. Cette (chanceuse) expérience d'avoir vu seulement deux vrais cadavres et déjà des milliers de milliers de cadavres à la TV — de vrais morts et des morts fictionnelles, des morts médiatisées. Nous voulions parler de ce à quoi ça ressemble de vivre dans cet espace d'expérience de seconde, troisième ou quatrième main<sup>386</sup>.

Il y a bien chez Forced Entertainment un début d'adhésion au concept de séparation : il y a la vie directement vécue et la vie séparée, par l'action de l'image, notamment, mais aussi de l'idéologie capitaliste. Dans ce passage, l'idée domine que l'on peut vivre une vie à distance, par procuration, seulement au travers du regard, et que l'on n'en est pas moins acteur que

---

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 19 :

When Claire MacDonald wrote the first critical piece of any length or substance about our work (« Unpicking Kentucky Fried City », *New Socialist*, september 1986), her statement that “the media-glutted consumer culture of the city needs a new grammar to prise it open”, not a “worn out social realism”, helped clarify and crystallise our understanding of what we were doing.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p.20-21 :

“We always loved the idea in this — of one’s responsibility for events only seen. The strange responsibility of the city and its endless crowds and half-glimpsed lives, or of the media space with its images everywhere, always, already. That (lucky) experience of having seen only two real dead bodies and yet thousands upon thousands of TV corpses — real deaths and fictional deaths, mediated deaths. We wanted to speak of what it felt like to live in this space — of second-, third-, and fourth-hand experience.”

lorsque l'on agit dans sa propre vie. Le regard implique une responsabilité. Si cette responsabilité est établie, elle suppose une forme de culpabilité.

Tim (EtcHELLS) : En essayant de cartographier ces dix dernières années, nous avons compris plus que jamais que les souvenirs que nous avons des choses étaient entièrement reliés aux actualités à la TV. Durant la grève des mineurs (1984-85), nous avons eu l'expérience bizarre de voir les choses en direct à Sheffield et de les voir ensuite retransmises à la TV, plus tard, dans la journée. Les reportages avaient toujours l'air plus réels<sup>387</sup>.

La séparation a pour conséquence de prêter à ce qui est médiatisé un caractère plus réel que le vécu. G. Debord l'affirme : « Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique<sup>388</sup>. » Néanmoins, il ne pousse pas cette thèse aussi loin que J. Baudrillard. Selon ce dernier, la réalité vue à la télévision est « hyperréelle », c'est une réalité au carré, qui simule si bien la réalité qu'elle a l'air plus réelle que la réalité elle-même. La réalité existe, à laquelle se rattache la notion d'authenticité ; cependant, la copie semble plus vraie et donc plus authentique que l'original. C'est pourquoi la copie a plus d'intérêt aux yeux des performeurs de Forced Entertainment pour, du point de vue de leur recherche, décrire le monde dans lequel nous vivons. C'est exactement ce dont ils témoignent au sujet d'un de leurs travaux sur un imitateur d'Elvis Presley. Ils éprouvent plus d'empathie envers la copie, la parodie qu'envers l'original, l'authentique :

En 1989, nous avons fait un spectacle, pas au sujet d'Elvis Presley mais au sujet d'un imitateur d'Elvis Presley à Birmingham en Angleterre. Nous ne voulions rien d'authentique, nous voulions une copie de troisième ordre — nous l'aimions énormément plus que n'importe quoi d'original<sup>389</sup>.

Leur affinité allant à l'imitateur plutôt qu'à la star qu'il imite ouvre la possibilité d'un rapport d'égal à égal. Ils se reconnaissent en l'imitateur. Les performeurs se font aussi les plagiaires du monde dans lequel ils vivent et la mise en abyme renforce leur démarche : se faire les copistes de la copie.

---

<sup>387</sup> *Ibid.*, p.39 :

“Tim (EtcHELLS): Trying to map the last 10 years we found more than ever that our memories of things were utterly bound up with the TV news. In the miners' strike (1984/5) we had the weird experience of seeing things live in Sheffield and then seeing them reported later in the day. The reports always seemed more real.”

<sup>388</sup> Guy DEBORD, Œuvres, *La Société du spectacle*, I. 18, *op. cit.*, p.770.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p.32 :

“In 1989 we made a show, not about Elvis Presley but about an Elvis Presley impersonator in Birmingham, England. We didn't want anything authentic, we wanted a third-rate copy — we loved that more dearly than anything original.”

## 5. Conclusion

Quels que soient leurs points de vue, les différents artistes du corpus travaillent les questionnements chers à G. Debord et à sa théorie de la société du Spectacle : l'authenticité face à l'inauthenticité des vies au sein de la médiatisation. Tous réfléchissent à leur rapport aux médias et, de manière plus générale, à leur société. C'est souvent ce positionnement qui détermine la manière dont ils vont s'emparer de ces questions et qui donne un socle à une théorie qui leur est propre. La surconsommation que D. Ayala a faite de la télévision et sa lecture parallèle de G. Debord sont les deux facteurs qui l'amènent à construire un spectacle comme une plongée dans l'univers du théoricien. Il est un héritier de G. Debord, à cela s'ajoute l'humilité et la déférence avec laquelle le metteur en scène considère le penseur. La lecture de J. Baudrillard et la recherche sur le simulacre dans nos sociétés contemporaines amènent M. Crimp à citer ce dernier comme un de ses inspirateurs. Là aussi, on peut voir un héritier, qui considère le théoricien avant tout comme un auteur, sans oublier l'importance du fond.

Les rencontres des membres de Gob Squad avec des hommes de la rue les entraînent à poursuivre leur recherche « d'authentiques fictions ». Les expériences personnelles de R. Pollesch le poussent à conclure que le « véritable » et ce que l'on paye ne se différencient guère. Le choix de ne pas s'exclure de la critique, de se placer en son cœur et de ne pas dédaigner la culture populaire conduit les Superamas à penser que l'authentique est indissociablement mêlé à l'inauthentique. Les nouvelles configurations proposées en font des héritiers des théories du Spectacle qui s'en émancipent en formant d'autres rapports théoriques.

Les médias dans lesquels fouille F. Richter pour parfaire les contours de ses personnages le poussent à croire que l'authenticité n'est pas atteignable. Chez les metteurs en scène du texte de F. Richter, cela s'articule un peu autrement : T. Kühnel joue le parodique et ses personnages sont inauthentiques car caricaturaux, tandis que chez le Collectif MxM, une authenticité s'incarne à l'écran. Puisqu'ils ont grandi avec les informations leur parvenant du poste de télévision, les membres de Forced Entertainment pensent que celles-ci font partie d'eux-mêmes et leur propre narration est touchée par une forme de zapping. Même si les théories du Spectacle sont connues d'eux, on assiste ici à un détournement des termes et notions, ce qui fait des membres de Forced Entertainment des héritiers irrévérencieux.

Les créateurs se rejoignent parfois. Quand bien même ils n'emploient pas le même vocabulaire et proposent des images différentes, l'idée que le réel et la fiction, tout comme le commerce et l'humain, le produit et le sujet seraient mêlés, se retrouve à plusieurs reprises. Le rapport étroit, presque intime, à la télévision est un phénomène partagé, au moins par D. Ayala et Forced Entertainment. Le paradoxe de l'authenticité naissant au sein de l'inauthentique, et

inversement, est un crédo de Gob Squad et de Superamas. L'antithèse selon laquelle le médiatisé semble plus réel que le vécu réunit M. Crimp et Forced Entertainment. D'une certaine façon, ils pensent tous comme F. Richter que l'authenticité est une forme de construction théorique stimulante pour la pensée, mais qui ne serait en aucun cas accessible ou atteignable. Ce qu'il est important de souligner est que le rapport dialectique est questionné, retravaillé et dépassé. C'est avec lui que nos artistes questionnent leurs propres œuvres.

Dans notre première partie, nous avons pu voir que ce corpus faisait cohérence d'un point de vue lexicologique, sociologique et philosophique. Nous allons désormais observer les procédés à l'œuvre dans le corpus.

## **Partie II. DES PROCÉDES CROISÉS : PRESENCE DES MEDIAS SUR SCENE, PASTICHE, PARODIE ET IRONIE**

La deuxième partie s'intéresse à l'ensemble des procédés employés par les artistes : les dispositifs de tournage, le lien, plus ou moins lâche aux autres éléments de la mise en scène (IV), les procédés de citation, du pastiche à la parodie (V) et enfin un ton particulier : l'ironie (V et VI). L'étude de ces procédés sert à distinguer les configurations du film en direct, à mettre à jour différents rapports aux sources citées et réappropriées et enfin les modes ludiques et sérieux pour les sources intellectuelles, le vidéo clip musical, les professionnels de l'information et de la communication et leur ton « cool fun ». Nous interrogeons ces procédés afin d'en évaluer le potentiel critique, la critique que formule l'artiste en employant une certaine technique.



## Chapitre IV. STRUCTURES DES ŒUVRES

---

### 1. Introduction

En réfléchissant aux dispositifs mis en place dans les spectacles du corpus qui utilisent la vidéo, il nous est apparu possible de les ranger dans deux catégories qui toutefois sont poreuses : les scènes-studios de tournage et les scènes-laboratoires à images. Le classement n'est pas une fin en soi, ce qui nous intéresse ce sont les interactions entre les différentes composantes de la représentation. Quelles sont les configurations respectives de la scène, des écrans et de la vidéo ? En quoi ces structures reflètent-elle les stratégies de leurs auteurs et éventuellement leur conception de l'adresse au spectateur ?

Dans les scènes-studios de tournage, les outils techniques pour filmer sont présents sur le plateau qui prend parfois l'aspect d'un vrai studio, les différentes cloisons dissimulant ou non les acteurs aux spectateurs. C'est un espace fonctionnel pour le cinéma permettant en principe de tourner un film en direct. Tandis que pour les scènes-laboratoires à images, les outils techniques ne sont pas nécessairement présents sur scène, ils peuvent être cachés, malgré cela l'accent est mis sur le processus de recherche dans l'élaboration des images. L'acceptation du terme « structures » choisi est assez large pour désigner l'espace scénique comme un endroit dynamique, en même temps qu'il permet d'envisager des interactions à plus petite échelle, ce à quoi s'emploie la dernière section de ce chapitre.

La troisième section analyse le rapport entre les divers plans de la mise en scène, selon des modalités multiples : le dialogue entre les différents éléments, la fabrication de l'image comme aboutissement du processus, la scène et la vidéo commentatrices l'une de l'autre. Cette section s'appuie autant sur nos propres observations que sur les discours des critiques journalistiques, qui servent de jalons à la démonstration.

### 2. Les dispositifs

#### 2.1. Scènes studio de tournage

La présence de caméra(s), de fils qui traversent l'espace, d'un réalisateur derrière la caméra, d'un caméraman, la perche se frayant un chemin dans l'ensemble, sont des éléments qui se

retrouvent chez plusieurs artistes du corpus. On peut les repérer chez le Collectif MxM, Joël Jouanneau, René Pollesch, Superamas et Gob Squad.

Nous allons commencer par un cas particulier. Le Collectif MxM, avec *Electronic City*, monte un film en direct, sans pour autant rendre apparents l'ensemble des outils techniques. Seuls les écrans sont visibles, les caméras demeurent en coulisses sauf à un endroit du spectacle pour un travelling latéral qui filme la scène.

La scénographie d'*Electronic City* rappelle les espaces impersonnels obéissant aux lois de l'épure du design contemporain : à jardin, se trouve un très grand lit composé d'une large planche de bois grise reliée à un dossier et deux tablettes de nuit. La sobriété et la fonctionnalité dominant. À l'autre bout de ce qui semble être une pièce, se trouve un fauteuil gris aux accoudoirs rectangulaires. L'ensemble est un exemple de ce qui aujourd'hui en Occident est une marque de neutralité : minimalisme (le choix d'un mobilier fonctionnel et en nombre restreint), des couleurs sobres (blanc, noir et gris), des découpes nettes et sans fioritures (angles droits ici), éléments visibles dans la Figure 1 (texte projeté : « Se reposer, s'effondrer. / Avaler des médicaments, regarder la télé. / Se détendre, attendre / Attendre mais quoi, quoi ? / Que ça continue »).



Figure 1. Dispositif d'*Electronic City* du Collectif MXM, 2008

Un écran panoramique en fond de scène (composé de trois cycloramas noirs) ainsi qu'un tulle noir télécommandé (télémechanique) servent de supports de projection pour trois vidéoprojecteurs reliés à trois caméras, disposées autour du plateau, chacune étant garante d'une valeur de plan : gros plan, plan américain et plan rapproché, le plan large étant réservé à l'espace scénique. Entièrement mécanisée et reliée par un trépied à un rail, une caméra réalise

des travellings. Ces caméras filment en continu un fond noir qui sert de fond neutre pour les incrustations d'images, le système fonctionne en circuit fermé, basé sur un rapport simultané entre captation, production et perception.

Le système est pensé en vase clos, il prend les images en direct, mais le spectateur ne voit pas l'ensemble du dispositif, il s'agit bien d'une scène de tournage et le spectateur devine la présence des caméras ou la voit lors des travellings. La scène de théâtre est le studio de tournage dont le quatrième mur a été enlevé, comme cela l'est dans un studio de tournage. La vidéo est filmée en direct, mais cet aspect n'est pas mis en avant. Cela ne signifie pas qu'il ne faille pas le voir comme tel.

Chez J. Jouanneau pour *Atteintes à sa vie*, la vidéo conçue par C. Teste et J. Boizard (du Collectif MxM) est tournée en direct. Lors des répétitions, les vidéastes faisaient des propositions au metteur en scène qui les validait ou non.

En dessous de la photographie d'une femme, sur le rideau noir encore fermé, sont projetées les lettres du titre de la pièce. Le rideau s'ouvre et révèle un sur-plateau rectangulaire blanc cerné d'ampoules, ainsi que deux grands écrans blancs juxtaposés en fond de scène, de la longueur de la plate-forme. Trois praticables cubiques se trouvent sur la plate-forme. Un micro est placé en contrebas, à l'avant-scène, et plusieurs autres se trouvent devant les écrans. Une caméra, placée sur un trépied à l'avant-scène et tournée vers les acteurs, est apparente (voir pour cette description la Figure 2). Les autres caméras, suspendues aux cintres, se dérobent à la vue des spectateurs.

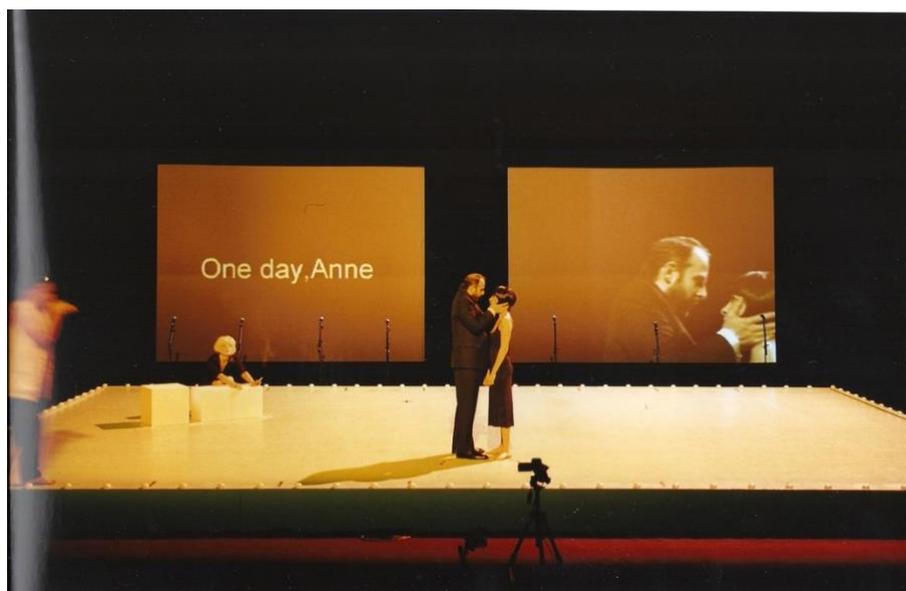


Figure 2. *Atteintes à sa vie* mis en scène par Joël Jouanneau, 2006, vue du dispositif, 2006.

Comme pour la mise en scène d'*Electronic City*, tout est réalisé en direct, ou presque, cependant, l'ensemble du dispositif n'est pas mis à nu. Une caméra manipulée par le personnage du réalisateur apparaît bien comme outil technique, fonctionnant en direct. Nous pouvons presque parler d'espace vide pour cette scène sur la scène blanche avec écrans blancs en fond-de-scène, une scène-studio de tournage faite pour les images réalisées en direct et projetées sur les écrans en arrière-plan. La technique n'est pas complètement mise à nue, mais le spectateur peut en imaginer les prolongements non visibles.

Comme dans de nombreuses autres œuvres de R. Pollesch, *Cinecittà Aperta* montre le tournage d'un film en direct. Ces images sont tournées en continu et ce, durant toute la durée de la représentation, une équipe de tournage minimale est toujours présente sur le plateau : un ou deux cameramen, un perchman qui souvent court après le comédien qui se déplace, apparemment, comme bon lui semble, donnant parfois l'impression de chercher à les semer.

Sur un sol en friche, un no man's land urbain, sont posées des caravanes qui font penser aux loges des comédiens, et une maison dont on ne voit que la charpente et l'échafaudage qui la soutient ; c'est un décor de cinéma ou de théâtre. Les caravanes servent pour des scènes en intérieur qui parfois rappellent leur statut dans le cinéma, celui de coulisses (voir Figure 3). L'ensemble du dispositif de tournage est complètement ouvert car les cameramen suivent sans cesse les acteurs et le film est projeté en direct sur un écran qui fait face aux spectateurs.



Figure 3. *Cinecittà Aperta* de René Pollesch, 2011, scénographie sur terrain vague, © Thomas Aurin.

*Empire (Art & Politics)* de Superamas s'organise en deux temps : le tournage d'un film historique, en costumes d'époque, sur la bataille napoléonienne d'Aspern-Essling en 1809, puis

la réception de l'équipe de ce même tournage chez l'ambassadeur de France à Vienne. Une voix off, caractéristique des bandes annonces de films à grand spectacle, introduit l'action. Sur la scène de théâtre, des bribes de scènes de complots, de batailles, de viols, de jeux amoureux, se succèdent sous forme de courts tableaux, filmés devant des panneaux blancs, séparés par des noirs et accompagnés par une musique empruntant aussi bien à l'orchestre symphonique qu'à Michael Jackson. À la fin de cette première partie, le caméraman et son assistant évoluent parmi les cadavres des scènes de bataille. C'est alors que le spectateur comprend que l'ensemble les scènes présentées avant étaient celles d'un tournage de cinéma. Dans la seconde partie de la pièce, toujours sur le plateau de théâtre, la réception à l'ambassade fait ensuite défiler danses publicitaires, situations de drague, échanges cérémonieux et témoignage inopiné d'un réfugié somalien. Le caméraman, placé sur un socle à roulettes que pousse son assistant, et un perchiste sont présents en continu sur la scène de théâtre et enregistrent l'action qui s'y déroule. Ce second volet de la pièce est accompagné d'une musique d'ambiance, correspondant au cliché du cocktail mondain (voir Figure 3).



Figure 3. *Empire de Superamas*, 2008, *La caméra durant le cocktail mondain*, © C. Raynaud de Lage/Festival d'Avignon.

L'un d'eux sabre le champagne. Alors que tous s'apprêtent à trinquer, ils s'immobilisent, les verres levés, tandis qu'un écran descend des cintres. L'intensité lumineuse baisse, une vidéo est projetée, dans laquelle on voit les membres de Superamas — certains des performeurs d'*Empire* et d'autres encore — trinquer au pied du Palais des papes, en Avignon. Toute la place va à l'écran, l'action sur scène est stoppée. Dans le noir, seul l'écran est visible. La scène se

compose de plusieurs panneaux blancs posés sur un espace vide, lui-même blanc, c'est la couleur du sol. L'ensemble fait bien penser à un studio de tournage.

Les techniciens présents sur scène font de la scène un lieu de tournage, quand bien même le spectateur ne verra aucune des images tournées, peut-être ne sont-elles même pas tournées et les techniciens seraient en quelque sorte des leurres. Il n'empêche que leur présence fait lire rétrospectivement toute la première partie comme un tournage de cinéma et toute la deuxième comme un événement mondain dont certaines images peuvent être reprises à des fins publicitaires par exemple. Les images vidéo montrées ont été réalisées en amont. Le film n'est pas le produit du direct, mais a été réalisé en différé. On assiste à un faux direct.

*Revolution Now* de Gob Squad propose un studio de télévision pour une émission pirate qui va être tournée dans la durée de la performance. À l'entrée dans la salle, le plateau est déjà installé : à jardin, un banc longeant le mur de la salle avec un paravent déplié à son extrémité (pour les premières représentations à l'ICA) qui est devenu lors des représentations à la Volksbühne un caisson marron à roulettes dont les professionnels du spectacle se servent pour transporter accessoires, éléments fragiles, etc. Le paravent a été déplacé à cour sur la scène de la Volksbühne réduite aux deux tiers grâce à un rideau de scène noir. À l'Institut of Contemporary Art et à la Volksbühne, les dimensions de la scène sont réduites à un espace rectangulaire, agencé de manière fonctionnelle. En arrière-scène et dans un rapport frontal aux spectateurs, se tient un écran de dimension 16/9<sup>ème</sup> divisé à la verticale en deux parties égales, et, devant celui-ci, une table assortie de trois chaises. De chaque côté de la table, à gauche et à droite, on trouve une guitare électrique posée sur son socle, et derrière cette même table, une caméra reliée à un moniteur (servant au retour vidéo) fait face aux spectateurs. Cette caméra peut filmer des images en direct sur le plateau, et celles-ci peuvent alors être transmises sur un second moniteur. Une seconde caméra sera apportée par une performeuse : pour toutes les images prises en direct, un cadre toujours apposé à celle-ci indique en haut à gauche *On air* (à l'antenne) et en bas de l'écran une bande défile : *direct* en-dessous de l'inscription *Revolution now* (La révolution tout de suite). En arrière-scène et à cour, une porte (menant aux coulisses) est laissée apparente dans la salle de l'ICA. Cette scénographie rappelle celle du plateau d'enregistrement d'une émission de télévision (Voir Figure 4).

*Revolution Now* réalise une association des différentes formes de dispositifs envisagées ici, à la fois espace de tournage et scène-laboratoire, disposant en plus d'une scène sur la scène quand les rideaux-écrans de fond de scène s'ouvrent pour laisser voir la scène laissée cachée jusqu'à la fin. Le spectateur voit tout, rien ne lui est caché, le dispositif est ouvert à son regard. Même lorsque deux performeuses sortent hors de la salle de théâtre, le principe du moniteur

qui envoie des images de la salle dans la rue est clairement expliqué au public. Le but est d'inclure le public dans le processus ; il est photographié et filmé, il est logique que la destination de ces images ne lui soit pas cachée.

Figure 4. *Revolution now!* de Gob Squad, 2010, dispositif, appel de la salle au monde extérieur, © Thomas Aurin.



## 2.2. Scènes-laboratoire à images

K. Mitchell avec *Attempts on Her Life* se situe à cheval sur nos deux catégories, à la fois scène-studio de tournage et scène-laboratoire à images. Nous la plaçons ici car il nous semble que cette pièce est à la jonction des deux dispositifs, à la fois espace de tournage, et ébullition entraînant de multiples reconfigurations mettant en avant le processus en train de se faire, comme dans un laboratoire (voir une partie du dispositif à la Figure 5).

Quand les spectateurs entrent dans la salle, le *safety curtain* (lourd rideau de fer qui recouvre le plateau) est fermé. La salle Lyttelton du National Theatre de Londres est entièrement frontale et dispose d'un orchestre et d'un balcon. Les acteurs sont regroupés vers le centre de la scène. Alors que le rideau de fer est presque ouvert, un second rideau, provenant des cintres, se ferme à l'arrière-scène sur la coupe transversale d'une maison à un étage. Quelques projecteurs sur trépieds sont plantés à jardin et à cour, parmi eux, se trouvent des caméras, quelques tables et un piano au fond, une robe rouge et des vêtements accrochés sur des cintres en fond de scène et trois panneaux noirs, servant de fonds d'incrustation pour la vidéo, un à jardin, perpendiculaire à la scène, un autre en arrière-scène et à cour, et un dernier à cour, longeant le bord de scène côté coulisses. L'écran, de format 16/9<sup>ème</sup>, servant à la projection d'images descend des cintres aux deux tiers de la scène à cour. Lorsqu'il est en place, un éclair résonne.



Figure 5. *Attempts on Her Life* par Katie Mitchell, 2007, le dispositif et le groupe de rock sur scène et le chanteur à l'écran, © Stephen Commiskey.

Dans *Attempts on Her Life* par K. Mitchell, on assiste à une suite de courts-métrages réalisés en direct. La metteuse en scène et le vidéaste prennent le parti de rendre visible la fabrique de l'image : les comédiens sont comme de petites fourmis qui mettent en place les divers éléments techniques puis se positionnent devant ceux-ci. C'est un trait caractéristique du travail vidéographique de K. Mitchell avec L. Warner : construire une vidéo en *live* qui transforme la scène en laboratoire à images, la dimension expérimentale étant la plus grande. Ici, la plupart du temps lorsque les acteurs déplacent des éléments de la scène, ils ne sont pas acteurs, mais techniciens, ils ne jouent pas autre chose que ce qu'ils sont en train de faire : déplacer une caméra, positionner un projecteur. Ces courts-métrages ont-ils une unité ? Ils sont réalisés par la même main, une constante est leur proximité avec l'art vidéo. Ces courts-métrages font écho à certaines créations d'art vidéo ou de cinéma expérimental et pourraient être présentés seuls dans un musée ou ailleurs. L'univers médiatique de référence est celui de la télévision des années 1990, d'où découle un aspect kitsch volontaire. Les conditions nécessaires à la visibilité des vidéos font que le spectateur se concentre plus facilement sur elles que sur le reste de la pièce. Il s'agit d'abord d'un phénomène physique et biologique : l'œil humain est attiré par la lumière et se concentre mieux sur un élément bien éclairé que dans la pénombre. Les acteurs, souvent dans la pénombre en comparaison de la lumière imposante de l'écran, attirent naturellement moins l'attention des spectateurs. En résumé, la vidéo happe le théâtre, la scène de théâtre devenue plateau de tournage propose de fixer l'attention sur l'écran, quand bien

même il s'agirait de comprendre son envers. Néanmoins la dimension de laboratoire est bien visible et réelle, mais elle est secondaire par rapport au rendu à l'écran.

Pour *Void Story* de Forced Entertainment, la grande salle du Centre Georges Pompidou propose un dispositif frontal. Il s'agit d'une boîte noire, sans rideau. La scène n'est pas entourée par des coulisses, mais par les murs de la salle. Aucun panneau ne cache le mur d'arrière-scène, parcouru de nombreux câbles électriques et recouvert d'une structure métallique soutenant le grill. La scène est légèrement surélevée (à une quarantaine de centimètres du sol) et les travées latérales peuvent être considérées comme des coulisses ouvertes. Des murs noirs encadrent la scène et la salle. De chaque côté de l'écran (d'une taille d'environ 3 sur 2 mètres) se trouvent deux tables placées en diagonale par rapport à l'écran et au public. Le dispositif est organisé selon une symétrie axiale qui couperait l'écran en deux parties égales. Sur la table côté jardin se trouvent deux Macbook Apple, deux micros et une console de mixage audio. Sur la table côté cour se trouvent deux micros. Un projecteur est dirigé vers chacune des tables dessinant un halo ovoïdal autour d'elles. Ces projecteurs et l'écran sont les seules sources lumineuses, le reste de la scène est plongé dans le noir. Les comédiens, au nombre de quatre, viennent s'asseoir par couples derrière les tables.



Figure 6. *Void Story* de *Forced Entertainment*, 2009, le dispositif, © Hugo Glendinning.

Le choix d'une cage de scène nue entre bien dans une option contemporaine très souvent choisie ; celle du plateau nu, à laquelle on ne peut pas rattacher ce spectacle ; cependant, un certain dépouillement prédomine et la nudité du mur de fond de scène va dans ce sens. Sur l'écran, les images ne défilent pas, elles s'enchaînent par saccades irrégulières et ne sont donc pas animées car le rythme de leur succession est trop lent. La caractéristique essentielle d'un film, c'est-à-dire la mise en mouvement des images, n'est pas réalisée. En noir et blanc et construites par *cut-off*, les images se rattachent à la vidéo expérimentale. Et l'aspect scène sur la scène ou plutôt studio de postsynchronisation sur la scène de théâtre, ne peut nous échapper.

Le théâtre se retrouve en marge, l'écran occupant la place laissée vide par les acteurs. Le metteur en scène qualifie sa pièce de « performance qui utilise la projection et le son<sup>390</sup> ». Sa préférence pour le terme de « performance » à celui de « pièce de théâtre » doit être imputée, d'une part, à son utilisation répandue chez les anglophones pour qualifier tout spectacle vivant, et, d'autre part, à ce que ce terme réussirait à saisir tous les spectacles vivants constitués, depuis les années 1970, par l'hybridation des arts. Nous pourrions aussi nous aventurer à insérer cette installation-performance dans la sous-catégorie de l'installation environnementale. L'environnement est ici primordial et c'est pourquoi on peut parler d'installation car c'est la macrostructure du dispositif scénique, c'est-à-dire l'œuvre et l'espace dans lequel elle s'insère, qui font sens<sup>391</sup>. Revêtant ces différents aspects, *Void Story* propose une scène laboratoire avec des images expérimentales et une postsynchronisation inventive et en mouvement durant toute la performance. Il ne peut échapper au spectateur que cette installation-photo/performance s'articule autour d'un élément central, d'un noyau, constitué par les images. Ces dernières attirent plus aisément le regard que les corps des comédiens. Robin Arthur, un des interprètes, parle à ce propos de magnétisme :

*Void story* est un spectacle étrange car, à certains égards, nous sommes coupés du public, comme si nous n'étions là que pour faire notre travail. Nous sentons que le regard des

---

<sup>390</sup> Échange de courriels entre Tim ETCHELLS et l'auteure, février 2010 :

« – Do you agree that we can consider *Void story* as installation art, or, more precisely, video installation?  
– You can consider it in those terms I guess. I would say, personally, that in the form you have seen it it's a performance using projection and sound. »

– Êtes-vous d'accord que nous pouvons considérer *Void Story* comme une installation, ou plus précisément, une installation vidéo ?

– Vous pouvez le considérer dans ces termes, je suppose. Je dirais, personnellement, que dans la forme que vous avez vue, c'est une performance qui utilise la projection et le son. »

<sup>391</sup> Claire BISHOP, *Installation Art, a critical history*, Londres, Tate Publishing, 2005, p. 6 :

« [...] in a work of installation art, the space, and the ensemble of elements within it, are regarded in their entirety as a singular entity. Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality. »

[...] dans une œuvre d'installation, l'espace, et l'ensemble des éléments à l'intérieur de lui, sont vus dans leur entièreté comme une entité singulière. L'art de l'installation crée une situation dans laquelle le regardant entre physiquement et dans laquelle on insiste pour que vous regardiez cela comme une totalité singulière.

spectateurs subit constamment l'attraction, très magnétique, des images qui dominent la scène et on sent qu'occasionnellement les spectateurs baissent les yeux pour voir ce que font les petites figures attablées [...]»<sup>392</sup>.

Les performeurs sont comme les laborantins exécutant les bruitages, le doublage de ces images qui défilent. Ils ressemblent à des chercheurs qui participent chacun à une part du processus mis à nu et tourné vers les images, même si l'écran semble prendre le dessus.

Le dispositif scénique créé à l'occasion de *Scanner* est une scène-laboratoire du théâtre contemporain : le plateau est bien visible, dans sa matérialité, et des éléments fonctionnels servent de décor : chaises, tables, matelas, écrans. Les images, projetées sur un grand écran (environ 3 x 4 mètres), recouvrent le fond de scène et se reflètent sur les corps des comédiens placés devant. Un écran de tulle installé à la perpendiculaire du premier, longe le côté cour de la scène. Son usage permet de créer un effet de voile qui peut s'estomper ou disparaître complètement suivant son orientation et les images projetées ou non sur sa surface (voir Figure 7).



Figure 7. *Scanner* de David Ayala, 2008, écrans superposés et écran de tulle au premier plan, © Anne Nordmann.

Trois catégories d'images sont repérables : les images des médias *mainstream* reprises à des émissions télévisées ou des sites Internet, les films réalisés par la vidéaste Julie Simmoney à l'aide d'une caméra mini-DV et les films de Debord. J. Simmoney réalise du VDjing, action qui consiste à manipuler la vidéo en direct à partir d'images glanées ou filmées par la vidéaste.

<sup>392</sup> Robin ARTHUR, « *Void story* is a strange show because I think in some ways we are very cut off, just there to do a job and you can feel that the eyes of the audience are constantly being drawn very magnetically to the image which dominated the stage and you feel as that occasionally they look down to see what the little figure on the table are doing [...] » consulté en mai 2010 sur <http://www.forcedentertainment.com>.

Chaque représentation devient pour elle un laboratoire à images, ainsi que pour les comédiens qui doivent déceler les changements d'un soir à l'autre. La musique aussi est remixée chaque soir. L'importance du direct des images et des sons renvoie au direct pour les acteurs. Ce dispositif est une scène-laboratoire parce que l'accent est mis sur la dimension de recherche et d'expérimentation sur le moment. C'est l'effervescence de l'enquête qui prédomine. L'essai a lieu dans le temps de la représentation. C'est pourquoi nous pouvons dire que *Scanner* propose une scène-laboratoire à images et plus largement pour le son, des situations qui impliquent une certaine frénésie dans le jeu des comédiens.

Nous n'avons pas classé *Electronic City* par T. Kühnel dans nos catégories car le dispositif ne présente ni une scène-laboratoire à images, ni une scène-studio de tournage. La vidéo est à part, projetée sur un mur de béton qui entoure la scène. On voit le processus en train de se faire, notamment à travers les personnages de scénaristes qui tâtonnent, hésitent, tombent d'accord. La vidéo donne plus de poids à l'ensemble, mais le procédé filmique lui-même ne fait pas question.

Nous avons vu la diversité des spectacles du corpus et leurs points communs ; tourner autour de la construction d'images filmiques, soit en proposant une scène adaptée à un tournage, soit en s'inscrivant dans une recherche, celle de la scène-laboratoire, et une expérimentation, superposées au temps de la représentation.

### **3. Interactions entre les images et les autres éléments de la mise en scène sous le regard des critiques de théâtre**

Les images ne sont jamais présentées seules, elles sont toujours augmentées d'une légende, d'un commentaire et très souvent d'une histoire. La plupart du temps dans les médias de masse, on ne laisse jamais une image parler d'elle-même, elle est toujours accompagnée d'un expert qui, au travers d'un discours bien mené, dont il maîtrise l'art, expose la manière de lire cette image, qu'il s'agisse d'images d'actualités, de reportages, de films documentaires, d'images publicitaires ou de films de fiction. Afin d'orienter la pensée du téléspectateur ou de l'internaute, l'image est toujours accompagnée de sa légende qui permet de ne pas en faire déborder le sens, de le cadrer dans les limites de l'idéologie dominante<sup>393</sup>. Dans les œuvres étudiées, on peut supposer que les rapports entre image et texte sont travaillés d'une façon si ce

---

<sup>393</sup> Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p. 106 :

« Ce que nous voyons surtout sur les écrans de l'information télévisée, c'est la face des gouvernants, experts et journalistes qui commentent les images, qui disent ce qu'elles montrent et ce que nous devons en penser. [...] Le système de l'Information ne fonctionne pas par l'excès des images, il fonctionne en sélectionnant les êtres parlants et raisonnants, capables de « décrypter » le flot de l'information qui concerne les multitudes anonymes. La politique propre à ces images consiste à nous enseigner que n'importe qui n'est pas capable de voir et de parler. »

n'est inédite, du moins originale, sans oublier qu'au théâtre, les corps des comédiens sont présents et qu'ils peuvent entrer dans un rapport de concurrence, de dialogue ou de complémentarité avec l'image. Au moins deux modalités d'articulation entre le texte et l'image seront discutées : l'illustration et la discrédance<sup>394</sup>. La discrédance est le contraire de l'illustration ; deux éléments ne font pas sens ensemble, sont pensés séparément et cette séparation est montrée comme telle. Afin de réfléchir à la relation entre les images, le texte et les corps des comédiens, nous aurons recours, en sus de nos propres observations et analyses, aux articles de presse généraliste ou spécialisée parus en marge des représentations.

### 3.1. *Le dialogue entre les différents éléments de la mise en scène*

#### ***Un sens ouvert, constitué des différentes parties de la mise en scène (Joël Jouanneau)***

Dans *Atteintes à sa vie* de Joël Jouanneau (2006), les différents éléments de la mise en scène — images vidéo, jeu des acteurs, chant, danse, micros, lumières et musiques — dialoguent ensemble pour réaliser des sens, qui restent toujours ouverts à de nouvelles interprétations. Les éléments concourent à proposer du mystère, des enquêtes non résolues ou des pistes de lecture : le cinéma et la police en sont les deux fils rouges. Le critique Bertrand Tappolet décrit une combinaison des personnages des deux femmes en un seul et unique personnage :

En fond de scène, le scénographe Jacques Gabel a dressé deux immenses écrans sur lesquels se reflète le visage de cette femme, Anne, jouée alternativement par deux comédiennes. Aux frontières du visible, les deux visages des actrices fusionnent en un seul, comme scanné et reproduit à l'infini par un faisceau lumineux balayant l'image. Deux êtres qui sont comme les archétypes d'une série imaginaire embarqués dans une aventure improbable. Des figurines à la démarche et aux courses hypnotiques avec cette dimension de mécanique plaqué sur du vivant si bien dépeinte par Kleist. La brune (Sabrina Kouroughli réussissant à magnifier la fébrile gravité d'un être sous influences) et la blonde (Mélanie Couillaud, qui atteint des degrés d'intensité sidérants) incarnent comme les deux femmes du lynchien *Blue Velvet*, Sandy et Dorothy, ou deux faces interchangeables d'un même monde, d'une seule réalité, menant l'une à l'autre sans fin. Dans une scène où elles se font face, de part et d'autre, c'est la même passivité, la même neutralité, la même indifférence, la même étanchéité affective. Ce qui revient souvent à croire qu'ici tout est mystère, climat, atmosphère, rien n'est rationnel, explicable et qu'il s'agit seulement de se laisser porter, comme dans un environnement, une installation ou une pièce musicale, par la pure sensorialité<sup>395</sup>.

<sup>394</sup> Définitions provenant du Centre national de ressources textuelles et lexicales, CNRS (consulté le 4 juin 2018) : « Discrédance, subst. fém. Domaine de la *pensée*, *rare*. Disconvenance, divergence. », <http://www.cnrtl.fr/definition/discrédance>, puis la définition de « disconvenance, subst. fém. : A Rapport de deux ou plusieurs éléments qui ne sont pas en accord, en harmonie », <http://www.cnrtl.fr/definition/disconvenance>, puis celle de « divergence *Au fig.* Différence ou opposition de point de vue, d'attitude, entre personne ou groupe de personnes. », <http://www.cnrtl.fr/definition/divergence>.

<sup>395</sup> Bertrand TAPPOLET, « Bataille navale », *Gauche hebdo*, 15 décembre 2006, <http://www.gauchebdo.ch/?Bataille-navale> (consulté le 20 juin 2013).

Le couple blonde/brune fonctionne bien, B. Tappolet reconnaît son efficacité. Les deux femmes peuvent être considérées comme les deux facettes d'une même pièce, les deux femmes ne constituent qu'une seule personne, comme c'est le cas dans *Lost Highway* de David Lynch<sup>396</sup>. Elles ont peut-être des caractères opposés, des rôles opposés, mais elles sont toutes les deux inséparables (voir Figure 8). L'une et l'autre ne font qu'une seule femme, celle qui représente toutes les femmes, allégorique pour la situation des femmes dans le monde, Anne.



Figure 8. Atteintes à sa vie *mis en scène* par Joël Jouanneau, 2006, *la blonde et la brune ne faisant plus qu'une*.

Le critique conseille de « se laisser porter [...] par la pure sensorialité ». Il explique que pour apprécier cette pièce, il faut mettre un peu de côté l'impératif du sens et se laisser aller à l'illogisme, au trop-plein. Il ne faut pas chercher à cloisonner à tout prix le sens car il échappera toujours à sa résolution. Pourtant, on peut, au moins en ce qui concerne le metteur en scène et son équipe, trouver des pistes de sens dans cette pièce :

L'usage d'une caméra vidéo, un faux présentateur qui commente au micro, un photographe, brouillent un peu plus les niveaux de représentation : est-ce une reconstitution policière, l'élaboration d'un film, des souvenirs ? Tout est possible, et on voit passer bien des curieuses

---

<sup>396</sup> David LYNCH, *Lost Highway*, France, États-Unis, Royaume-Uni, Canada, CiBy 2000, Asymmetrical Productions, 1997.

choses sur le plateau : un faux Columbo<sup>397</sup>, un sac à dos rempli de pierres, des russes venant vanter les mérites d'une voiture, des intermèdes musicaux très Rock ou disco. Entre humour et tragédie, charriant les pires horreurs du monde mais les enfouissant dans des habits moqueurs, se moquant d'elle-même tout en glorifiant ses propres artifices, voilà une pièce magistrale et passionnante<sup>398</sup>.

Beaucoup de modes de représentation et/ou de narration se côtoient : la photographie, la vidéo, un coryphée. Les différentes instances concourent toutes à ajouter du sens à la pièce et on peut trouver une logique à l'accumulation de ces strates, notamment avec l'histoire que J. Jouanneau a choisi de narrer et qu'il a écrite à destination de ses comédiens, afin que ceux-ci soient moins perdus parmi les différentes pistes que propose la pièce. Ce sur-scénario, intitulé « Moeko » est lisible dans les annexes<sup>399</sup>. Dans ce scénario, deux intrigues — celle du réalisateur avec sa co-scénariste, séduit par une jeune actrice dont il fait son égérie et celle de la recherche d'un suspect. Les deux intrigues finissent par se rejoindre. Le monde des images leur est, à tous deux, familier. Le monde du cinéma est un univers de l'image et le milieu policier se sert des images pour mener l'enquête. Le travail de la vidéo alterne entre cinéma et vidéo-surveillance. J. Jouanneau a voulu recréer une trame narrative par-dessus les esquisses jamais closes que proposait M. Crimp. Il n'a pas fait de chaque tableau une œuvre en soi, mais a choisi de définir deux intrigues et de les faire s'entremêler. Avec J. Boizard et C. Teste, il a décidé de proposer des échos entre les images des différents scénarii. L'image ne fonctionne pas seule, d'autres techniques la soutiennent, notamment la musique et les lumières :

De l'énigmatique texte de Martin Crimp, juxtaposant les phrases et les langues, Joël Jouanneau tire un spectacle d'une éblouissante virtuosité, magnifiquement accompagné par neuf comédiens-danseurs-chanteurs, par la musique presque toujours présente, par un jeu de lumières réglé à la perfection et par l'utilisation intrigante d'une caméra en fond de scène sur un écran<sup>400</sup>.

Même si nous disposons d'une quantité considérable, encore inégalée quant au reste du corpus, de matériaux de première main pour cette pièce, une grande majorité de ces sept DVD sont des enregistrements sans le son. Aussi, il nous est difficile d'évaluer la place de la musique sur l'ensemble de la pièce. Néanmoins, grâce à l'étude détaillée de la pièce par Pauline Bourse<sup>401</sup>, il nous est toutefois possible d'envisager la proportion et le style de la musique dans

<sup>397</sup> Richard LEVINSON et William LINK (créateurs-scénaristes), *Columbo*, États-Unis, NBC, 1968-1978, ABC, 1989-2003.

<sup>398</sup> Bladsurb, blogueur, « Martin Crimp, Atteintes à sa vie, théâtre de la cité internationale », 1er décembre 2006, <http://bladsurb.blogspot.fr/2006/12/martin-crimp-atteintes-sa-vie-thtre-de.html> (consulté le 21.06.2013).

<sup>399</sup> Joël JOUANNEAU, *Moeko*, voir Annexe D. 3. Scénario Moeko écrit par Joël Jouanneau et destiné aux acteurs d'Atteintes à sa vie, p. 597.

<sup>400</sup> Martine SILBER, « Une femme en puzzle par Martin Crimp », *Le Monde*, 20 novembre 2006.

<sup>401</sup> Pauline BOURSE, *Atteintes à sa vie de Martin Crimp mis en scène par Joël Jouanneau, Scénario, Projection*,

cette œuvre. Effectivement, J. Jouanneau reprend des musiques aux films qu'il cite ou aux univers cinématographiques desquels il s'inspire comme par exemple le jazz de la bande-originale de la série *Twin Peaks* de David Lynch. La musique accompagne les deux tableaux chantés, interprétés par le même groupe de rock constitué pour l'occasion, mais aussi les moments dansés qui sont assez fréquents dans la pièce ; on danse à l'inter-scène entre les scénarios 6 et 7, à la fin du onzième scénario, pour une danse sensuelle, de séduction entre les deux femmes, et au treizième tableau dans lequel la brune s'épuise seule.

La lumière est travaillée de manière extrêmement précise. La scène surélevée est entourée d'ampoules à nu qui s'allument de manière régulière ou en des clignotements sporadiques, comme au hasard. Les lumières contribuent à donner à l'image vidéo ce grain des films de cinéma des années 1950 ou l'aspect plus brut et réaliste des images de vidéo-surveillance. Les ambiances de couleur sont en outre extrêmement diverses. À l'inter-scène entre les scénarios 6 et 7, le twist de trois des comédiens est accompagné d'une lumière tamisée, aux tons violet, orange et brun-rouge en même temps que les ampoules clignotent sans arrêt. Didier Méreuze parle d'un « tohu-bohu » des différents éléments de la mise en scène :

Emportées dans le tohu-bohu des jeux de lumières, des images vidéo et des rythmes jazz ou rock, Mélanie Couillaud et Sabrina Kouroughli sont tour à tour la jeune femme indécise, à la perruque blonde de Marilyn Monroe. Sept hommes les accompagnent. Tous magnifiques de rigueur, témoins et acteurs de cette folle course au malheur<sup>402</sup>.

Les différents arts parlent ensemble, les uns avec les autres, c'est l'addition de toutes ses parties, leur dialogue, qui forme le spectacle dans son entier. L'ensemble foisonne de toutes parts, mais ce foisonnement est en lui-même une piste. Cette forme contribue à la fois au brouillage et à la mise en évidence du sens.

Enfin, cette multitude d'éléments qui se répondent et dialoguent, l'éclatement de toutes les données, la surexposition de la figure centrale, Anne, signent la disparition du personnage principal :

Sa séduction déglinguée fascine [à propos de la danse effrénée de S. Kouroughli] ; elle est un secret d'être, pas une perte de mémoire, plutôt un presque rien qui ne peut être comblé. Jusqu'à faire se dissoudre l'image filmée d'Anne dans un final de traits luminescents et vibratoires, ultime clin d'œil à l'évanouissement d'un condamné à la chaise électrique, désagrégation de la matière même de l'image et de la couleur dans *Lost Highway* de Lynch<sup>403</sup>.

---

*Performance : l'invention du théâtre-audiovisuel*, Université Paris VIII Saint-Denis, mémoire sous la direction de M. Claude Arney, texte non-publié, avec l'aimable autorisation de son auteure, 2006-2007.

<sup>402</sup> Didier MÉREUZE, « À la recherche d'une identité éclatée », *La Croix*, 28 novembre 2006.

<sup>403</sup> David LYNCH, *Lost Highway*, cit.

Purgatoire pour un corps en souffrance, dont la mise en scène affiche la vulnérabilité pour mieux en explorer/exploser les textures<sup>404</sup>.

La critique, Martine Silber, fait référence à la fin de la vidéo qui s'accompagne d'un jeu de lumières vif. La caméra se rapproche de la comédienne Mélanie Couillaud, si près qu'elle en montre la peau, détaille ses yeux et sa bouche (voir Figure 9), visage que tord ainsi la main du réalisateur, avant qu'elle ait enlevé sa perruque rose pour laisser voir des cheveux blonds très courts, à la garçonne ; encore avant, elle avait ôté sa couronne, et on avait vu ses bijoux.



Figure 9. Atteintes à sa vie mis en scène par Joël Jouanneau, 2006, le réalisateur qui fait de l'actrice sa chose.

Même si la vidéo est utilisée en direct, la volonté des vidéastes n'est pas de faire du plateau de théâtre un laboratoire, un terrain d'expérimentation pour créer des objets filmiques finis. Même si elle reproduit les mouvements des comédiens sur le plateau, la vidéo n'est pas un aboutissement pour l'ensemble du travail, elle n'existe pas seule, elle sert à ajouter du sens à ce qui se passe sur scène, en essayant de ne pas dépasser l'intérêt de l'action qui se déroule. La vidéo ajoute une couche de réflexion à la pièce. S'agit-il pour autant d'une surdétermination du sens ? Dans une pièce éclatée, s'articulant en plusieurs récits dont l'unité est perdue d'emblée, J. Jouanneau s'échine à redonner un sens global. Avec son utilisation de la vidéo, il propose des pistes de réflexion qui restreignent le sens de la pièce, plutôt que de le démultiplier. Il inscrit la pièce dans des esthétiques cohérentes : celle du policier au travers de la vidéo-surveillance et celle du cinéma au travers de l'intrigue entre réalisateur, scénariste et comédienne. Des

<sup>404</sup> Martine SILBER, « Une femme en puzzle par Martin Crimp », *art. cit.*

esthétiques que le spectateur retrouve, auxquelles il peut donc se rattacher afin de ne pas se perdre dans le tourbillon qu'est *Atteintes à sa vie*.

Il est possible de dire que l'on assiste à un brouillage des signes car l'équipe montre en vidéo des images d'une bien moindre qualité que celle du plateau. L'image écranique a toujours quelques secondes de retard par rapport à l'image scénique. La technique est employée en défaut, la vidéo agit comme un filtre par-dessus la vision de l'œil nu. Elle ajoute des éléments pas toujours facilement analysables ou elle a un temps de retard, elle est la copie qui flanche en comparaison de l'original.

Les écrans sont placés à l'arrière du plateau, aussi, les corps des comédiens et quelques accessoires — une poupée par exemple — ou éléments de décor — les praticables cubiques —, apparaissent toujours au premier plan. Puisque les corps se déplacent devant les surfaces de projection, les écrans forment comme l'arrière-plan de la scène en train de se dérouler. Il n'y a pas de superposition entre l'image scénique et l'image filmique car si les deux types d'images réagissent l'un à l'autre, c'est le fait d'un metteur en scène extérieur, le montage est pensé avant le déroulé de la pièce, ce n'est pas du direct, sauf dans les moments — à une fréquence tout de même non-négligeable — où le personnage du réalisateur est présent sur le plateau et où il filme les images avec la seule caméra à vue du spectacle. Au moment où l'image de la comédienne blonde est démultipliée lorsqu'elle passe devant l'écran, il s'agit d'une interaction entre le corps de l'actrice et l'image à l'écran mais pas avec le personnage qui ne prête pas attention à ce phénomène vidéographique. Les personnages sont soit filmés à leur insu comme dans le cas de la vidéo-surveillance ou filmés dans le but de produire un film, dont on voit l'ensemble des rushes en direct, avant l'étape du montage. Dans le second cas, les personnages ont conscience d'être pris dans un dispositif filmique. Si l'image, du fait de sa luminosité, est parfois l'objet de tous les regards, elle n'est pas l'aboutissement de la mise en scène. Sa présence en continu est le signe de son importance, mais l'ensemble de la mise en scène n'est pas tourné vers elle. La vidéo, associée à tous les autres éléments de la mise en scène, contribue à donner un sens à l'ensemble de la pièce :

La pièce s'appuie sur la multiplication des signes, la stratification des traces de l'existence, pour mener une critique de la dépersonnalisation de notre époque et de la tragique nécessité de s'adapter, se conformer, se globaliser<sup>405</sup>.

---

<sup>405</sup> Armelle Héliot, « Martin Crimp, un écrivain en toute lucidité », *Le Figaro*, novembre 2006, [http://www.lefigaro.fr/culture/20061106.fig000000033\\_martin\\_crimp\\_un\\_ecrivain\\_en\\_toute\\_lucidite.html](http://www.lefigaro.fr/culture/20061106.fig000000033_martin_crimp_un_ecrivain_en_toute_lucidite.html) (consulté le 16 septembre 2013).

Nous sommes en accord avec cette citation d'Armelle Héliot parce que la forte présence de la vidéo ainsi que celle des comédiens servent une critique de la perte de conscience du sujet de lui-même, qui doit sans cesse changer pour correspondre aux diktats de l'économie et des médias *mainstream*.

### ***Influence réciproque des divers éléments de la mise en scène (Tom Kühnel)***

La scénographie est en partie en dissonance par rapport aux espaces dans lesquels se joue la pièce *Electronic City*, dans sa mise en scène par T. Kühnel (2004). L'espace au linoléum brun et murs en béton laissés nus concorde avec les espaces froids et contemporains où se déroule la pièce, cependant le coin jardin avec table et chaises est en décalage avec ces derniers. Le texte se charge de rendre présent à l'imagination des spectateurs les espaces dans lesquels se trouvent les deux principaux protagonistes. Sans que ce soit absolument systématique, les scénaristes prennent en charge les passages narratifs du texte et les deux « héros » de l'histoire, les passages au discours direct<sup>406</sup>. Le spectateur est mis en présence de deux univers ; d'un côté celui de l'imagination débordante de « créatifs » qui échafaudent des situations (attablés dans le jardin) et de l'autre, celui des vrais-faux personnages que ces scénaristes construisent sous nos yeux en même temps que ces personnages pensent être des personnes réelles et avoir une existence propre (dans la partie du plateau laissée nue). C'est comme si la construction de la pièce de théâtre se retrouvait incarnée sous nos yeux. En fait, T. Kühnel a plus ou moins choisi de suivre les indications de l'auteur qui propose une répartition des rôles entre Tom, Joy et une équipe composée d'entre 5 et 15 personnes.

Le texte n'est pas distribué, il est divisé par des tirets à chaque nouvelle énonciation. T. Kühnel a choisi de distribuer les rôles à un Tom, une Joy et trois personnages de scénaristes. Il aurait pu donner des rôles précis à ces trois derniers acteurs, mais il a préféré en faire des scénaristes. Ce choix est le plus proche du texte puisque les nombreux commentaires ou passages narratifs ne proposent pas une grande individuation du locuteur. Les scénaristes sont ici un des avatars du narrateur. Le texte comporte bien plus de passages narratifs que de dialogues. Les phrases de récit renvoient à un auteur en train d'élaborer son histoire, se corrigeant lui-même au sein du flot des propositions de son propre imaginaire. Le fait que F. Richter imite le système qu'il critique pour mieux le dénoncer trouve de grands échos dans la mise en scène de T. Kühnel. Chez F. Richter, cette imitation du système se loge dans le texte

---

<sup>406</sup> Pour un développement au sujet de la place de la narration et des personnages de narrateurs-scénaristes dans la pièce et ses mises en scène allemande et française, voir Chapitre VI 4.1 L'importance de la narration et des personnages de narrateurs et de scénaristes, p. 352.

et chez T. Kühnel dans la mise en scène et notamment l'usage de la vidéo. Ce dernier l'emploie à plusieurs reprises dans *Electronic City*, premier volet de la quadrilogie *Das System (Le système)*, tandis que F. Richter l'utilise beaucoup moins dans le deuxième volet de cette même quadrilogie (*Unter Eis, Sous la glace*). Les scénaristes chez T. Kühnel, leur côté nonchalant, leur empressement, leur nervosité, sont bien une représentation de ce que l'auteur et le metteur en scène récusent dans notre société de l'image :

Que l'on soit manager, pilote d'un bombardier, savant ou consommateur de la TV : le réseau électronique fait de nous tous des complices du système. Et le monde est superposé de façon indissociable à son image médiatique. Comment le théâtre, ce médium lent, peut-il réagir à cela ? La réponse de Falk Richter : en représentant le système. C'est de là que vient le paradoxe richterien : alors qu'il est un pourfendeur infatigable de la mondialisation et du pouvoir des médias, le dynamique dramaturge doit sa carrière à la parfaite *Mimikry* (imitation) de son « ennemi »<sup>407</sup>.

Ce paradoxe richterien est tout autant kühnelien, pour le moins dans cette mise en scène. On y voit des films qu'on dirait extraits d'une émission de télé-crochet. Nous avons choisi de garder le substantif « Mimikry » en allemand, mot venant de l'anglais et prenant alors un « c », parce qu'outre l'idée d'imitation, il porte celle de simulacre et c'est bien ce que nous proposent T. Kühnel et F. Richter : des simulacres d'émissions de télévision. La mise entre guillemets du mot « Feind », ennemi, indique bien que la culture des médias de masse n'est pas uniquement leur ennemi, mais une inspiratrice et sans doute en sont-ils aussi amateurs. Le lien entre les deux univers — la scène de théâtre et le film projeté — est tissé par la mise en abyme. À l'écran, ce sont les personnages qui jouent sur scène que l'on retrouve : les trois scénaristes se partagent, suivant les extraits, les rôles de réalisateurs ou d'interviewers ou encore leurs propres rôles, ceux de scénaristes, Joy et Tom étant, respectivement, journaliste et technicien sur un tournage. On voit un plateau de théâtre sur lequel est mise en scène une émission sur la vie de Joy, puis un réalisateur à l'écran qu'on interviewe, filmé lui-même par un autre réalisateur sur un tournage, filmé encore par une troisième réalisatrice. Cette construction en poupées gigognes est essentielle pour cette mise en scène :

L'authentique n'existe plus, énonce le message novateur. Il s'est dissout dans de parfaites représentations de lui-même. Personne n'est plus autorisé à s'identifier à quoi que ce soit. Ce qu'il reste, ce ne sont que des primevères fanées dans un désarroi complet et un théâtre qui se sert avec joie des moyens électroniques remis au goût du jour dont il fait lui-même la critique.

---

<sup>407</sup> Andres MÜRY, „Focus über Electronic City“, *Berliner Kultur*, février 2004 :

„Ob Manager oder Kampfflieger, ob Wissenschaftler oder TV-Konsument: Das elektronische Netz macht uns alle zu Systemkomplizen. Und die Welt ist unlösbar mit ihrem medialen Abbild verklebt. Wie kann das Theater, dieses langsame Medium, darauf reagieren? Falk Richters Antwort: indem es das System darstellt. Dabei gilt das richtersche Paradox: Als unermüdlicher Anprangerer von Globalisierung und Medienmacht verdankt der umtriebige Dramatiker seine Karriere perfekter Mimikry an den ‚Feind‘.“

Va donc plutôt au cinéma, propose-t-on au spectateur, là-bas l'inauthentique est au moins authentique. Tom Kühnel utilise le côté droit de l'imposant horizon de béton de la Schaubühne am Lehniner Platz comme surface de projection pour beaucoup de petits films tournés par lui-même. On y voit des personnes qui tournent des films, donnent des interviews, hurlent<sup>408</sup>.

L'injonction d'aller au cinéma imaginée par la journaliste Katja Oskamp est une manière de dire que ce média est omniprésent dans le texte et la mise en scène de théâtre ; les scénaristes sur scène et à l'écran. Elle repère une critique des médias qui, selon elle, s'échine à dénoncer l'inauthenticité produite par les médias de masse. Ainsi, elle tente une boutade : si vous souhaitez voir du faux sans que l'on tente de le démystifier et d'en révéler la fausseté, allez au cinéma. Vous savez que c'est faux, mais au moins on ne vous le répétera pas sans cesse. Disons que cette remarque peut se justifier du fait que la réalité au cinéma est moins souvent remise en doute qu'au théâtre. Les murs de la salle, de béton laissé brut, utilisés pour surface de projection relèvent d'un procédé métathéâtral car on ne sépare pas le film de l'événement théâtral avec un écran qui aurait donc son propre espace, mais on projette le film directement sur l'espace scénique. Ce n'est pas un élément surajouté, mais une partie de l'ensemble des éléments qui constituent la mise en scène. Cela donne un aspect de documentaire à la projection. Le matériau, le béton armé, rappelle les zones urbaines et notamment les constructions peu chères, réalisées à moindre coût. Les liens entre le plateau et le film ne s'arrêtent pas là : on y retrouve certains des décors (la table des scénaristes et leur café) et les mêmes acteurs dans des rôles similaires ou quelque peu décalés (Joy et Tom, journaliste et technicien sur le tournage, s'aiment d'un amour réciproque).

K. Oskamp poursuit et regrette qu'il n'y ait pas plus de jeu théâtral pour porter à la scène le coup de foudre entre Joy et Tom. L'épisode initial de cette histoire d'amour (le rapport charnel dans un cube de verre à l'aéroport) est narré au sein d'une émission de télé-réalité, et plus ou moins vécu dans une petite chorégraphie où les scénaristes s'immiscent entre les caresses de Joy et Tom, puis la scène bascule à l'écran et c'est là que l'intimité la plus grande est dévoilée, on y voit les corps nus de Tom et Joy s'enlacer et s'embrasser. La journaliste K. Oskamp aurait

---

<sup>408</sup> Katja OSKAMP, „Lauter eingegangene Primeln“ (Rien que des primevères fanées), Berliner Zeitung, 12 janvier 2004, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/tom-kuehnel-inszeniert--electronic-city---den-ersten-teil-von-falk-richters-zyklus--das-system--lauter-eingegangene-primeln,10810590,10142832.html> (consulté le 12 novembre 2011) :

„Das Echte gibt es nicht mehr, lautet die bahnbrechende Botschaft. Es hat sich aufgelöst in perfekten Abbildungen seiner selbst. Niemand darf sich mehr mit irgendetwas identifizieren. Was bleibt, sind lauter eingegangene Primeln in kompletter Verwirrung und ein Theater, das sich mit Freude jener elektronisch aufgepeppten Mittel bedient, die es selber kritisiert. Geh doch lieber gleich ins Kino, wird dem Zuschauer vorgeschlagen, dort ist wenigstens das Unechte echt. Den gewaltigen Betonhorizont in der Schaubühne am Lehniner Platz benutzt Tom Kühnel rechtsseitig als Projektionsfläche für viele selbstgedrehte Filmchen. Zu sehen sind Leute, die Filme drehen, Interviews geben, herumbrüllen.“

aimé que ce moment ne soit pas montré à l'image mais sur scène. Ce qu'elle qualifie d'esthétique publicitaire, avec des signes qui surjouent la séduction, ne lui semble pas nécessaire pour représenter l'explosion de l'humain dans ce monde de machines :

Dans une situation d'isolation absolue et de détresse, Joy et Tom pensent l'un à l'autre. Ils se sont bagarrés dans un quelconque aéroport pour la dernière place à bord et en sont tombés amoureux l'un de l'autre. Cela est souvent dit et jamais montré. On aurait bien voulu voir comment Cathomas et Böwe l'auraient exprimé à travers leur jeu de comédien. Cependant, ils courent, hachés menus suivant des schémas venant des médias et de la mise en scène, comme des hamsters dans leurs roues à travers le monde et la scène. C'est moderne, cela critique la société, c'est dans l'air du temps. On devrait avoir honte du souhait réactionnaire de voir expérimenter sur la scène la preuve du contraire, on devrait avoir honte. Comme *ersatz* d'amour, il y a le minable groupe où tous se blottissent les uns contre les autres et un film, tourné selon une esthétique publicitaire, qui montre les deux héros nus, battant des cils, séducteurs<sup>409</sup>.

Même si on peut partager l'avis de la journaliste, il est clair que cette façon de faire est en adéquation avec le propos de la pièce. Si le coup de foudre est télévisé, c'est parce que comme le dit Joy, son personnage de télévision a plus de réalité qu'elle-même, la scène montée et retransmise pour la télévision semble plus réelle que la scène dans la réalité. Néanmoins, les passages de vidéo ne prennent pas le pouvoir sur les séquences théâtrales. Les deux s'intercalent suffisamment bien pour que l'un et l'autre aient une place à peu près égale ; le film est un prolongement de la scène. Le texte a aussi sa place et il dit souvent plus que le théâtre ou le film. Par exemple, durant ce même passage crucial, celui de la scène d'amour dans le cube de verre où Tom et Joy sont enfermés dans un aéroport, présentée sur scène et à l'écran (respectivement les cinq acteurs se blottissant les uns contre les autres et la scène de sexe à l'esthétique légèrement érotique), les narrateurs en disent plus que ce qui est montré, ils s'intéressent à ce qui se passe dans la tête des personnes dans l'aéroport qui assistent à la scène. La vidéo est sombre, comme le plateau, et on distingue des morceaux de leurs corps, la voix off masculine propose une description plus large de la scène :

[...] andere Mitarbeiter des Ground Staffs und eilige Reisende am Glaskubus vorüberziehen und einen flüchtigen Blick ins Innere des Kubus werfen und sich nicht sicher sind, ob es sich hier um einen Promotionsgag irgendeines Start-up-Unternehmens handelt oder

---

<sup>409</sup> *Ibid.* :

„Im Zustand absoluter Isolation und Hilflosigkeit denken Joy und Tom aneinander. Sie haben sich auf irgendeinem Flughafen um den letzten Platz an Bord geprügelt und sich dabei ineinander verliebt. Das wird oft gesagt und nie gezeigt. Man hätte gern gesehen, wie Cathomas und Böwe dem schauspielerisch Ausdruck verleihen. Doch sie jagen jagen kleingehackt in Medien- und Regieformate wie Hamster im Laufrad durch die Welt und über die Bühne. Das ist modern, das ist gesellschaftskritisch, das ist Zeitgeist. Für den reaktionären Wunsch, auf der Bühne den Versuch eines Gegenbeweises zu erleben, sollte man sich schämen. Als Liebesersatz gibt es eine popelige Gruppenkuscherei und einen in Werbeästhetik gedrehten Film, der die beiden Helden nackt und mit verführerischem Augenaufschlag zeigt.“

ob hier einfach nur ein Pornofilm gedreht wird oder eine Fernsehsendung über Sex im öffentlichen Raum<sup>410</sup>.

[...] tandis que d'autres employés du personnel au sol et des passagers pressés passent devant le cube en verre, lancent un regard furtif à l'intérieur sans être vraiment sûrs qu'il s'agisse d'un gag publicitaire, d'une start-up quelconque, ou du tournage d'un film porno ou d'une émission de télé sur le sexe dans les lieux publics<sup>411</sup>.

Par divers procédés, le voyeurisme de la scène d'amour dans le bloc de verre que le texte décrit est rendu au plateau ; les scénaristes qui viennent se glisser entre le couple, la vidéo un peu érotique. Cependant, une place assez grande est laissée à l'imagination du spectateur qui peut toujours s'en faire sa propre vision.

Toutes les composantes de la mise en scène dialoguent et aucune ne prend l'aval sur l'autre. Le rythme de l'ensemble ne serait pas assez intense comme l'affirme la journaliste Christina Tilmann lorsqu'elle dit que le sujet a déjà été traité par R. Pollesch et ce avec plus d'efficacité que par T. Kühnel :

Que le monde de la mondialisation se fasse Amok<sup>412</sup> de plus en plus vite, et nous avec lui, qui voudrait le nier ? Mais tout de même le sentiment ne nous quitte pas que le sujet a déjà été soulevé, de manière cinglante et hystérique chez René Pollesch, dans ses mondes du Prater, ses hôtels de merde et ses villes-butins. En comparaison, le régisseur Tom Kühnel n'accélère pas assez le tempo, s'octroie trop de temps pour faire jouer jusqu'au bout les différentes positions des observateurs, les reflets de la vidéo et les moments de commentaires<sup>413</sup>.

C. Tilmann est d'avis que le travail de R. Pollesch, portant sur des problématiques similaires à celles d'*Electronic City*, réussit mieux à traiter ces sujets. Elle juge que le tempo infernal des spectacles de R. Pollesch est plus à même de décrire la société dans laquelle nous vivons que le rythme plus commun de ce spectacle de T. Kühnel. Elle retient néanmoins l'entremêlement de tous les éléments du spectacle et un sens qui se construit grâce à l'addition de tous ces éléments.

<sup>410</sup> Falk RICHTER, *Electronic City*, op. cit., p. 342.

<sup>411</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 80.

<sup>412</sup> Se faire Amok signifie qu'un « individu se trouve dans un état de folie meurtrière », in CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/Amok> (consulté le 25 janvier 2018).

<sup>413</sup> Christina TILMANN, „Das Spiel mit dem L-wort, Manager am Rande des Nervenzusammenbruchs“ (Le jeu avec le mot d'amour, manager au bord de la crise de nerfs), *Tagesspiegel*, 11 janvier 2004, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/das-spiel-mit-dem-l-wort/480986.html> (12.11.2011):

„Dass die durchglobalisierte Welt immer schneller Amok läuft und wir mit ihr, wer wollte das bestreiten? Und doch wird man den Eindruck nicht los, das alles schon früher, schärfer, hysterischer bei René Pollesch gehört zu haben, in dessen Praterwelten, Scheiß-Hotels und Beutestädten. Verglichen damit drückt Regisseur Tom Kühnel zu wenig auf Tempo, nimmt sich zu viel Zeit, um die verschiedenen Beobachterpositionen, die Videoreflektionen und Voice-Over-Momente durchzuspielen.“

### **Le texte qui en dit toujours plus que l'image**

Dans *Scanner* de D. Ayala (2008), le texte de G. Debord est primordial dans la fabrique du spectacle (la compagnie s'est réunie deux ans en amont des premières représentations, avec des chercheurs, philosophes, historiens, spécialistes et intéressés) et de la pièce car le texte est très présent et que sa complexité en fait l'objet de la mise en scène. C'est ce texte qui scanne la société actuelle en même temps qu'il est scanné par le spectacle. Le spectateur analyse comment le texte interagit avec les images, les sons, les lumières, le jeu des acteurs. Le texte de G. Debord, dans quelque univers qu'il se trouve, dépasse en quelque sorte son milieu : il est plus dense que n'importe quelle image, à l'écran ou sur scène, qu'on pourra lui apposer. Plusieurs voix soutiennent le texte du situationniste dans le spectacle : la voix de lecteurs, le plus souvent hors-scène ou très peu visibles, les voix de personnages très marqués — le galant à la diction baroque, la momie-monstre et son souffle de voix, les discussions à brûle-pourpoint — et les discours plus structurés se rapprochant plus de la conférence qui ont lieu autour de la diffusion de courts métrages de G. Debord. On peut remarquer des points de convergence entre l'image et le texte, comme c'est le cas dans les extraits de films du situationniste. Lorsque des définitions du Spectacle sont énoncées au départ de la pièce, ce sont les éléments les plus repérables de celui-ci, des images récurrentes dans les médias de masse sont visibles à l'écran (auxquelles ne se réduit absolument pas le concept de Spectacle comme le savent les membres de la compagnie La nuit remue). Les images ne sont pas laissées seules, elles s'accompagnent d'un texte qui permet de les réinterpréter, qui agit sur elles comme une légende. Cependant, un critique comme Fabrice Nembrini prête plus attention au jeu des images qu'à la profondeur du texte :

Ces passages [passages durant lesquels les acteurs s'extasient devant la marchandise] sont soutenus par un montage kaléidoscopique d'images, extraites aussi bien des médias du monde entier que des films de Debord, ou encore de créations originales. Images modifiées, déformées, mouvantes, projetées sur tous les supports possibles, corps des comédiens y compris. En interaction avec elles et pour renforcer le tout, un montage sonore composé tantôt de lectures de textes, tantôt d'interviews, mais surtout de sons suggérant un oppressant brouhaha.

[...] Les mots, en décalage, deviendront fous [à l'image] ; l'image aura pris le dessus. Dès lors, nous serons de plain-pied dans « la représentation permanente ». Non, décidément, rien ne sera jamais plus comme avant. Plus personne ne pourra s'échapper, y échapper. L'homme, telle une marionnette prise à son propre jeu, sera manipulé et malmené par des forces obscures et finira exsangue, broyé par les rouages d'une société-machine infernale. [...]

S'il est vrai que sur la longueur on se perd un peu dans le discours obscur et possédé, voire bien-pensant, de Guy Debord, le parti pris scénographique, l'originalité de la mise en scène,

la grande qualité du montage audio et vidéo ainsi que la très juste interprétation en font une œuvre-collage surprenante et tout à fait captivante<sup>414</sup>.

Selon ce critique, les images soutiendraient l'ensemble des éléments de la mise en scène, elles accompagneraient avec brio les périodes d'effervescence, et s'accorderaient particulièrement bien au travail de la lumière et du son, l'aspect crépusculaire d'un faible éclairage du plateau afin de laisser voir les comédiens et la vidéo, et l'aspect angoissant de la musique. Il est vrai que puisque les images sont présentées en continu, et que l'écran — celui qui n'est pas en tulle — est en fond de scène, elles se reflètent d'abord sur le corps des acteurs ainsi que sur les éléments du décor avant d'être projetées sur la toile blanche (voir Figure 10).

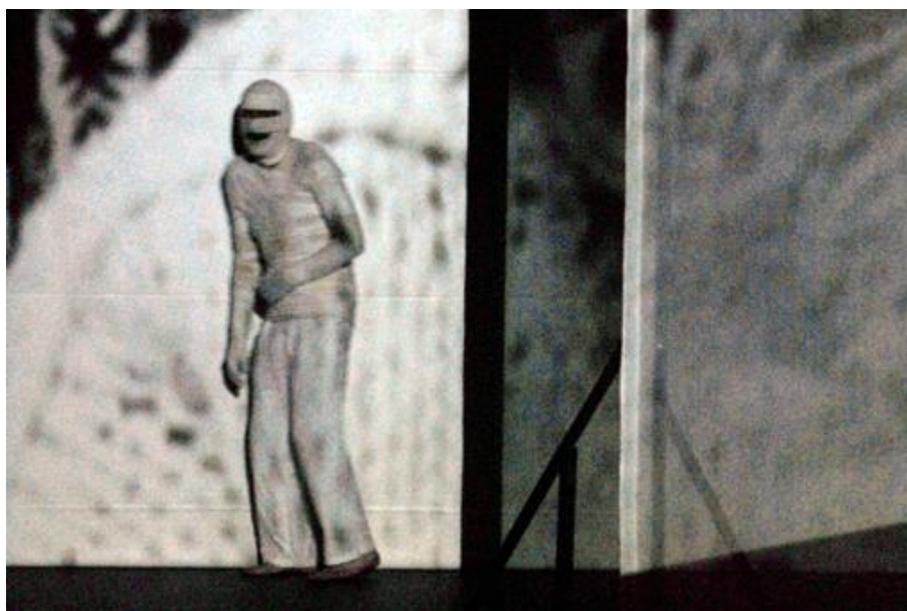


Figure 10. Scanner de D. Ayala, 2008, la momie devant l'écran de projection.

Un jeu avec le tulle est aussi visible dès le début de la pièce ; l'écran de tulle est placé devant l'ensemble de la scène jouée ; les comédiens sont pris en sandwich entre les deux écrans, le premier produisant un effet de calque, de filtre, captant une partie des images, mais en laissant passer suffisamment pour qu'on puisse voir les projections sur l'écran du fond de scène. Le critique relève, outre l'interaction entre le défilé des images et le jeu des comédiens, l'interaction entre les images et le son. Par créations sonores, il entend tout élément prononcé et entendu sur scène : les passages du texte en quasi-totalité extraits des films ou des livres de G. Debord, et la musique électronique très présente et mixée en direct. Cette musique lui donne l'impression d'ajouter du sens aux images et de permettre un jugement sur elles, ou de

<sup>414</sup> Frédéric NEMBRINI, « Pari relevé », *Les trois coups*, mardi 8 avril 2008, <http://www.lestroiscoups.com/article-18565547.html> (consulté le 3 mars 2011).

contribuer à un sentiment général produit par cette pièce, celui « d'un oppressant brouhaha ». C'est tout à fait vrai lors de la première séquence vidéo où l'ensemble des images se fond en un tourbillon, une espèce de tornade qui les engloutit toutes.

Cependant, le texte est premier par rapport à l'image. Il est d'emblée inscrit sur l'écran de tulle au côté cour ; des lettres noires sur un fond blanc. Avant que des images ne soient projetées, ce sont les premières phrases du livre *La Société du spectacle* qui apparaissent à l'écran. L'usage d'écrans blancs agrémentés de voix off est une citation de la pratique cinématographique de G. Debord, qui supprime les images, en laissant l'écran noir ou blanc, afin de donner tout l'espace au texte (notamment dans *Hurlements en faveur de Sade*, 1952). Comme G. Debord, le spectacle *Scanner* entend donner la priorité au texte.

Lorsque F. Nembrini écrit que « Les mots, en décalage, deviendront fous ; l'image aura pris le dessus », il se saisit d'un moment visuel du spectacle dans lequel les mots, les slogans publicitaires inscrits sous les images se mélangent et finissent par être aspirés dans le tourbillon ; seules des lettres ou quelques mots sont visibles par moments. Il termine son article sur une note enthousiaste et qualifie le spectacle de « captivant », indiquant par là que l'attention est toute tournée vers la pièce, que le spectateur est happé par les nombreux éléments de la mise en scène. Même s'il cite toutes les composantes de la mise en scène, il semble attribuer la prépondérance aux images projetées.

Nous sommes d'avis que tout le spectacle est construit plutôt autour du texte et que cet élément est le plus mis en valeur, par sa présence quasi-constante et son articulation avec un grand nombre d'éléments scéniques. C'est bien ce que confirment les deux critiques suivantes quand elles expliquent que le texte, malgré sa difficulté, ressort, que c'est lui qu'on expose au début de la pièce, par des conversations sur des concepts compliqués ; la différence entre spectaculaire intégré et spectaculaire diffus par exemple. C'est aussi le texte de G. Debord qui clôt la représentation au travers de suggestions de mises en pratique de la théorie :

On jette un dernier coup d'œil à son portable avant de l'éteindre, tandis que l'on tend une oreille vers la scène pour saisir des bribes de conversations déjà bien entamées entre plusieurs couples d'acteurs. Rien d'étonnant à cela si l'on peut admettre ce scandale : cette pièce se pose dans la continuité de notre quotidien, sans aucun ménagement.

[...] La pensée corrosive de Debord est soutenue avec énergie par cette mise en scène qui ne fait pas dans l'économie de moyens. Mais que ceux qui sont lassés de voir le théâtre contemporain recourir à tour de bras à l'audio-visuel ou à l'abolition du quatrième mur se rassurent, ici tous ces choix se trouvent parfaitement justifiés. *Scanner* va jusqu'au bout de sa cohérence avec la *société du spectacle*, dans le choix de montrer cette profusion d'images numériques et matérielles. [...] Loin de tamiser la réalité de la situation, le texte de Debord est placé sous une lumière blafarde qui n'est pas sans rappeler celle d'un laboratoire expérimental. [...] Bien plus qu'une simple pièce à thèse, *Scanner* se veut l'illustration d'une pensée souvent

jugée indigeste et élitiste. [...] Le tour est réussi, par le biais de cet excès scénique, le public visualise son aliénation, le spectacle n'est plus un ensemble d'images mais un rapport social<sup>415</sup>.

Par le déploiement d'un nombre important d'outils scéniques qui assument leur caractère spectaculaire — lumière de boîte de nuit ou atmosphère sombre, musique électronique en adéquation avec les images et l'ambiance générale, le regard des comédiens à l'arrêt, etc., grâce à cet ensemble cohérent, l'accès au texte est rendu plus facile. C'est comme si la mise en scène illustrait le texte. Il s'agit de l'aspect pédagogique de ce travail tandis que cette dimension ne produit pas une leçon sans possibilité de contradiction. Ce versant pédagogique fonctionne en partie sous le régime de l'illustration. Un spectateur répond sur Internet le 11 mars 2009 à un entrefilet sur la pièce dans le quotidien *Le Parisien*, le 5 mars 2009 qui titre « son et lumière<sup>416</sup> ». Le spectateur, G. Hurl, tel qu'il se nomme lui-même sur internet, est d'avis qu'un public néophyte comme un public de connaisseurs peut prendre plaisir à ce spectacle :

[...] *Scanner* est un objet artistique posé dans l'histoire, qui devrait agir dans les mémoires comme objet en soi proposé à la pensée collective, plus qu'un son et lumière conçu pour agrémenter un événement ou illustrer un lieu. *Scanner* résonne aussi bien chez un public non préparé qui sort émotionnellement frappé de la pensée de Guy Debord et de sa critique radicale de la société que chez un public spécialiste de théâtre pour qui la forme proposée interroge les limites du théâtre, sa dimension poétique de production du sens qui nous relie, entre politique, poétique et philosophie. Le fondement et l'unité dramaturgique de la proposition de David Ayala se trouve bien, non dans la mise-en-scène mais dans la mise-en-examen du Spectacle [...] Et à défaut de déjà guérir la civilisation, *Scanner* en tant que remède, en tant qu'outil pour la pensée, n'est pas particulièrement triste ; je dirai même qu'il peut être jouissif<sup>417</sup>.

Le public qui ne connaît pas G. Debord le découvre comme un raz-de-marée qui le transporte, il a ainsi une première approche émotionnellement chargée du texte du situationniste. Les autres, ceux qui sont habitués des salles de théâtre et en particulier des œuvres de théâtre contemporain, en reconnaissent des éléments récurrents — l'utilisation des écrans, les comédiens qui regardent les spectateurs dans les yeux, qui souhaitent susciter une participation du public — mais ils sont remaniés autrement, de façon originale et comme le faisaient remarquer Chadagova et Kapitolina.

Pour en revenir à la question du rapport entre texte et image, il n'y a pas une adéquation complète entre les deux, car cela est fondamentalement impossible. Un texte théorique tel que celui de G. Debord ne peut pas trouver d'illustration en tous points. Trois types d'images sont

<sup>415</sup> CHADAGOVA et KAPITOLINA, « Théâtre : Scanner – David Ayala, d'après Guy Debord », <http://www.le-hangar.com/dossiers/scanner-david-ayala-dapres-guy-debord/>, 10 avril 2010, (consulté 3 mars 2011).

<sup>416</sup> Réaction de l'internaute G. Hurl le 11 mars 2009 à l'entrefilet « L'actualité passée au 'Scanner' » <http://www.leparisien.fr/seine-saint-denis-93/l-actualite-passee-au-scanner-05-03-2009-431766.php> (consulté le 24 septembre 2013).

<sup>417</sup> *Ibidem*.

diffusées : images extraites de la télévision américaine surtout et d'Internet, les courts-métrages réalisés par J. Simmoney et les films de G. Debord. La distance entre l'image et le texte est la plus grande lors des courts-métrages de J. Simmoney. Ce sont des images du dehors, de l'esplanade de la Défense par exemple, des images où la technique est utilisée en défaut, à la manière des amateurs, ce qui permet à ceux-ci, le plus grand nombre, de s'identifier à cette préhension de la caméra. Envers et avec les images, le jeu des acteurs, le son et les lumières, la mise en scène réussit à faire entendre le texte. Un journaliste dit même avoir entendu chez G. Debord ou plutôt dans la manière dont ses mots sont mis en valeur dans *Scanner*, des échos à Fernando Pessoa et Oscar Wilde :

Mais là où j'ai été le plus ému, où j'ai ressenti toute la force de ce spectacle, c'est dans la naissance de la poésie issue de cette rencontre entre le spectacle de notre société, incarnée par les comédiens, et la critique de la société du spectacle.

J'ai pensé à Pessoa, Oscar Wilde. Et ce spectacle, en révélant la force poétique de l'écriture de Guy Debord, accomplit par deux fois sa mission : nous présenter un spectacle de qualité, et nous rappeler que le théâtre naît là, où il sait faire naître la poésie<sup>418</sup>.

Le spectacle a réussi, au moins pour une partie des spectateurs, à faire entendre la beauté de ce texte, sa poésie désespérée ; sa tentative fervente de transmettre sa rage est une grande réussite. La comparaison avec Fernando Pessoa est peut-être à comprendre en lien avec la notion de cri, l'envie de dire qui brûle les intestins, qui est comme une façon d'éructer, de cracher à la face du monde. Le parallèle avec Oscar Wilde est sans doute plus de l'ordre du positionnement de l'homme par rapport au monde : son cynisme le met hors d'approche, il cultive sa solitude et son intérêt toujours en distance du reste des hommes, avec le discernement d'un regard désabusé. Si le texte devient un joyau poétique, c'est grâce à l'écrin que lui offre la scène théâtrale. Considérer l'œuvre d'un théoricien comme un ouvrage poétique rappelle le rapport de M. Crimp à J. Baudrillard qui classe le théoricien de *Simulacre et simulations* (1981) parmi ses poètes préférés<sup>419</sup>. Bien sûr, D. Ayala souhaite transmettre une pensée, mais il n'a pas oublié qu'il s'agissait d'un style et d'une langue uniques. C'est ainsi que le texte, dans toutes ses dimensions, reste central alors même que tous les éléments dialoguent.

---

<sup>418</sup> Guy FLATTOT, « Scanner », *France inter*, Les coups de cœur de M. Guy, 7 mars 2009, <http://www.theatregerardphilipe.com/index.php/saison-2008-2009/scanner> (3 mars 2011).

<sup>419</sup> Voir *supra* Chapitre III 2.2 Martin Crimp, lecteur et admirateur du poète chez Jean Baudrillard, p. 150.

### 3.2. *L'image, aboutissement de la mise en scène*

#### **Le phagocytage de l'humain et du texte dans le film (Collectif MXM)**

Dans la version d'*Electronic City* par le collectif MxM (2007), l'image surpasse tous les autres éléments de la mise en scène, elle vampirise littéralement les corps des comédiens qui ont une existence désincarnée sur scène, leurs corps et leurs visages laissent transparaître bien plus de sentiments, de sensations, d'émotions à l'écran que sur scène. Le jeu de cache-cache entre la scène et l'écran contribue à renforcer cette impression. Puisqu'ils sont souvent de dos, ou de profil sur scène, puisque la lumière les éclaire faiblement, les comédiens sont plus visibles à l'écran que sur scène. Les images animées apparaissent presque en continu et elles résument la pièce, elles lui donnent de la cohérence, en synthétisent le propos. Le son sert à renforcer l'aspect dramatique de l'ensemble. Le texte sert de légende à l'image, mais l'image dépasse cette légende, elle est plus claire. Elle dit plus sans les mots ou alors les mots lui servent de tremplin, d'introduction pour aller ensuite dans une dimension qui n'a plus besoin des mots pour se faire comprendre. Les mots sont des précurseurs, mais l'image est l'aboutissement du processus. À l'écran, l'humain s'exprime au travers de ses failles :

Un « mixage » audacieux et dérangeant qui dénonce la mondialisation des modes de vie et relève ce pari impossible : renverser le règne de la technique au profit de l'humain. [...]

Sur scène, un ingénieux dispositif de caméras filme les comédiens en direct et diffuse leur portrait sur un écran géant. Avec une remarquable maîtrise du plan-séquence, l'image vidéo vient compléter l'image théâtrale [...]. [...]

Au milieu de ce décor ultramoderne, labyrinthe d'une vie archi conformiste, les comédiens entrent en résistance. Résistance du corps, mouvant, émouvant, contre la dématérialisation du monde virtuel. Résistance de l'humain contre la désincarnation de la société de consommation. On admire la précision et la fébrilité de leur jeu. Dans leur costume de *trader* ou de *working-girl*, ils transpirent, de chaleur ou d'angoisse, enfermés dans un environnement hostile. Sur les images vidéo, la sueur les rappelle paradoxalement à la vie. L'être humain ose enfin montrer sa fragilité : des mains tremblent, des respirations s'accroissent, un couple se forme. Là réside la plus belle réussite de la pièce : porté par une musique délicieusement mélancolique, le surgissement inattendu de l'émotion redonne espoir : « J'aimerais tellement juste reposer ma tête sur ton épaule... ».

[...] On espérait plus de cette belle mécanique visuelle. On admirait la perfection technique au service de l'humain. Mais la fin de la pièce sacrifie la personne au personnage : « Elle aura été une meilleure Joy que moi », dit Joy à propos de son « double » télévisuel<sup>420</sup>.

Le dispositif technique impressionne la critique. Estelle Gapp note son originalité et sa virtuosité, mais aussi sa théâtralité, au sens où les finesses de l'interprétation des comédiens, les fragilités de l'humain se lisent à l'écran. La pièce peut être divisée en deux niveaux de réalité : celui où l'on voit les personnages dans leur quotidien — le supermarché de l'aéroport,

420 Estelle GAPP, « Une audacieuse et émouvante mécanique visuelle », [www.lestroiscoups.com](http://www.lestroiscoups.com), <http://www.lestroiscoups.com/article-23900471.html> (consulté le 10 novembre 2011).

l'hôtel anonyme — et le moment où l'intrigue se dédouble quand la vie de « l'héroïne » est le scénario d'une sorte d'émission de télé-réalité (sa vie est jouée par une actrice). La critique récuse cette mise en abyme qu'elle juge superflue, cependant, il faut bien avoir à l'esprit que ce système d'emboîtement des réalités est une invention de F. Richter et non une trouvaille de la mise en scène. La phrase que E. Gapp cite pour exemple de l'émotion (« J'aimerais tellement juste reposer ma tête sur ton épaule. »), mouvement qui laisse voir l'humain, est une phrase de la toute fin de la pièce. La seconde citation, réflexion de la Joy réelle sur la Joy de fiction (« Elle aura été une meilleure Joy que moi ») intervient aux deux tiers de la pièce. Il n'y a pas de césure nette entre le monde réel et celui de la fiction, dans le texte, on navigue de l'un à l'autre. Ce qu'E. Gapp récuse, c'est le sens de la pièce : l'absorption de l'humain dans la technique, l'idée que la fiction déréalise la réalité en construisant une fiction plus réelle, plus vraisemblable que la réalité. Comme elle le dit, l'humain, l'émotion apparaissent au travers de la technique vidéo ; c'est donc bien que le phagocytage de l'humain par la technique est réussi et c'est ce que le personnage de Joy constate au sujet de son double dans la réplique citée. La critique a été sensible aux petits détails du jeu d'acteurs tout en fines nuances et à la capture de ces épanchements, peurs, interrogations à l'écran. Il est intéressant de constater qu'elle qualifie la musique de « délicieusement mélancolique » et non d'angoissante, comme nous aurions eu tendance à la décrire. La musique accompagne donc selon son ressenti, les personnages, et avive la compassion, la pitié du spectateur pour les acteurs. La mélancolie, c'est aussi peut-être celle qu'elle attribue aux personnages, qui, lorsqu'ils se souviennent de « Here Comes The Rain Again » (La pluie tombe encore) de Eurythmics, rêvent d'un amour plus facile à vivre.

Plus que la mélancolie, c'est de l'angoisse que perçoivent certains critiques :

Si de krach il est beaucoup question, l'effondrement ici est d'abord intime. Cyril Teste et ses amis du collectif MxM ont imaginé un dispositif scénique léger, dans des tons gris, qui donne une impression de mouvement permanent, en parfaite adéquation avec cette sensation de fractionnement, d'implosion, qu'évoquent les personnages de la pièce.

En multipliant les points de vue, l'utilisation de la vidéo — comme dans tous les projets de Cyril Teste — et le travail de sonorisation des acteurs traduisent parfaitement le phénomène schizophrénique dans lequel Tom et Joy se trouvent aspirés. [...]

La pièce transpire l'angoisse et la bande-son met le cerveau sous pression<sup>421</sup>.

Selon la journaliste Maïa Bouteillet, le fractionnement des supports de projection renvoie aux identités fragmentées des personnages. C'est aussi une impression de « mouvement permanent » qu'elle remarque et qu'on peut observer concrètement dans l'utilisation des tapis roulants et d'un cyclorama mobile. Ce mouvement, c'est aussi sans doute la présence quasiment

---

<sup>421</sup> Maïa BOUTEILLET, « Krach moral à la "City" », *Libération*, 28 octobre 2008, <http://www.liberation.fr/culture/0101165265-krach-moral-a-la-city> (consulté le 10 novembre 2011).

continue du film ; les images animées donnent une impression de mouvement parfois plus grande encore que le déplacement des corps sur scène, d'autant plus que, dans cette mise en scène, les mouvements sont plutôt minimalistes. De plus, et elle est la seule journaliste à le noter, les voix des comédiens sont amplifiées par des microphones et de ce fait, la qualité de leur interprétation est plus cinématographique que théâtrale. Cela donne encore la priorité aux images : les voix ne parviennent pas directement du plateau à la salle ; sonorisées, elles correspondent ainsi aux voix que l'on est habitué à entendre au cinéma. L'absorption de l'humain par l'image est d'autant plus efficace. M. Bouteillet qualifie l'ambiance générale d'angoissante et, toujours selon son ressenti, la musique a même un effet physique sur le cerveau qu'elle pressuriserait en quelque sorte. La musique sert d'atmosphère à la pièce et soutient le film, qui reste le point d'aboutissement de l'ensemble.

Les critiques ne cessent d'exprimer leur enthousiasme pour la technique filmique dans ce spectacle :

La perte de sensation du réel est rendue d'autant plus sensible que Falk Richter la glisse au cœur même de sa pièce, où se joue aussi l'histoire du tournage d'une série télévisée sur une jeune fille qui pourrait être Joy.

Cette perte de sensation du réel est aussi au centre de la mise en scène de Cyril Teste, qui fait montre d'une pertinence et d'une intelligence rares dans l'utilisation de l'image. Dans l'espace noir du plateau, au design ultramoderne, sobre et froid, le metteur en scène confronte la présence, charnelle, de ses (bons) comédiens avec leurs doubles filmés en direct, et projetés sur le large écran qui barre le haut de la scène.

Le langage du nouvel ordre économique — reconfigurer, spéculer, flexibiliser... — est travaillé comme une matière graphique et sonore. Cyril Teste est un jeune homme qui a dû voir beaucoup de films, et intégrer largement l'enseignement d'Andy Warhol. Il arrive à créer un univers scénique où les repères spatiaux et temporels traditionnels n'existent plus, et où la mutation des individus se lie directement à la reproductibilité permise par les nouveaux outils électroniques<sup>422</sup>.

Contrairement à E. Gapp, Fabienne Darge apprécie la mise en abyme de la vie de Joy au travers d'une série télévisée, qui est d'autant plus fautive qu'elle est une fiction présentée comme la vraie vie d'une femme nommée Joy, basée sur son témoignage, mais interprétée par une autre comédienne. Dans la mise en scène du Collectif MxM, le rôle de cette Joy de télévision est interprété par une autre comédienne qui ne ressemble pas à la vraie Joy, hormis que toutes deux ont des physiques européens, avec les cheveux foncés. L'originalité d'inscrire un dispositif filmique en dialogue avec les comédiens séduit F. Darge. Elle note la vaste connaissance que doit avoir le metteur en scène du cinéma pour manier l'image animée avec brio. Certaines de

---

<sup>422</sup> Fabienne DARGE, « L'enfer économique d' "Electronic City" », *Le Monde*, 26 octobre 2008, [http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/10/25/1-enfer-economique-d-electronic-city\\_1111086\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/10/25/1-enfer-economique-d-electronic-city_1111086_3246.html) (consulté le 10 novembre 2011).

ces références sont les suivantes : Gus Van Sant, Sofia Coppola, Chris Marker. F. Darge note aussi la référence au maître du *Pop Art*, Andy Warhol (voir Figure 11). Elle analyse cette utilisation de différents points de vue : l'inscription de mots à l'écran, la confrontation entre le corps du comédien et son double à l'écran, la perte des repères de temps, d'espace et d'identité. Les mots du management — reconfigurer, spéculer, flexibiliser — qui apparaissent sur le cyclorama (posé sur des rails, il traverse l'ouverture du plateau en son centre) s'ajoutent à l'image et la contaminent comme le fait le slogan publicitaire, qui, la plupart du temps, accompagne l'image. Extraits du texte de F. Richter, l'apparition à l'écran de ces mots les matérialise et en souligne le poids au sein du discours. Encore une fois, c'est l'image qui est l'aboutissement du dispositif puisque même les mots y sont absorbés.



Figure 11. *Electronic City* mis en scène par C. Teste avec le Collectif MxM, 2007, Tom de profil et de face à l'écran, esthétique à la Andy Warhol.

On l'a déjà dit précédemment, l'humain est mieux visible à l'écran que sur la scène, c'est-à-dire que l'aspect vivant du spectacle, les corps des comédiens et les nuances de leur jeu apparaissent mieux à l'écran que sur la scène. Le double écranique est plus réel que l'être de chair et d'os. Toujours selon F. Darge, c'est bien cette hybridation de l'homme avec la machine que la mise en scène rend apparente. Et c'est la médiation qui prend le pouvoir sur l'humain :

Dans la mise en scène d'*Electronic City*, on assiste à ce même mélange<sup>423</sup> explosif des langues et des genres : textes, corps vifs, corps filmés, trois grammaires qui cohabitent, se frottent, et finissent par s'articuler très finement, au point de nous faire littéralement entrer dans ce monde sans lieu. Comme happés dans un trou noir, les spectateurs sont très vite projetés en dehors de tout territoire et de toute habitude. [...]

<sup>423</sup> Référence à un des projets précédents du groupe ; *Direct*, 2004.

Un nœud de Mœbius vertigineux, qui affole toute logique, magnifiquement redoublé, dédoublé en échos infinis par un jeu d'écrans : les hommes semblent se démultiplier à l'infini dans ce monde qui ne distingue plus rien. Sur scène, les trois écrans nous éloignent à chaque plan un peu plus du moindre ancrage humain.

[...] Avec une grande simplicité de moyens, le vide gagne du terrain, et les destins modernes nous apparaissent dans leur incroyable vacuité. Au point que bien sûr, la seule issue, la seule respiration sera d'en faire un film. Un nouveau tour de la cité électronique. Elle en a visiblement plus d'un dans son sac. C'est captivant. Et très flippant<sup>424</sup>.

Selon Bruno Tackels (ci-dessus), le mélange entre théâtre et cinéma, la démultiplication des visages à l'écran sont signes de la vacuité des vies décrites dans cette pièce. Comme E. Gapp et F. Darge, il félicite l'adresse technique. Il a été à la fois pris par le spectacle, dans une forme d'immersion donc, et effrayé, parce que cette immersion est avant tout fondée sur la peinture d'existences qui ne peuvent pleinement se vivre ou qui ne prennent une existence entière que lorsqu'elles versent dans la médiation filmique. La mise en scène illustre le propos de la pièce au travers de son dispositif technique : les images diffusées durant la pièce proposent une construction qui pourrait être séparée de son ancrage scénique et être présentée seule. Ce film est peut-être une partie de l'émission « Joy's world, a world of joy » (Le monde de Joy, un monde de joie) : l'humain s'est éloigné dans sa représentation pour paraphraser G. Debord et on ne le repère plus à l'œil nu, mais au travers d'une caméra. Que l'image soit l'horizon de l'ensemble de la mise en scène est tout à fait en adéquation avec le propos de la pièce. La manière dont l'image agit avec les différents éléments de la mise en scène est la synecdoque du sens profond de cette pièce.

### ***L'écran surplombe tous les autres éléments (Katie Mitchell)***

Dans *Attempts on Her Life* de K. Mitchell (2007) et L. Warner à la vidéo, les comédiens portent la plupart du temps un costume ou un tailleur noir — habits des travailleurs du secteur tertiaire. Les acteurs sont, le plus souvent, simplement acteurs ou conteurs, narrateurs voire scénaristes. Ils occupent, plus rarement, les emplois suivants : le policier, le médecin, le critique d'art, le parent, le journaliste, le musicien de rock. Lorsqu'ils déplacent des éléments de la scène, ils ne le font pas en tant qu'acteurs, mais en tant que techniciens et ne jouent pas autre chose que ce qu'ils sont en train de faire : déplacer une caméra, positionner un projecteur, etc. Ils assument la fonction de techniciens pendant les scénarios et durant les interscènes — il y a toujours un comédien derrière une caméra ou un appareil photo, ou quelqu'un vérifiant qu'un accessoire soit bien en place pour le scénario suivant, etc. Les outils pour la prise d'image, la sonorisation et la mise en lumières — caméras sur trépieds, microphones et micros-cravates,

<sup>424</sup> Bruno TACKELS, « La cité des vertiges », *Mouvement.net*, 22 octobre 2008, <http://www.mouvement.net/site.php?rub=2&id=8fa76bc0903b7088> (consulté le 10 novembre 2011).

projecteurs — sont constamment déplacés par les comédiens qui les agencent à chaque nouvelle scène. La fonction de technicien peut devenir un rôle, par exemple au moment où un comédien devient photographe de star dans le cinquième scénario, « La caméra vous aime ». Le fourmillement des comédiens sur scène est une synecdoque pour le texte de la pièce qui ouvre sans cesse sur de nouvelles reconfigurations, de nouveaux univers.

Un journaliste, Michael Coveney, voit dans la fabrique des images sur la scène un renouvellement du *Verfremdung's Effekt* (effet de distanciation, d'étrangeté ou d'étrangéisation) brechtien : « [...] une application brillante et actuelle (avec des vidéos en mode *replay*, des projections, des microphones et de la musique) de l'effet de distanciation de Brecht en considérant l'identité insaisissable d'une femme multifonction des années 1990<sup>425</sup>. » M. Coveney considère le dispositif technique important et sa constante mise en branle opère, selon lui, comme un effet de distanciation. La scène dévoilerait les coulisses de la vidéo réalisée en direct. Tout est mis en œuvre pour la réalisation de courts métrages et leur montage en direct à chaque nouveau scénario. Si on observe des constantes dans le travail de l'image, dans le style, on a tout de même l'impression d'un éclatement où chaque scénario est traité comme un petit tout se clôturant sur lui-même. Aussi, s'il y a montage et fabrique déconstruits en direct, un élément semble être le point d'aboutissement de tout ce travail : la création de plusieurs courts métrages. Si le but est de montrer la fabrique de l'image animée en transformant la scène en plateau de tournage, l'élément qui finit par dominer et attirer le plus l'attention est non pas le processus, mais le résultat de ce processus : le film.

Un élément important donne raison à cette analyse : la place de l'écran dans l'espace scénique. Il est surélevé et au milieu de la scène, du côté cour. Il surplombe la scène. Les acteurs ne le cachent pas et il est aisément visible par toute la salle. L'ensemble des forces engagées sur le plateau sont synthétisées à l'écran et y prennent un sens. L'action scénique converge vers la vidéo, celle-ci est le point d'aboutissement de l'action mise en œuvre sur le plateau. La vidéo empêche toute relation d'empathie du spectateur envers l'acteur :

La scène du Lyttelton est réduite à ses murs nus et cette caverne de béton est transformée en un studio de cinéma avec des acteurs, parfois distraits, qui se hâtent alentour, installent des espaces et filment Anne dans ses apparences variées et contradictoires.

Les résultats sont projetés sur des écrans et ainsi nous voyons « deux réalités » — la scène jouée devant nous et sa représentation visuelle bricolée. [...]

---

<sup>425</sup> Michael COVENEY, *What's on stage.com*, 15 mars 2007 :

“[...] a brilliant, updated (with instant video replay, projections, microphones and music) application of Brecht's alienation effect in considering the slippery identity of an all-purpose 1990s woman.”

Malgré toute l'évidente bravoure du jeu à la caméra et, en dépit des vaillants efforts de l'équipe, la pièce n'autorise jamais d'empathie envers les personnages qui jouent comme dans un langage codé pour l'intention de l'auteur<sup>426</sup>.

Le critique Len Phelan juge que le dispositif ne permet jamais au spectateur de ressentir de l'empathie pour les personnages. Les comédiens évoluent trop rapidement d'une fonction à une autre, d'un rôle à l'autre, pour que l'on s'attache à l'un d'entre eux. Leur action sur scène est simultanément « enfermée » dans l'écran à deux dimensions, ce qui empêche l'approche affective du spectateur pour le comédien de théâtre. Les acteurs sont au service de la vidéo. Ils se positionnent par rapport à la caméra, s'adressent à la caméra et non, en premier lieu, aux spectateurs présents dans la salle, comme c'est habituellement le cas au théâtre. Cela a pour conséquence d'éloigner l'acteur du spectateur. Ce dernier n'est pas le premier destinataire de l'action sur scène.

L'emploi de la vidéo est néanmoins légitimé par les thèmes dont traite la pièce. La lecture que fait K. Mitchell de la pièce y est sensible :

Sa mise en scène se caractérisera aussi par l'emploi de la vidéo. « La technologie médiatique est tissée profondément dans la texture de cette pièce », dit K. Mitchell. « Beaucoup des choses que Martin satirise sont caractéristiques de la télévision ou des films. Donc nous allons utiliser la vidéo pour faire référence aux cibles de la satire. Dans une scène, nous allons nous référer visuellement à *X Files*<sup>427</sup>.

Le choix d'une utilisation prépondérante de la vidéo est justifié d'un point de vue dramaturgique ; l'analyse du texte le justifie. K. Mitchell s'en sert comme argument. Les cibles de la critique de M. Crimp sont en grande partie les médias, il semble donc logique à la metteuse en scène de les rendre visibles. C'est bien dans cette optique que certains journalistes saisissent la pièce, telle Karen Morash pour qui la pièce est, sous cet angle, caractéristique des débuts du XXI<sup>ème</sup> siècle :

---

<sup>426</sup> Len PHELAN, "Empty promises at the National" (Vaines promesses au National), *Media Morning Star*, 22 mars 2007 :

"The Lyttleton stage is stripped to its bare walls and the resulting concrete cavern transformed into a film studio with actors — sometimes distractingly — scurrying round, setting up locations and filming Anne in her various and contradictory guises.

The results are projected onto screens and thus we view « two realities » — the scene played out before us and its doctored visual representation. [...]

For all the upfront lens-based bravura and despite the valiant efforts of the cast, the play never enables empathy with characters acting as ciphers for authorial intention."

<sup>427</sup> Katie MITCHELL citée par Aleks SIERZ, "Stranger in our midst" (Un étranger parmi nous), *The Independent*, jeudi 8 mars 2007, p. 15 :

"Her production will also feature video. 'Media technology is woven deeply into the texture of the play,' says Mitchell. 'Many of the things Martin is satirising feature on television or in films. So we will use video to reference the targets of satire. In one scene, we'll refer visually to *The X Files*'."

La reprise de la pièce-phare de Crimp par Katie Mitchell au National Theatre embrasse le 21<sup>ème</sup> siècle par son utilisation de la projection vidéo et de sons ambiants, créant une atmosphère à la fois sinistre et familière. [...]

Cependant l'usage par K. Mitchell d'une scène caverneuse remplie d'acteurs et d'images, en mouvement continu, qui n'aide pas à rendre la dense description de Martin Crimp plus claire, ce bourdonnement et ce clignotement sont extrêmement familiers au public de 2007. Il est intéressant que beaucoup de critiques ne semblent pas comprendre Katie Mitchell (ou Martin Crimp par moments), mais que le public la comprend, comme en atteste son abondante programmation. La pièce *Atteintes à sa vie*, grâce à la mise en scène de Mitchell, semble encore plus appropriée à nos vies modernes qu'elle ne l'était en 1997, presque comme si elle nous renvoyait le reflet de nos représentations éclatées<sup>428</sup>.

La sollicitation incessante des médias dans notre quotidien que reproduit la mise en scène de K. Mitchell provoque, selon K. Morash, deux effets que l'on peut juger paradoxaux : à la fois un brouillage du sens et une reconnaissance de ce qui nous est familier. Le trop-plein d'informations visuelles et sonores perturbe la fixation d'un sens en même temps qu'il nous est une donnée familière. Ce phénomène a pris de l'ampleur avec le temps, suivant en cela le développement des technologies de l'information et de la communication. Il est ainsi encore plus propre aux années 2000 qu'aux années 1990 durant lesquelles M. Crimp a écrit cette pièce. Le texte critique la fragmentation de nos représentations, une dispersion qui ne permet plus de saisir l'objet en question (ici la vie d'une femme, Anne) et la mise en scène représente cette fragmentation et cette dispersion au travers du mouvement incessant des comédiens et des reconfigurations renouvelées des images. Le morcellement de nos représentations et l'incompréhension qui en résulte, sont à la fois ce que critique la pièce et le résultat qu'elle produit. Les sujets de la pièce lui dictent son rythme, son contenu et ses effets.

De manière générale, à force d'avoir voulu montrer la prépondérance de la technique de reproduction sur la vie elle-même, la mise en scène a donné le pouvoir à la caméra. La technique de reproduction l'emporte sur le jeu et le résultat produit est le même que celui que la mise en scène entend critiquer : la médiatisation écrase le réel. L'humain ne se réfugie pas dans l'image comme c'était le cas dans la mise en scène d'*Electronic City* par le collectif MxM. L'humain n'est plus visible nulle part :

Dans de nombreux cas ce travail vidéo est spectaculaire et évoque efficacement une société dans laquelle la vie est vécue au travers d'une lentille et chaque action est filtrée par les médias.

---

<sup>428</sup> Karen MORASH, "Attempts on Her Life", *Journal 24*, 24 avril 2007 :

"Katie Mitchell's National Theatre revival of Crimp's seminal play embraces the 21st century through her use of video projections and ambient sounds, creating an atmosphere that is both sinister and familiar. Though Mitchell's use of a cavernous stage filled with constantly moving actors and images doesn't help to make Crimp's dense description any clearer, its buzzing and flickering is extremely familiar to 2007 audiences. It is interesting that many critics don't seem to « get » Katie Mitchell (or Martin Crimp at times) but audiences do, as her busy work schedule attests. *Attempts on Her Life*, thanks to Mitchell's direction, seems even more relevant to our modern lives than it did in 1997, almost as if she reflects our disjointed images right back at us."

Mais l'écriture très intelligente de M. Crimp est souvent submergée par le tourbillon de la caméra et des pastiches d'X-Files ou de la musique des années quatre-vingt-dix qui composent la vision de K. Mitchell. [...]

Mais, à la fin de deux heures de gros plans, j'ai commencé à désirer ardemment un peu de chaleur humaine en provenance de la scène, plutôt que des personnes se hâtant partout à la mise en place de caméras.

Par endroits, cette pièce au sujet du vide spirituel au cœur des années 1990 et des actuelles années deux mille, ressemblait simplement à une installation d'art contemporain — lisse, froide et un peu superficielle. Mais, encore une fois, peut-être que c'était le but<sup>429</sup>.

Selon la journaliste Alice Jones, la chaleur humaine a déserté le plateau au profit de la technique. Comme K. Morash l'affirmait en substance dans son article, le sujet de la pièce — la critique de la dépersonnalisation de l'individu noyé sous les représentations médiatiques — devient la pièce elle-même. La présence continue de la vidéo dévalorise l'aspect vivant et spontané de la représentation. L'image vidéo est l'horizon de la mise en scène et ce vers quoi elle est toute tournée, aux dépens des acteurs.

### ***L'écran prend le pas sur le direct de la scène (Gob Squad)***

*In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine*, troisième volet de la Saga du Prater écrite par R. Pollesch (2004), montre des passants, recrutés dans la rue par les performeurs de Gob Squad, qui acceptent de participer à une série télévisée réalisée en direct. Même si l'ensemble se déroule dans le temps de la représentation, tout est presque entièrement montré à l'écran et non sur scène. Sur la scène, un court instant avant chaque diffusion en direct de la série télévisée (à trois reprises), les performeurs endossent le rôle de présentateur de télévision. Ce sont les seuls moments où le spectateur peut voir les performeurs en direct sur scène (dans ce qui ressemble à un studio télévisé où trône un canapé, à la gauche du public). Ils entrent par une porte située à la droite du public, courent devant l'écran avant de venir s'asseoir sur le canapé. Le dispositif enferme deux autres espaces : l'écran géant et le studio fermé. L'écran, sur lequel sont retransmis les castings, négociations de cachet et épisodes de la série télévisée, fait face aux spectateurs. Le studio, dans lequel évoluent les acteurs d'un soir, filmés par les performeurs qui leur dictent en même temps leur texte, n'est quasiment pas visible du public (voir Figure 12).

<sup>429</sup> Alice JONES, "Innovative production projects a spiritual vacuum" (Une production innovante qui communique un vide spirituel), *The Independent*, jeudi 15 mars 2007, p. 23 :

"In many cases this video work is spectacular and effectively evokes a society in which life is lived through a lens and every action is filtered by the media. But Crimp's clever-clever writing is often submerged in the whirl of camera-work and pastiches of the X Files and Nineties music which make up Mitchell's vision. [...]

But, by the end of two hours close-ups, I began to crave some human warmth from the stage, rather than just scurrying around setting up cameras.

At times this piece about the spiritual vacuum at the heart of the Nineties, and now Noughties society, felt just like an art installation – slick, chilly and a little shallow. But, then again, perhaps that was the point."



Figure 12. *Prater Saga 3* par *Gob Squad*, 2004, vue de l'intérieur du studio, invisible aux yeux des spectateurs.

Seule une ouverture formée par deux grandes portes fenêtres et rideaux permet d'apercevoir vaguement les protagonistes de la série. L'écran est le point d'aboutissement de la mise en scène. Un critique, Pitt Herrmann, trouve la vidéo très bien intégrée à la mise en scène : « Enfin, pour une fois, un Pollesch, [...] où le travail vidéo fait partie intégrante de la mise en scène et n'est pas seulement un ajout subalterne<sup>430</sup>. » P. Herrmann ne pousse pas son raisonnement assez loin. Il est évident que la vidéo est bien intégrée à la représentation car elle est justement ce vers quoi se tourne la mise en scène toute entière. Elle n'est pas uniquement un élément bien intégré à l'ensemble, elle en est le résultat, l'horizon atteint. Par ailleurs, P. Herrmann manque d'exactitude sur l'utilisation de l'écran car celle-ci est le fruit du travail de *Gob Squad*, pas de R. Pollesch qui est, dans cette production, l'auteur et non le metteur en scène.

Le théâtre et la « vie réelle » se rencontrent à l'écran et non sur scène. La discrétion se joue au sein des vidéos elles-mêmes et non sur la scène. Le décalage se produit dans le jeu maladroit, non préparé et peu naturel des personnes qui ont été recrutées dans la rue. Cet aspect tâtonnant et maladroit est une forme dérivée de discrétion : « Les autres [les passants recrutés dans la rue] atterrissent sur une scène dans des cubes vitrés et doivent, comme des marionnettes — zombis digitaux, redire le texte qu'on vient de leur dire au travers d'un casque audio<sup>431</sup>. »

<sup>430</sup> Pitt HERRMANN, „Prater-saga 3“, *Sonntag-Nachrichten*, 20 avril 2011, <http://www.sn-herne.de/index.php?cmd=article&aid=3124> (consulté le 7 octobre 2013) :

“Endlich 'mal ein Pollesch, [...] wo die Video-Arbeit integraler Bestandteil der Inszenierung ist und nicht nur additives Anhängsel.”

<sup>431</sup> „Bühnenstars - frisch von der Kastanienallee“ (stars de la scène – toutes fraîches de la Kastanienallee), entrefilet sans auteur, 14 décembre 2004, *BZ-Berlin.de*, <http://www.bz-berlin.de/archiv/buehnenstars-frisch-von-der-kastanienallee-article241318.html> (7 octobre 2013) :

Qualifier les protagonistes de la série de « marionnettes » et de « zombis digitaux » reflète à la fois la nature de leur jeu et le dispositif dans lequel ils sont placés ; l'aspect machinal de leur interprétation sur le vif, la séparation de la paroi de plexiglas et de l'écran. Les acteurs d'un soir ne sont visibles presque exclusivement qu'à l'écran. On les y voit revêtir leurs costumes en coulisses et entrer dans le décor de la série. Ce n'est qu'à la fin du dernier épisode que Sugamamie sort par la porte-fenêtre qui donne vers le public et caresse l'écran sur lequel on voit le visage de Bigman en gros plan, les yeux clos. À ce moment-là, ce dernier ouvre les yeux et remue un peu la tête (voir Figure 13). Twopence-Twopence rejoint Sugamamie devant l'écran, puis Bigman lui emboîte le pas.



Figure 13. Saga Prater 3 par Gob Squad, Sugamamie caressant le visage de Bigman sur l'écran, © David Baltzer.

La caméra s'éloigne de son visage lorsqu'il se lève et s'en va, et balaie ensuite le décor lorsque les trois sont réunis devant l'écran. Une porte s'ouvre dans l'image et les trois acteurs, réunis dans l'encadrement de la porte, semblent sortir par cette embrasure noire qui occupe petit à petit tout l'écran. Les protagonistes sortent du studio afin de mieux y retourner, virtuellement au travers de la vidéo. La conclusion cherche à les faire rentrer à nouveau dans l'image, à peine en sont-ils sortis.

Le dispositif imite l'émission de télé-réalité : un petit plateau où se trouve le présentateur et un écran à ses côtés où sont retransmises les images de l'intérieur d'un lieu fermé truffé de caméras et de caméramans qui filment les personnes qui y sont enfermées, caméramans qui en

---

„Die anderen landen auf der Bühne im Glaskasten, müssen als digitale Zombie-Marionetten per Kopfhörer vorgesagte Texte nachsprechen.“

plus dictent leurs répliques aux acteurs d'un soir, agissant en cela à l'image des scénaristes de la télé-réalité : « Avec l'action, Gob Squad fait un pied de nez à l'abêtissement qui sévit au travers du média de la télévision interactive et imite les *reality shows* ineptes<sup>432</sup>. » Du fait de tant d'imitation, la *Prater Saga 3* reproduit ce qu'elle critique et le spectateur est placé dans un dispositif proche de celui du spectateur de télévision :

Pendant ce temps (celui des tractations avec les passants), dans la salle le public peut suivre sur des écrans vidéo comment les gentils jeunes gens cherchent à laisser une impression *cool* si possible, comment se réfléchissent sur leurs visages les traces de la cupidité, de l'incompréhension hagarde ou du trac nu. Les formats de la télé-réalité vivent aussi de ce doux et pervers stimulus. Gob Squad a quand même bien plus à proposer : les mots de Pollesch comme l'instance où se reflète la critique de sa propre forme et un humour aimablement anéantissant<sup>433</sup>.

Selon Eva Behrendt, ce qu'observent les spectateurs des protagonistes à l'écran, c'est la réalité de ce qu'ils éprouvent : la « cupidité » lorsqu'ils négocient leur cachet, « l'incompréhension » quand ils n'ont pas bien saisi une des phrases qu'on leur souffle, le « trac » lorsqu'ils doivent faire quelque chose qui leur semble peu aisé... Ce sont ces mêmes émotions et bien d'autres encore que les téléspectateurs scrutent et identifient sur les visages des participants à un programme de télé-réalité. Dès lors que le spectacle rejoue le spectacle télévisuel, comment peut-il en proposer une vision critique ? La mise à distance n'est pas produite par le dispositif lui-même, mais par ce qui se déroule à l'intérieur des vidéos, et comme le précise E. Behrendt, au travers du texte et de l'humour. Le texte de R. Pollesch n'est prononcé que dans les trois épisodes de la série, diffusés à l'écran. L'humour des membres de Gob Squad se déploie dans leurs mises en situation : le casting par des recruteurs qui ont tous mieux à faire que de s'intéresser aux personnes dans la rue, la négociation des cachets avec des personnages loufoques, qui ne sont visibles qu'au travers de l'écran. Seules les introductions aux épisodes sont réalisées en *live*, devant les spectateurs, et diffusées en même temps à l'écran. C'est le seul moment où la contrainte de la retransmission peut être visible par la salle. Le présentateur regarde droit dans la caméra afin de faire face aux spectateurs à l'écran. Il est

---

<sup>432</sup> Andreas WILINK, „Gob Squad: Performance der besonderen Art“ (Gob Squad : performance d'un genre particulier), Goethe-Institut, Online-Redaktion, <http://www.goethe.de/KUE/the/ibf/de3239652.htm> (consulté le 30 janvier 2015) :

„Mit der Aktion dreht *Gob Squad* der grassierenden Verblödung durch das Medium Mitmach-Fernsehen eine Nase und imitiert die albernen Reality-Shows.“

<sup>433</sup> Eva BEHRENDT, „Auf der Castingallee nachts“ (La nuit, sur l'allée du casting), *Theater Heute*, février 2005, p. 69 :

„Im Zuschauerraum kann das Publikum derweil auf Videoscreens verfolgen, wie die netten jungen Leute einen möglichst coolen Eindruck zu hinterlassen versuchen, wie über ihre Gesichter Spuren von Gier, stiere Verständnislosigkeit oder das nackte Lampenfieber flackert. Von diesen sanft perversen Reizen zehren auch Reality-TV-Formate. Doch Gob Squad hat weit mehr zu bieten: das Pollesch-Wort als kritisch die eigene Form reflektierende Instanz – und einen liebenswürdig vernichtenden Humor.“

positionné de côté par rapport à la salle et montre son profil pour pouvoir regarder dans la caméra. Dans ce cas, le performeur est visible sur scène et à l'écran (comme c'est le cas dans la mise en scène d'*Electronic City* par le Collectif MxM), il est visible aux deux endroits à la fois. Son inscription dans l'espace est, encore une fois, celle classique du présentateur de télévision. Dans un studio, assis confortablement, il présente des images retransmises sur un écran à côté de lui.

*In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine* se déroule entièrement en direct, c'est-à-dire pendant le temps où les spectateurs sont présents dans la salle. Le spectateur sait que tout se fait au moment où il le regarde : le texte est soufflé aux acteurs en direct (même si on ne l'entend pas), le tournage se fait dans le temps de la représentation, le montage est réalisé en *live*... Tout est réalisé en direct, mais l'aspect du direct lui-même est dissimulé. Les acteurs sont enfermés dans un studio-container, forme popularisée par le scénographe B. Neumann lors de ses collaborations avec F. Castorf. Les spectateurs ne voient pas toute la fabrique : les caméras, les performeurs qui soufflent le texte sont dissimulés dans le studio-container. Les spectateurs en voient le résultat. C'est un paradoxe : le direct est montré comme du différé. Le studio-container joue de la frustration du public qui sait que l'ensemble se déroule en direct alors qu'il ne peut que l'observer en différé, à l'écran. Au final, on peut se demander si l'affirmation d'Andreas Wilink, somme toute quelque peu ironique, ne décèlerait pas une certaine vérité : « Que le théâtre ne doive pas impérativement prendre place au théâtre est un fait connu. Que le théâtre puisse cependant ne pas être impérativement du théâtre était nouveau<sup>434</sup>. » Nous arrivons à une conclusion proche de celle qui concernait la mise en scène d'*Attempts on Her Life* par K. Mitchell, l'écran est le point d'aboutissement de la mise en scène. Mais, ici, nous nous éloignons encore plus du théâtre.

### 3.3. Scène et vidéo, commentatrices l'une de l'autre

#### ***Une installation-collage en dialogue avec la scène de théâtre (Forced Entertainment)***

Le théâtre a tendance à s'estomper dans le dispositif de l'installation-collage photographique *Void Story* par Forced Entertainment (2009). Certes, le spectateur voit le lieu dans lequel il entre lorsque les lumières de la salle sont encore allumées et il sait qu'il est bien au théâtre. « Objet formellement et socialement hétéronome<sup>435</sup> », Le théâtre n'est pas selon nos

<sup>434</sup> Andreas WILINK, „Gob Squad: Performance der besonderen Art“, *art. cit.* :

„Das Theater nicht unbedingt im Theater stattfinden muss, ist bekannt. Doch das Theater nicht unbedingt Theater sein muss, war neu.“

<sup>435</sup> Christian BIET et Christophe TRIAU, « La comparution théâtrale. Pour une esthétique et politique de la

conceptions qui s'inspirent de celles de Christian Biet et Christophe Triau, un média en lui-même, mais en son sein des médias peuvent être exploités. Il peut servir d'écrin à un média, c'est le cas ici pour l'écran et les techniques du son : postsynchronisation du film et des bruitages réalisés en direct. L'image photographique, état premier ou état résiduel de l'image cinématographique, est déplacée sur la scène. C'est une sorte de mise en abyme du média vidéo et son à laquelle on assiste. La scène de théâtre révèle la fabrique de cet exercice de postsynchronisation vidéographique.

Les répliques sont mises en valeur lorsque l'image est fixe, quand elle s'arrête durant de longues secondes. Le texte est empreint de langage quotidien, il accompagne les situations et les actions de manière réaliste, sans surprendre. Les moments sonores les plus intrigants ou qui, du moins, attirent notre attention, sont ceux où les voix sont transformées pour devenir, par exemple, très graves ou éraillées. Ce sont aussi les moments où les bruitages sont particulièrement notables — le grésillement d'une ligne téléphonique à l'aide d'un paquet de chips, par exemple.

L'ensemble des matériaux employés convergent vers les images, car c'est elles qui captivent, mais les différents éléments du dispositif sont apparents, en sorte de briser la fascination qui peut s'imposer face aux images animées. Le principe d'une postsynchronisation en direct produit une discrédance, ainsi que pour la progression de l'histoire :

Il y a une déconnexion majeure, comme si nous étions supposés ne plus rien croire du tout plutôt que de suspendre notre doute. Jackson et Kim sont, presque littéralement, dans la merde jusqu'au cou. Ils sont aussi blessés par balle et mutilés, ils rencontrent des enfants effrayants et des fantômes meurtriers, et ne dorment jamais. Encore, comme des personnages de dessins-animés ou des héros d'Hollywood, ils continuent toujours leur quête infructueuse, sans poser de question, presque complètement vides. Curieusement, vous vous retrouvez à vouloir qu'ils continuent, émotionnellement du côté de personnes qui n'affichent aucune sorte d'émotion. L'histoire finit aussi abruptement qu'elle a commencé, mais quelque part dans ma tête ils sont encore en train de courir et je les garde en vie grâce à la force de ma volonté<sup>436</sup>.

L'histoire qui évolue de façon rocambolesque distillerait l'indication pour les spectateurs de ne surtout pas adhérer à ce qu'on leur raconte. Les acteurs reproduisent les tonalités vocales des sensations, mais ils ne se trouvent pas dans la situation décrite à l'écran. Du fait de cette distance

---

séance » in Tangence n°88, « Devenir de l'esthétique théâtrale », automne 2008, p. 29. Voir aussi Christian BIET et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

<sup>436</sup> Lyn GARDNER, "Void Story", *The Guardian*, 24 avril 2009.

"There is a major disconnect, as if we are being willed to disbelieve everything rather than suspend our disbelief. Jackson and Kim are, quite literally, up to their necks in shit. They are also shot, maimed, encounter creepy children and murderous ghosts, and never sleep. Yet, like cartoon characters or Hollywood heroes, they still continue on their fruitless quest, unquestioning, almost complete blanks. Curiously, you find yourself willing them on, emotionally on the side of people who display no emotion whatsoever. The story ends as abruptly as it begins, but somewhere in my head they are still running, and I'm keeping them alive through force of will."

entre le personnage — à l'écran — et le comédien — sur scène —, il est très difficile pour le spectateur de s'identifier à l'un ou à l'autre. De plus, l'histoire avance de catastrophe en catastrophe et les personnages ne semblent pas être mus par une motivation quelconque, hormis celle d'échapper à chaque nouvelle calamité. Néanmoins, la critique Lyn Gardner dit avoir ressenti l'envie qu'ils poursuivent leur aventure, et indique que les personnages continuent de l'accompagner et de courir dans un coin de son esprit, après le spectacle. C'est une image qui exprime l'aspect automatique de cette course ; elle n'a pas de but, et, en conséquence, pas de fin. Le temps s'écoule éternellement, ou alors il est suspendu :

Dans leur vingt-cinquième année, les membres de Forced Entertainment continuent d'être de formidables champions de ce qu'on pourrait appeler le « non-théâtre ». Il n'y a pas de scène et pas d'acteur ; juste quatre performeurs lisant une pièce radiophonique et un *storyboard* fantasmagorique projeté sur un grand écran.

C'est un monde complètement désolé, et qui est fantastiquement communiqué par la forme non-conventionnelle de la pièce. Le *storyboard* en noir et blanc, image par image, est un collage tordu d'espaces impossibles collés ensemble à partir d'images trouvées sur Flickr et d'étranges personnages dont les visages sont assemblés de bouches, d'oreilles et d'yeux différents. L'ensemble, associé à des effets sonores de style radiophonique, crée un environnement vraiment cauchemardesque où le temps semble être perpétuellement coincé aux heures qui précèdent l'aube<sup>437</sup>.

Il est intéressant de voir que ce critique considère le travail de Forced Entertainment comme du « non-théâtre ». La compagnie s'échine toujours à produire des œuvres qui questionnent le théâtre et, dans la présente, ils s'éloignent considérablement du théâtre traditionnel. Il y a bien une scène, mais elle est utilisée comme un studio d'enregistrement sonore. Il y a bien des acteurs, mais ils sont davantage des lecteurs. Les perspectives irréelles et les visages composés de bouches, d'oreilles et d'yeux provenant de différentes personnes donnent à l'ensemble un aspect surréaliste. Le temps peut sembler bloqué dans un cycle infernal car les pièges dans lesquels tombent ces deux personnages hybrides n'ont jamais de fin. La distorsion des espaces est inquiétante. L'atmosphère est bien cauchemardesque :

Cela a beau être Forced Entertainment, toutefois, l'histoire est traitée avec un dédain si attentif qu'il devient une arme contre lui-même. La plate linéarité est si dominante que la narration est réduite à une séquence d'événements agités, rejetés et oubliés. À travers de ce

<sup>437</sup> Vid SIMONITI, "Void Story", *OMHmusic.com*, [http://www.musicomh.com/theatre/lon\\_void-story\\_0409.htm](http://www.musicomh.com/theatre/lon_void-story_0409.htm) (consulté le 21 octobre 2011) :

"In their 25th year, Forced Entertainment continue to be formidable champions of what one could call 'untheatre'. There's no stage and no actors; just four performers reading out a radio play and a phantasmagoric storyboard projected on a silver screen.

It's a bleak, bleak world, and one that is fantastically conveyed by the play's unconventional form. The black and white storyboard, projected a frame at a time, is a warped collage of impossible spaces pasted together from images found on Flickr and uncanny characters whose faces are assembled from separate mouths, ears and eyes. Together with the radio-style sound effects, this creates a truly nightmarish environment where time seems to be perpetually stuck in the pre-dawn hours of the morning."

texte de Tim Etchell, forcément décousu, qui commence à une vitesse-éclair jusqu'à sa fin — une nuit passée à attendre de prendre une voiture, un marathon de danse d'une semaine —, ce texte nous a piégés : en nous ennuyant mais en nous empêchant de nous échapper.

*Void Story* existe en tant que la collusion d'une pièce radiophonique en direct et d'un *slideshow* grossièrement cinématographique. Ainsi, la narration est portée par une mosaïque de copier/coller de ses signifiants, où la combinaison du son et des images projetées amène à la compréhension. Quand ces deux éléments échouent à faire sens, le texte d'Etchell arrive avec des explications vides qui se révèlent comme telles au sein du mélodrame rigide de son langage.

[...] Les personnages de l'histoire sont des arrangements sans soin, des amalgames de plusieurs personnes, des demi-humains aux traits disloqués. Associé à la géographie intangible et intraçable et le sens distordu du temps, le résultat déconcerte autant qu'il désoriente<sup>438</sup>.

Selon ce critique, Matt Trueman, les différents rebondissements de cette *Histoire vide* tombent rapidement dans l'oubli et ennui le spectateur, mais pas au point de lui faire quitter son siège. Malgré l'aspect absurde de cette histoire, l'association du son et de l'image fait sens par endroits, M. Trueman le concède. La notion du temps est similaire à celle décrite dans le précédent article : le temps ne s'écoule plus normalement, il est ralenti ou bloqué dans un espace irréel. Le spectateur est « déconcerté » et « désorienté ». L'association des différents éléments de la mise en scène peut avoir sa logique, mais au final le sentiment qui demeure est celui de ne pas savoir sous quel angle saisir l'ensemble.

Une autre critique, Ingrid Hu, met en doute, comme V. Simoniti, la dimension théâtrale de ce projet. Elle est assez ironique sur la présence des acteurs par exemple :

Mais on oublie vite qu'on assiste à une performance *live* plutôt qu'à un film, c'est largement dû à la domination des images projetées qui tournent apparemment en autopilote. Les acteurs apparaissent sur la scène seulement pour montrer qu'au moins quelques voix et sons sont *live*. Les images au centre de la scène intoxiquent trop, c'est-à-dire que toute action en périphérie ne réussit pas à détourner l'attention de celles-ci. S'ils avaient résisté à l'utilisation de micros quand la distorsion du son n'était pas nécessaire, alors peut-être la voix nue aurait pu ajouter un autre élément acoustique en même temps qu'elle aurait donné aux acteurs une raison de rester sur scène.

Néanmoins, cela ne diminue en rien la profonde excitation de voir quelque chose de si osé et nouveau. Et, si quiconque vous demande encore cyniquement si vous ne pensez pas que le

---

<sup>438</sup> Matt TRUEMAN, "Void Story", *What's on stage*, 22 avril 2009,

<http://www.whatsonstage.com/index.php?pg=207&story=E8831240414261&title=Void+Story> (consulté le 21 octobre 2011) :

"This being Forced Entertainment, however, the storyline is treated with such attentive disdain that it becomes a weapon against itself. The flat linearity is so dominant that narrative reduces to a sequence of events churned through, spat out and forgotten. Through Tim Etchell's forcefully meandering text begins at break-neck speed, by its end – a night spent waiting to hitch a ride; a week-long dance marathon – it has us trapped: boring us but refusing to let us get off.

*Void Story* exists as a collision of live radio play and crassly cinematic slideshow. As such, the narrative is carried by a cut and paste mosaic of its signifiers, whereby the combination of sound and projected image add up to understanding. When the two fail to translate, Etchells' text steps in with blank explication, revelling in the stilted melodrama of its language.

[...] The story's characters are carelessly arranged amalgamations of several people, half-humans with dislocated features. Added to the intangible, untraceable geography and warped sense of time, the result is as disconcerting as it is disorientating."

théâtre est arrivé à son dernier souffle à cause de la popularité du cinéma, de la télévision et d'internet, vous connaissez déjà la réponse : non — au contraire — le théâtre devient de plus en plus riche, jour après jour<sup>439</sup>.

Selon cette critique, les images sont « toxiques » en ce que leur pouvoir d'attraction les rendrait nocives. Elles captent l'attention, aussi, les acteurs ne semblent pas primordiaux dans ce dispositif car les images leur volent la vedette. Effectivement, ainsi que le suggère I. Hu, le travail des voix nues aurait pu rendre la présence des acteurs indispensable, tandis que — si l'on poursuit ce raisonnement — les voix aux microphones auraient pu toutes être enregistrées. Il semble logique que la nécessité de la présence des acteurs soit mise en doute. Les acteurs seraient de simples exécutants au service de la vidéo, ne disposant que d'une liberté de jeu très limitée. Cela donne l'impression que tout a été précisément répété en amont et ne tolère pas l'improvisation. La critique est néanmoins tenue en alerte par l'aspect profondément original de *Void Story* ; elle n'a jamais rien vu de tel. Il est intéressant de remarquer que même si elle a douté des aspects théâtraux de la pièce au départ, elle classe en fin de compte la pièce dans la catégorie du « théâtre » au sens large et la juge contributrice à son enrichissement. Si le son avait été enregistré, la séance offrirait un équivalent du cinéma. C'est en définitive la présence des acteurs qui maintient *Void Story* dans la catégorie du spectacle vivant.

La scène fait office de table d'opération pour le processus dont les rouages sont exposés :

Mais la présence de ces presque-illustrations, aussi bien que la présence physique des acteurs et de l'équipement sur scène, indiquent que le spectateur ne peut tout simplement pas se plonger dans un paysage de son imagination. Voir les parties constituantes signifie que l'on ne peut quasiment jamais suspendre notre doute et s'abandonner à la fiction entière. Cet enfant que vous entendez est en fait la voix d'une femme adulte, distordue par un micro orange et un ordinateur resplendissant ; ce robot est la voix d'un homme d'un âge moyen. À la fois produit et production, *Void Story* dissèque le corps de la pièce comme dans une autopsie en direct.

[...] Au lieu d'un ensemble, il y a un trou, un vide, au cœur de l'histoire. Ce qui reste est le processus du *storytelling* et du *story-watching* lui-même, le récit de l'histoire et le regard du spectateur sur l'histoire. Sous le fin et délicieux sirop de la fiction, s'étend un mélange tout aussi chaud et épicé — le désir que la fiction ait lieu. Cela se passe dans les regards affectueux entre les acteurs lorsqu'ils attendent les répliques les uns des autres. Ce sont les têtes penchées du public qui suivent les cheminements des acteurs. C'est aussi les collages naïfs qui portent

---

<sup>439</sup> Ingrid HU, *Performance review: Void Story, Science is a Lie*, 25 avril 2009, <http://scienceisalie.blogspot.com/2009/04/performance-review-void-story.html> (consulté le 21 octobre 2011) : “But one quickly forgets that this is a live performance rather than a film, due largely to the dominating projected imagery, which seemingly works on auto-pilot. The actors only appear on stage to show that at least some of the voices and sounds are live. The images in the center stage are too intoxicating, meaning that all action taking place on the periphery fails to divert your attention from it. If they had chosen to resist using microphones when sound distortion was unnecessary, then perhaps the naked voice could add another acoustic element whilst giving the actors the reason to stay on stage. Nonetheless, this does not take away the sheer excitement of seeing something so bold and new. And, if anyone ever approaches you again with that cynical question whether you think theatre is at its last breath because of the prevalence of cinema, television, and internet, you know what the answer would be: no - quite the contrary - theatre is getting richer, day by day.”

de manière si évidente la marque de la main de l'homme. Au contraire de ces images réalisées sur Photoshop, par exemple, les taches et les imperfections de ces images retracent leurs propres moyens de production. De la même façon, en exposant les trucages sonores de la pièce, *Void Story* ne raconte pas seulement une histoire, mais raconte aussi le fait de raconter une histoire<sup>440</sup>.

La réflexion selon laquelle le spectateur ne peut jamais suspendre son doute pour complètement s'immerger dans la fiction était déjà apparue sous la plume de L. Gardner dans le quotidien *The Guardian*. Le dispositif est prévu pour rendre visible la fabrique et le spectateur ne peut oublier qu'il est en train de regarder une œuvre d'art réalisée par la main de l'homme. Le placement sur scène, la postsynchronisation induisent une distanciation. Le spectateur ne peut pas s'identifier à ces acteurs qui ne jouent pas, n'ont pas les mêmes corps que ceux figurés dans le photomontage. La complicité de ce groupe d'acteurs qui travaillent ensemble depuis de longues années se lit (et se lie) dans leurs regards. Le spectateur sent leur plaisir à jouer ensemble. Forced Entertainment aime à travailler cette distance et ce rapprochement, ces fossés jamais comblés entre l'interprète et le personnage, entre l'interprète et le spectateur. Le plateau contribue à nourrir les interrogations autour d'un spectacle, qui se situe entre performance et installation. C'est dans ce jeu d'allers-retours que scène et images dialoguent.

### ***La mise en abyme du théâtre au cinéma, la mise en abyme du cinéma au théâtre (Superamas)***

Superamas ménage aussi un dialogue entre la vidéo et la scène. Ce type d'interaction est esquissé dans les premiers travaux du groupe où la vidéo prolonge les problématiques de la pièce, mais est diffusée dans un temps qui lui est propre, à part de la performance des acteurs. Au milieu du spectacle *Empire* (2008), une vidéo, intitulée *Looking for Samira*, prolonge la scène interprétée par les performeurs et soulève des problématiques qui sont celles de l'ensemble de la pièce. La vidéo fait écho aux thèmes de la pièce, mais elle ne dialogue pas

---

<sup>440</sup> Mary PATERSON, *Telling the telling of a tale (Raconter le fait de raconter un conte)*, blog du festival Spill, 21 avril 2009, <http://spilloverspill.blogspot.fr/2009/04/telling-telling-of-tale-by-mary.html> (consulté le 21 octobre 2011) :

“But the presence of these almost-illustrations, as well as the physical presence of the actors and equipment onstage, means that the viewer cannot simply drift into an imagined landscape of her own. Seeing the constituent parts means you can never quite suspend your disbelief and surrender to the fictional whole. That child you hear is actually the voice of a grown woman, distorted through an orange microphone and a glowing computer; that robot is the voice of a middle age man. Both product and production, *Void Story* dissects the body of the play like a living autopsy.

[...] Instead of a whole there is a hole, a void, at the heart of this story. What is left is the process of story-telling and story-watching itself. Beneath the thick and delicious syrup of fiction, lies an equally warm and spicy blend — the desire for fiction to take place. It is made in the affectionate looks between actors as they wait for each other's cues. It is cocked heads of the audience as they follow the actor's leads. It is also the naïve collages that bear so obviously the mark of a human hand. Unlike those pictures made in Photoshop, for example, the smudges and imperfections of these images trace their own means of production. In the same way, by exploding the aural 'tricks' of the play, *Void Story* does not simply tell a tale, but also tells the telling of the tale.”

avec l'espace scénique. Quand elle est diffusée, toute l'attention est dirigée vers elle et il ne se passe rien d'autre sur scène. Dans *Youdream* (2012), ce fonctionnement se retrouve et l'expérimentation se poursuit vers un dialogue entre les différents éléments de la mise en scène. Au milieu du spectacle, le court métrage intitulé *Liberty Chérie* est diffusé seul, dans le noir. Sa diffusion ne permet aucune interaction avec les autres composantes de la mise en scène. Cependant ce court métrage s'inscrit dans un ensemble plus vaste avec lequel il résonne. La scène est commentatrice de l'image dans cette pièce ; certains passages du film se répètent sur scène et les personnages passent du film à la scène. Un critique, Helmut Plöebst, compare l'enchâssement des réalités ou des fictions dans *Youdream* à celui d'un film sorti en 2010 : *Inception*<sup>441</sup> de Christopher Nolan.

Ce que Christopher Nolan a été l'année passée avec *Inception* pour le cinéma, la pièce *Youdream* du groupe austro-franco-belge Superamas l'est maintenant pour la performance chorégraphique. [...] Dans la performance d'un autre style [qu'*Inception*], mais pas moins captivante de Superamas, un groupe d'artistes relie ensemble un nombre important de niveaux médiatiques. La performance opère ingénieusement sur internet, en direct sur la scène et en vidéo, en tout, dans un palais raffiné de la réalité et de l'illusion. En outre, ils travaillent à une série télévisée dans le droit fil de la performance<sup>442</sup>.

Le critique semble avoir été pris dans les histoires et leur entrelacement ; il dit avoir été captivé. Il a sans doute, dans une moindre mesure, eu l'envie, effet du suspense, de connaître la suite de l'histoire ou des histoires en train de se dérouler. On aimerait en savoir plus, on s'attache aux personnages, on essaye de dénouer l'écheveau des complications. Superamas a voulu investir tous les médias, toutes les interfaces médiatiques disponibles à la diffusion de son concept ; *uploader* ses rêves sur internet, en discuter en *chat*, et offrir à certains d'entre eux une réalisation filmique. En réalité, un seul court métrage, avec pour thème les circonvolutions d'un rêve, est réalisé pour les représentations de *Youdream*. Le projet d'émission télévisée a avorté, faute de financeurs, et la plate-forme internet n'a pas fonctionné à plein régime. L'invasion médiatique *Youdream* prévue, espérée et revendiquée n'a finalement pas vraiment eu lieu.

<sup>441</sup> Christopher NOLAN, *Inception* (Commencement), États-Unis, Royaume-Uni, Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, Syncopy Films, 2010.

<sup>442</sup> Helmut PLOEBST, „Bocksprünge in den Wunden der Europäischen Geschichte“ (Sauts de bouc dans les plaies de l'histoire européenne), *Der Standard*, 27 juin 2011 :

„Was Christopher Nolans *Inception* im Vorjahr für den Film war, ist das Stück *Youdream* der französisch-österreichisch-belgischen Gruppe Superamas jetzt für die choreografische Performance. [...] In der – auf andere Art – nicht weniger packenden Superamas-Performance verbindet eine Crew von Künstlern mehrere mediale Ebenen. Sie operiert geschickt im Internet, live auf der Bühne und im Video, insgesamt in einem raffinierten Spiegelkabinett aus Wirklichkeit und Täuschung. Außerdem wird an einer entsprechenden Fernsehserie gearbeitet.“

L'entremêlement des niveaux de réalité et le vacillement entre réalité et fiction sont centraux dans *Youdream*. La comparaison avec *Inception* est fondée sur la construction des deux œuvres : faire s'imbriquer différents niveaux de réalité. C'est la dialectique entre la réalité et le rêve, entre la réalité et sa représentation, entre la réalité et l'illusion (si on reprend le mot à H. Ploebst). Le parallèle entre le film et la performance s'arrête là, car, à l'inverse du film, le but de la performance n'est pas de proposer une interprétation qui puisse éclaircir toutes les zones d'ombre de l'œuvre. Une autre critique, Astrid Peterle, détaille les différentes couches de sens dont est composé le mille-feuilles *Youdream* :

En définitive la transition est virtuose vers le prochain niveau médiatique de la performance — le point culminant de *Youdream* : dans un film, les références politiques, filmiques et à l'histoire de Superamas se tissent dans un mini-thriller captivant, dans lequel des nazis, Napoléon et Maria Walewska (une citation de la pièce précédente de Superamas *Empire*) ainsi qu'une performance *queer* de musique country ménagent le suspense. Ce film, avec ses différents niveaux, ne suffisait pas encore. Pendant que tout à coup la danseuse Agata Maskiewicz, au lieu d'être à l'écran, se glisse en *live* dans le rôle de l'amante de Napoléon, Maria Walewska, d'étranges figures entrent sur scène, qui rappellent toutes sortes de films des dernières années : du cowboy des frères Coen, aux coups de fils en peignoir d'*American Psycho* jusqu'à la pole dance à la Sofia Coppola dans *Somewhere*. Comme souvent dans les rêves l'intrigue bascule de plus en plus dans l'absurde — le chemin de *Massacre à la tronçonneuse* à un arc-en-ciel n'est pas très long, au moins en rêve<sup>443</sup>.

Lorsqu'on lit cette critique, nous pourrions presque avoir l'impression d'un film à grand spectacle qui offre autant de rebondissements qu'il existe de moments où l'attention du spectateur faiblit. Le film *Liberty chérie* est particulièrement haletant car le spectateur est catapulté d'un univers à un autre en un rien de temps et les enjeux sont souvent vitaux. L'intrigue première (celle que l'on pense être la réalité et non une représentation) consiste à montrer des résistants qui tentent d'échapper à l'occupant nazi. L'histoire finit bien en quelque sorte car les morts n'appartiennent qu'au camp nazi, aussi, le personnage auquel le spectateur peut s'identifier, le bon personnage, Maria Walewska, continue de vivre sur le plateau, mais toujours en tant qu'actrice jouant le rôle. Les sauts d'une époque à une autre parcourent toute la pièce. La danseuse Agatha Maskiewicz semble sortir de l'écran du film pour se présenter sur

---

<sup>443</sup> Astrid PETERLE, „Sie übertreffen sich selbst, Ein *Youdream* der Superamas im Tanzquartier Wien“ (Ils se surpassent eux-mêmes, un *Youdream* de Superamas au Tanzquartier de Vienne), [Corpusweb.net](http://Corpusweb.net), 2 janvier 2011 : „Virtuos schließlich der Übergang zur nächsten medialen Ebene der Performance – der Höhepunkt von *Youdream*: In einem Film wurden politik-, film- und Superamas-historische Referenzen zu einem packenden Mini-Thriller verwoben, in dem Nazis, Napoleon und Maria Walewska (ein Zitat aus Superamas Vorgängerstück *Empire*) sowie eine queere Country-Music-Performance für Spannung sorgten. Der verschiedenen Ebenen war mit diesem Film aber noch nicht genug. Während sich die Tänzerin Agata Maskiewicz plötzlich anstatt auf der Leinwand live in die Rolle der Geliebten Napoleons, Maria Walewska, versenkt, betreten seltsame Gestalten die Bühne, die an allerlei Kinofilme der letzten Jahre erinnern: vom Coen-Brothers-Cowboy, dem American-Psycho-Telefonieren im Duschhandtuch bis zum Pole-Dancing à la Sofia Coppola « Somewhere ». Wie oft in Träumen kippt die Handlung mehr und mehr ins Absurde – der Weg vom Kettensägenmassaker zum Regenbogen ist zumindest im Traum nicht weit.“

le plateau dans sa longue robe verte. Elle s'avance pour proférer des paroles identiques à celles du film. Elle est le personnage central du film, celui qui évolue d'un univers à l'autre : d'abord Maria Walewska qui se révèle être une actrice interprétant le rôle de la comtesse polonaise sur une scène de théâtre pour un tournage de cinéma, puis cette même actrice est une résistante sous la seconde guerre mondiale, et enfin elle devient une spectatrice dans le public de la salle où elle jouait au tout départ du film pour le spectacle d'un travesti qui chante de la country. À nouveau, sur le plateau de théâtre cette fois, elle est une actrice qui interprète le personnage de Maria Walewska.



Figure 14. *Youdream* par Superamas, 2012, Maria Walewska demandant à Napoléon la paix pour la Pologne.

Elle évolue de la scène au film (à l'intérieur même du film), et du film à la réalité historique, qui s'inspire des nombreux films réalisés sur la période de la seconde guerre mondiale comme *To Be or Not to Be*<sup>444</sup> d'Ernst Lubitsch. Le film déborde sur la scène. Lorsqu'un des personnages du film apparaît sur le plateau de théâtre, une limite est franchie et la scène devient un réceptacle à des souvenirs cinématographiques, en même temps qu'historiques. Il y a donc deux niveaux de mise en abyme.

*Youdream* est qualifié d'œuvre divertissante, *entertaining* :

Les structures narratives sont démantelées avec adresse aussi bien qu'elles sont ensuite réassemblées de manière inappropriée. Jusqu'à ce que nous ne comprenions plus rien et nous en ayons le vertige. La réalité visible se divise devant nos yeux et notre propre conscience est chancelante. [...]

Ensemble, les Superamas font un impossible mélange de langages (déterminés culturellement), d'opinions et de coutumes. Appliquez quelques pensées déconstructivistes à cela et vous finissez dans une cacophonie complète. Ou un ingénieux *entertainment*. *Entertainmante*, comme les Français le prononcent. *Entertainment*, quand un flamand le prononce<sup>445</sup>.

<sup>444</sup> Ernst LUBITSCH, *To Be or Not to Be*, États-Unis, 1942.

<sup>445</sup> Mia VAERMAN, "That's Entertainmante!", *Corpus Kunstcritiek*, 11 décembre 2010 :

"Narrative structures are skillfully dismantled as well and then put together again faultily. Until we no longer

L'entremêlement des histoires, selon Mia Vaerman, jetterait le spectateur dans l'incompréhension la plus totale, ou le divertirait par son absurdité et son aspect débridé. Présenté ainsi, *Youdream* serait un exercice de style, d'habileté à passer d'un univers à un autre, du théâtre au film, de la fiction à la réalité. Selon un autre critique, le divertissement et la réflexion se complètent :

L'absence de message vous engage à tout remettre en doute constamment. Superamas aime l'*entertainment* (le divertissement), mais lui applique la dramaturgie des rêves : chaque fantaisie en traverse et percute une autre, le détail anecdotique est suraccentué. Cela donne un spectacle qui divertit et fait réfléchir. Cette combinaison donne à *Youdream* l'avantage sur beaucoup d'œuvres télévisées<sup>446</sup>.

Une nouvelle fois, un critique, ici Wouter Hillaert, emploie le mot « d'entertainment » pour qualifier le travail de Superamas. Il y a un aspect ludique au fait de chercher à démêler le nœud des différentes intrigues. Cependant, cette quête est quasiment impossible, et chaque séquence de la pièce est souvent à la fois filmique et théâtrale, comme lorsqu'après dix minutes de spectacle, il s'avère que les vidéos projetées sont réalisées en direct. L'ensemble vogue entre le théâtre et le film et cette perte de repère est aussi distrayante. En dernière instance, c'est l'acceptation des liens troublants, le croisement des différentes intrigues et la folie des différentes associations qui font le plaisir de ce spectacle qui stimule la réflexion du spectateur, sans oublier de le divertir. La comparaison avec la télévision sert au critique de faire-valoir pour la performance ; tout en employant des outils médiatiques, la pièce est plus intéressante, captivante et stimulante que la plupart des programmes télévisés actuels. C'est une nouvelle fois l'originalité, la caractéristique *intermedia* de cette œuvre, qui retient l'attention de H. Pløbst :

Superamas se sert dans cette performance de tous les moyens artistiques à leur disposition : la chorégraphie, la vidéo, le théâtre et la musique. Et le groupe étend ses activités sur internet. C'est pourquoi « *Youdream* » est plus qu'une pièce ou une performance multimédia. Car l'alternance entre événements en direct et film, projets télévisuels ou sur internet, agrandit le champ de l'action artistique et montre comment des médias isolés peuvent être reliés les uns aux autres.

---

understand anything and our heads are swimming. Visible reality separates before our very eyes and our self-consciousness is staggering. [...]

Together the Superamas make an impossible mix of (culturally determined) languages, opinions and habits. Release some deconstructive thinking on this and what you end up with is a complete cacophony. Or ingenious entertainment. Entertainment, as the French pronounce it. Entertainment, when a Flemish says it."

<sup>446</sup> Wouter HILLAERT, "Youdream, a European semi-conscious reality" (*Youdream, une réalité européenne semi-consciente*), *De Standaard*, 9 décembre 2010 :

"The absence of message causes you to constantly turn to doubt.

Superamas like entertainment but present it following the dramaturgy of a dream: each fantasy runs into and across the other, the anecdotal detail is over-accentuated. This results in a show that both entertains and reflects. This combination gives *Youdream* an advantage over a lot of TV work."

[...] Cela transforme encore chaque vérité en un scénario de rêve médiatisé, pour servir d'information sur un monde dont les performeurs et le public ne font vraisemblablement pas que rêver<sup>447</sup>.

La dimension *intermedia* est au cœur de *Youdream* et, plus largement, des recherches de Superamas. L'idée est de faire penser que le groupe maîtrise une part importante des médias actuels et propose une réflexion riche sur le thème de la médiation. Le spectacle suivant, intitulé *Theatre*, en sera la succession qui utilisera des images de synthèse, s'inspirant notamment du jeu vidéo. Superamas occupe toutes les places et maîtrise l'ensemble de la toile des médias actuels (hormis la télévision). Les Superamas reprennent et réutilisent certains aspects des médias *mainstream* en s'en approchant et en s'en éloignant à la fois. C'est l'ambivalence, l'ambiguïté des situations qui donnent à cette pièce tout son sel. Théâtre et cinéma se mêlent, les deux univers sont poreux et dialoguent ainsi ensemble.

### ***La discrédance totale : la difficulté d'établir un lien entre l'image et les autres éléments de la mise en scène (René Pollesch)***

Une discrédance complète signifie que le texte, dans *Cinecittà Aperta* (2009), échappe à définir l'image et inversement. C'est aussi vrai dans un grand nombre, si ce n'est la quasi-totalité, des pièces de R. Pollesch. Les corps et le texte ne permettent pas d'établir un sens clair, ils échappent à la fixation du sens. Les comédiens bougent sans cesse et leurs corps ne se laissent pas attraper en entier par la caméra. Les gros plans sont d'une importance considérable et ils montrent des éléments invisibles à l'œil nu du spectateur : des défauts, des profils disgracieux, des bouches sirupeuses... Le lien entre le texte et le corps qui le prononce est souvent difficile à établir voire complètement étonnant et inadéquat. Les thèses du texte sont héritées de la lecture de grands auteurs, tels Charles Darwin, Karl Marx, ou des philosophes contemporains comme Giorgio Agamben. Tout va trop vite pour qu'un sens puisse affleurer sur le long terme :

---

<sup>447</sup> Helmut PLOEBST, „Salzburg, Superamas, Youdream“ (Salzbourg, Superamas, Youdream), *Tanz*, juillet 2011, p. 42 :

„Superamas bedient sich in dieser Performance aller zur Verfügung stehenden künstlerischen Mittel: Choreographie, Video, Theater and Musik. Und die Gruppe dehnt ihre Aktivitäten auf das Internet aus. Damit ist « youdream » mehr als ein Stück oder eine Multimediale Performance. Denn das Wechselspiel zwischen Live-Ereignis und Film, Fernseh- und Internet-Projekt erweitert den künstlerischen Aktionsraum und zeigt, wie gekonnt die einzelnen Medien miteinander verbunden werden können.

[...] Das verwandelt noch jede Wirklichkeit in mediale Traumszenarien, um als Information über eine Welt zu dienen, von der Performer und Publikum wahrscheinlich nicht nur träumen.“

Car la trop grande sollicitation au travers de la masse du texte dans des contextes toujours changeants est en même temps incarnée en partie par les acteurs qui se dépassent eux-mêmes et travaillent avec une verve énorme<sup>448</sup>.

Tous les éléments sur-sollicitent l'attention du spectateur. C'est une mise en scène impossible à embrasser dans son ensemble : il y a toujours un élément qui se soustrait à l'entendement. Les échanges passent souvent du coq à l'âne à tel point qu'il est difficile d'en suivre le cheminement. Même lorsqu'au sein d'une tirade construite, un argumentaire se développe, le texte est dit à une vitesse si grande que l'on ne peut en suivre toute la progression et qu'irréremédiatement quelques mots nous échappent. Les acteurs réalisent une performance, dans le sens d'exploit, de dépassement de soi : ils connaissent leur texte au point d'être capables de le dire le plus vite possible, tout en semblant en maîtriser le sens. Ils affirment, contredisent et hurlent. Énoncer un texte apparaît comme quelque chose de vital, d'absolument indispensable et spontané car, bien souvent, les acteurs éructent de façon inopinée. Leur maîtrise de l'élocution et de la diction est grande pour pouvoir, durant tout un spectacle, dire des répliques qui ne se répondent pas entre elles et sont débitées à une vitesse phénoménale. Si la vitesse était encore augmentée, les mots deviendraient inaudibles.

La scénographie, et les rapports peu communs qu'elle induit avec les acteurs, le perchman et le caméraman, les spectateurs et les habitants proches du terrain vague, suscitent l'attention des critiques :

Après que le scénographe Bert Neumann a placé sa scène-container pour *Tal der fliegenden Messer* (La vallée des couteaux volants), la première partie de la *Ruhr-Trilogie* (Trilogie de la Ruhr), ayant eu lieu l'année passée, sur la rive du fleuve, la *Rollende Road Schau* (la scène roulante en route) se trouve cette fois sur l'étendue déserte d'une zone de friche industrielle. Suffisamment de surface aussi pour des scènes d'action (néo)réalistes. Car Pollesch, qui, depuis toujours, a bien aimé manipuler des caméras sur scène, délocalise sa nouvelle « comédie de boulevard » sur le lieu du tournage d'un film<sup>449</sup>.

---

<sup>448</sup> Regine MÜLLER, „Cinecittá Aperta in Istanbul – René Pollesch und der 2. Teil seiner Ruhrtrilogie auf Kulturaustausch“ (*Cinecittá Aperta* à Istanbul, René Pollesch et la deuxième partie de sa trilogie de la Ruhr dans un échange culturel), *Nachtkritik.de*, 13 mai 2010,

[http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4356:cinecitta-aperta-in-istanbul-rene-pollesch-und-der-2-teil-seiner-ruhrtrilogie-auf-kulturaustausch-&catid=402:ruhr-2010](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4356:cinecitta-aperta-in-istanbul-rene-pollesch-und-der-2-teil-seiner-ruhrtrilogie-auf-kulturaustausch-&catid=402:ruhr-2010) (3.10.2013) :

„Denn die Überforderung durch die Textmassen in ihren ständig wechselnden Kontexten wird durch die sich teils selbst überholenden Schauspieler, die mit enormer Verve arbeiten, gleichsam verkörpert.“

<sup>449</sup> Sarah HEPPEKAUSEN, „Cinecittá Aperta – René Pollesch filmt an der Ruhr und macht daraus Theater - Rossellini, der Hummer und der Mann von der BEWAG“ (René Pollesch tourne dans la Ruhr et en fait du théâtre – Rossellini, le homard et l'homme de chez EDF), *Nachtkritik.de*, 20 juin 2009,

[http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2990:cinecitta-aperta-rene-pollesch-filmt-an-der-ruhr-und-macht-daraus-theater&catid=262:ringlokschuppen-muelheim](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=2990:cinecitta-aperta-rene-pollesch-filmt-an-der-ruhr-und-macht-daraus-theater&catid=262:ringlokschuppen-muelheim) (3.10.2013) :

„Nachdem Bühnenbildner Bert Neumann seine Containerbühne für das "Tal der fliegenden Messer", Teil 1 der Ruhr-Trilogie im vergangenen Jahr, am Flussufer platzierte, steht die Rollende Road Schau diesmal in der öden Weite einer Gewerbebrache. Genug Fläche also für (neo)realistische Action-Szenen. Denn Pollesch, der immer schon gerne mit Kameras auf der Bühne hantierte, verlagert seine neueste "Boulevardkomödie" konsequenterweise komplett in ein

Pour la trilogie de la Ruhr, Neumann a utilisé la scène du “Rolling Road Show” créée à l’origine pour la Hannover Expo de l’année 2000. La RRS est un théâtre-container transportable avec des tentes, des containers servant de scène et un camping-car, et était un projet pour connecter le centre d’une ville à ses banlieues. L’expérience de créer quelque chose de temporaire sur une place publique, inimaginable à l’intérieur du bâtiment d’un théâtre, mène plus avant de nouvelles rencontres et relations parmi l’équipe de la performance et le groupe, ainsi que parmi les membres du public et les résidents de la zone où le terrain est localisé<sup>450</sup>.

La pièce se joue sur un terrain vague. Cette vaste étendue d’herbes et de terre, utilisée comme un plateau de tournage en plein air, est agrémentée de deux façades de maison faites de structures en bois et d’armatures de soutien en métal. L’espace est cerné de caravanes dont celle ouverte pour la régie devant laquelle sont installés les sièges en plastique blanc du public, d’autres servent de coulisses pour les changements de costumes des acteurs. La *Rollende Road Schau* (scène roulante sur rue) induit des rapports originaux parmi l’équipe du spectacle, les spectateurs, sans oublier les habitants de l’endroit où a lieu la pièce, qui peuvent assister à la performance, sans avoir payé leur place. L’espace permet aux acteurs d’être à la fois à l’extérieur et à l’intérieur. Les acteurs jouent autour des spectateurs qui occupent une partie de la scène. La scène n’a pas de limite clairement définie.

Sarah Heppekausen décrit une « approche théâtrale du film » ou une « adaptation filmique du théâtre ». Les deux univers — le théâtre et le film — s’interpénètrent :

Le metteur en scène enrobe la familière critique du capitalisme, de façon évidente, dans des figures de style techniques : au travers du *split-screen*, l’écran vidéo montre d’un côté la pauvreté (scènes reconstituées du film *Allemagne, année zéro* en noir et blanc), et de l’autre la richesse (des comédiens, en couleurs, dévorant des homards). Les comédiens dénigrent bien évidemment aussi une semblable évidence. [...]

Et c’est aussi bien cette approche théâtrale du film (ou cette adaptation filmique du théâtre), qui, dans *Cinecittà Aperta*, fournit à l’armada théorique, un sous-texte considérable et absolument ironique qui, grâce aux comédiens, nous procure le plus grand plaisir<sup>451</sup>.

---

Film-Setting.“

<sup>450</sup> “The Ruhr Trilogy”, performing arts festival, Tokyo, 21-25 septembre 2011, <http://www.festival-tokyo.jp/en/program/11/CinecittaAperta/about.html> (consulté le 3 octobre 2013) :

“For the ‘Ruhr Trilogy’ Neumann used the “Rolling Road Show” set originally created for the 2000 Hannover Expo. The RRS is a transportable container theater with tents, container stages and a camping car, and was a project connecting the centre of a city with the suburbs. The experiment in creating something in a temporary public square unimaginable inside a theater building further constructs new encounters and relations between the performance's cast and crew, as well as the visiting audience members and the residents of the area where the land is located.”

<sup>451</sup> Sarah HEPPEKAUSEN, *art. cit* :

„Die vertraute Kapitalismuskritik verpackt der Regisseur ganz anschaulich in technischen Stilmitteln: Per splitscreen zeigt die aufgebaute Videoleinwand auf der einen Seite Arm (nachgestellte Szenen aus "Deutschland im Jahre Null" in Schwarz-Weiß-Aufnahme), auf der anderen Reich (Hummer vernaschende Schauspieler in Farbe). Über derartige Offensichtlichkeit lästern selbstverständlich auch die Schauspieler. [...]

Und doch ist es eben dieser theatralische Umgang mit dem Film (oder die filmische Umsetzung des Theaters), der in *Cinecittà Aperta* dem Theoriegeschwader einen ansehnlichen, durchaus ironischen Subtext liefert und dank der Schauspieler für größtes Vergnügen sorgt.“

Le méta-théâtre et le méta-cinéma se mêlent tous deux à un degré tel que théâtre et vidéo ne sont plus dissociables l'un de l'autre. La pièce de théâtre raconte le déroulement d'un tournage chaotique et le film montre des comédiens qui cherchent à connaître les conditions dans lesquelles le film, pour lequel ils ont été recrutés, sera tourné. Le film dont il est question est-il celui de l'incertitude des comédiens qui se réalise dans le temps de la performance ? On ne le saura pas. Au-delà de cette indécision au sujet de la situation, la critique fait valoir l'énergie des comédiens. Celle-ci nous offrirait le plus grand des plaisirs. Pour Regine Müller, l'utilisation de la vidéo se justifie pleinement pour *Cinecittà Aperta* car elle est le thème central de la performance, et non un à-côté, contrairement à d'autres mises en scène de R. Pollesch :

Un cortège de types agiles assure le suivi de la mise en œuvre complète des événements, qui sont aussi souvent délocalisés dans les caravanes ; ils pêchent le son à l'aide de microphones et de l'écran vidéo obligatoire, sur lequel les images fugitives scintillent parfois dans un noir et blanc nostalgique, parfois en couleurs. Le gadget vidéo n'est néanmoins cette fois pas un effet de style pour une seule critique du système, mais fait partie intégrante de la nouvelle pièce.

[...]

On ne nous dira pas à quel film on travaille ici durant les quasi 90 minutes suivantes, néanmoins c'est l'activité professionnelle d'un plateau de cinéma qui domine le terrain. Cameraman et perchman se pressent et volètent autour des comédiens, une voiture de police fait de grands virages, et une vieille BMW soulève des tourbillons de poussière<sup>452</sup>.

L'activité sur le plateau est tournée vers la réalisation d'un film. Il s'agit du *remake* d'*Allemagne, année zéro* de Roberto Rossellini<sup>453</sup> (1948) ainsi que de l'entremêlement de plusieurs souvenirs de cinéma et d'autres éléments encore. De cet enchevêtrement, de ce remueménage, il est difficile d'extraire un sens déterminé. Cette agitation se résume à elle-même. Les comédiens sont à nouveau, chez Jens Diksens, ceux qui rendent la pièce agréable, qui permettent d'en dégager un sens, même furtif :

Sans leur supplément d'âme et d'énergie [ceux des comédiens], Pollesch ne serait peut-être qu'un faiseur de phrases en l'air. Mais l'ensemble ne s'avère que très absurde, bizarre, trash, gaga, kitsch et sombre, ainsi que la vie elle-même.

Grande jubilation de la première représentation<sup>454</sup>.

---

<sup>452</sup> Regine MÜLLER, „Mülheim an der Ruhr wird Rom“ (Mülheim sur la Ruhr devient Rome), *Die Tageszeitung*, 22 juin 2009, (consulté le 4 octobre 2013).

„Für den lückenlosen Nachvollzug des Geschehens, das sich häufig auch in die Caravans verlagert, sorgen dann aber ein Tross von flinken Typen, die mit den Mikrofonen den Ton angeln, und die obligatorische Videoleinwand, auf der die flüchtigen Bilder mal nostalgisch schwarzweiß, mal farbig flimmern. Die Videospielderei ist jedoch diesmal nicht bloß systemkritisches Stilmittel, sondern integraler Bestandteil des neuen Stücks. [...]

An welchem Film tatsächlich gearbeitet wird, wird im Laufe der folgenden knapp 90 Minuten nie geklärt, aber trotzdem herrscht professionelle Filmset-Betriebsamkeit auf dem Gelände. Kamera- und Tonleute hetzen herum und umschwirren die Schauspieler, ein Polizeiwagen kurvt umher, ein alter BMW wirbelt Staub auf.“

<sup>453</sup> Voir *infra* Partie II. Chapitre VI. 3.1. Le cinéma néo-réaliste italien, un modèle satirisé p. 318.

<sup>454</sup> Jens DIKSEN, „Ruhrtrilogie: Sätze aus Fleisch und Blut“ (La trilogie de la Ruhr : phrases de chair et de sang), *Der westen.de*, 26 juin 2009,

Une nouvelle fois, un critique souligne la prééminence des comédiens, de leur énergie et de leur tonicité grâce auxquelles ils prennent en charge le texte de bout en bout et parfois à bras-le-corps. C'est l'aspect de prouesse du jeu des comédiens qui tient en haleine le spectateur et captive son attention. On admire la performance : une rapidité à débiter un texte tout en continuant d'avoir l'air de savoir de quoi il est question alors que le rythme est presque trop véloce pour que l'entendement arrive à saisir le sens de ce flot de paroles. Ce que le spectateur ressent c'est de la jubilation à voir des acteurs exulter, dans un état si extrême, en danger de perdre leur texte (il y a toujours une souffleuse qui suit les comédiens de près, toujours à l'écoute pour souffler le moindre mot qui lui serait demandé). J. Diksens abandonne la quête d'un sens ; *Cinecittà Aperta* serait aussi incompréhensible que la vie elle-même. Les éléments de la mise en scène — le texte, la vidéo, le jeu, les lumières, les courses-poursuites entre acteurs, perchman et caméraman — produisent des signes qui ne concourent pas à s'assembler pour construire un seul sens. De nombreuses questions demeurent sans réponse :

Pour la mise en scène, un plateau de tournage apparaîtra dans une zone géante et déserte à Toyosu. Ici un groupe de 5 hommes et femmes — « l'équipe du film » — arrive pour commencer à tourner. Cependant, les personnages, l'histoire et les scènes du film ne sont en somme pas clairs. Est-ce que ce terrain vague a été un jour une zone industrielle d'un quartier de la Ruhr ? Est-ce que c'était le massif studio de cinéma de Rome, « Cinecittà » ? Qu'est-ce que la troupe filme réellement ? Entre film et théâtre, une étrange fiction se déroule<sup>455</sup>.

Tous les indices de temps et d'espace, les didascalies internes, sont sans cesse mouvants ; on sait où l'on se trouve et qui parle par instants fugaces. Les lieux, les rôles, les sexes changent tout le temps. L'image montre quelque chose, le corps montre quelque chose d'autre et la parole n'est pas nécessairement en adéquation avec ce qui est montré, sur scène et à l'écran. Des événements ont lieu qui ne trouvent pas de signification par rapport à l'ensemble. Les changements de costume, par exemple, ne semblent souvent pas être déterminés par une volonté plus grande que celle de se coiffer de plumes pour la beauté de l'effet. Le spectateur est noyé sous la multiplicité des signes et, trop sollicité, il n'est pas en mesure d'arrêter un sens clair<sup>456</sup>.

<http://www.derwesten.de/kultur/ruhrtrilogie-saetze-aus-fleisch-und-blut-id405372.html> (consulté le 4 octobre 2013) :

„Ohne ihren energiegeladenen Seelenüberschuss stünde Pollesch vielleicht nur als Phrasendreschflügel dar. So aber gerät das Ganze sehr absurd, bizarr, trashig, gaga, kitschig und dunkel, also wie das Leben selbst. GroßerUraufführungsjubel.“

<sup>455</sup> “The Ruhr Trilogy”, Performing Arts Festival, Tokyo, *art.. cit.*

“For the staging a film set will appear in a giant vacant plot in Toyosu. There the cast of 5 men and women – the ‘film crew’ – arrive to start shooting. However the film's characters, story and scenes are somehow not clear. Was this wasteland once an industrial area of the Ruhr district? Was it Rome's massive film studio ‘Cinecittà’ ? What is it that the cast is actually filming? Between film and theatre a strange fiction unfolds.”

<sup>456</sup> “Overwhelmed by the unfolding high-speed spectacle and at times slapstick scenes [...]”, *Ibidem.* « Dépassé par l'avancée à une très haute vitesse du spectacle et, par moments, des scènes de farce [...] »

Aussi, aucun élément n'en illustre un autre. C'est pourquoi A. Quiñones traduit la recherche de R. Pollesch : celle de donner des « images insaisissables<sup>457</sup> ». Cette logique s'oppose aux images créées dans un but commercial ou informatif dont la visée est en général d'être immédiatement saisissables. Au contraire de ces images de la culture des médias de masse, le metteur en scène cherche à éveiller la curiosité, susciter la surprise, enfin, permettre un nouveau regard chez le spectateur, même si l'insaisissabilité de l'œuvre elle-même demeure.

#### 4. Multimédia et intermédia

Ce corpus déjoue les configurations dichotomiques : la réception de ces spectacles oscille entre immersion et distanciation, que ce soit dans le rapport entre la scène et les écrans ou au sein du film lui-même. Ce sont des spectacles intermédiés, pour reprendre la distinction faite par Greg Gieseckam entre spectacles multimédiés et spectacles intermédiés. À l'inverse des spectacles intermédiés, les multimédiés font intervenir différents médias — le son, les lumières, la vidéo, etc. — à un niveau égal sans que ces médiations ne réfléchissent sur la place attribuée à chacune, pas plus qu'aux relations qui peuvent se nouer entre elles. Les spectacles intermédiés proposent justement de penser ces interactions et développent souvent une réflexion riche sur le thème de la médiation :

La notion de « multimédia » a émergé avec l'arrivée des ordinateurs et d'Internet. Elle stipule que l'informatique autorise le collage au sein d'un même objet de plusieurs médias différents, qui avaient l'habitude d'exister et de s'afficher séparément<sup>458</sup>.

En fait, la notion de multimédia a été popularisée avec l'arrivée des ordinateurs et de l'internet dans les foyers, c'est-à-dire durant les années 1990, mais le mot existait auparavant. Le mot est associé au mouvement Fluxus dans les années 1960<sup>459</sup>. Gene Youngblood parle en 1970 de « théâtre multimédia » pour qualifier plusieurs spectacles expérimentaux américains des années 1960 faisant intervenir le film et des performeurs en direct<sup>460</sup>. L'idée de multimédia était ainsi déjà présente dans les milieux de la performance, au moins du point de vue de la critique spécialisée. Néanmoins, l'arrivée d'internet renforce et rend apparente, aux yeux du plus grand nombre, le collage de différents médias. En effet, internet permet de diffuser et de

---

<sup>457</sup> Entretien d'Anne Quiñones avec Stefan Pucher, in René POLLESCH, *Prater-Saga*, Berlin, Alexander Verlag, 2005, p. 183 : „Nichtgreifbaren Bilder“.

<sup>458</sup> Pascal KRAJEWSKI, « Qu'appelle-t-on un médium ? », *Appareil* [En ligne], <http://appareil.revues.org/2152> (consulté le 1er août 2016).

<sup>459</sup> Greg GIESEKAM, *Staging the screen, the use of film and video in theatre*, op. cit., p. 253.

<sup>460</sup> Gene YOUNGBLOOD, 1970, pp. 365-386, cité dans Greg GIESEKAM, *Staging the screen, the use of film and video in theatre*, op.cit., pp. 253-254.

réunir les médias précédents sur un nouveau support, l'ordinateur. Le média façonne notre regard sur le monde et les artistes reprennent la construction commune de nos représentations. Greg Giesekam établit une distinction entre les spectacles « multimedia » (multimédias) et « intermedia » (intermédias)<sup>461</sup> :

Dans le premier type de production [multimédia], on peut soutenir que la vidéo est employée d'une manière analogue à celle dont les lumières, le décor ou les costumes sont utilisés pour situer l'action et suggérer des approches interprétatives particulières de celle-ci ; la vidéo est un des nombreux appareils qui servent ensemble d'appuis à la performance qui sont autrement construits autour de compréhensions plutôt traditionnelles du rôle du texte et de la création d'un personnage.

[...]

Pour le second type de production, où des interactions plus larges entre les performeurs et plusieurs médias redessinent les notions de personnage et de jeu, où ni le contenu en direct ni le contenu enregistré n'auraient de sens l'un sans l'autre, et où l'interaction entre les médias modifie souvent, de façon substantielle, la manière dont les médias respectifs fonctionnent conventionnellement et invite à une réflexion sur leurs natures et méthodes, je suggèrerais que le terme « intermédia » est plus approprié<sup>462</sup>

Les spectacles multimédias sont ceux qui font intervenir différents médias — le son, les lumières, la vidéo, etc. — sans que ces médiations réfléchissent sur la place attribuée aux différents éléments, aux relations qui peuvent se créer entre eux. Au contraire, les spectacles intermédias proposent justement de réfléchir à ces interactions et développent souvent une pensée riche sur le thème de la médiation. Dans les spectacles dit multimédias, chacun des éléments est tendu vers la construction d'une situation cohérente, donnant un cadre spatio-temporel à une action, souvent pour servir la lecture d'un texte faisant intervenir des personnages. Telles que décrites par G. Giesekam, ces créations relèvent de la forme dramatique canonique assortie d'une mise en scène au service d'un texte. Le théâtre aurait donc toujours été multimédia, y compris avant l'arrivée des écrans sur la scène. Les spectacles intermédias, compris au sens de G. Giesekam, sont plus proches de la performance, c'est-à-dire d'un éloignement de la forme dramatique et de la forme aboutie, pour privilégier le processus et l'interaction entre les différents éléments de la mise en scène, ce qui a occupé notre attention

<sup>461</sup> *Ibid.*, pp. 8-10.

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 8 :

“In the former type of production, it may be argued that video is employed in a manner analogous to the way in which lighting, set or costumes are used to locate the action and suggest particular interpretative approaches to it; video is one of many apparatuses that collectively support performances that are otherwise built around fairly traditional understandings of the role of text and the creation of character.

[...]

For the second type of production, where more extensive interactions between the performers and various media reshapes notions of character and acting, where neither the live material nor the recorded material would make much sense without the other, and where often the interaction between the media substantially modifies how the respective media conventionally function and invites reflection upon their nature and methods, I would suggest the term 'intermedia' is more appropriate.”

dans ce chapitre IV. Des configurations déjà discutées en amont dans ce même chapitre IV portent sur les notions de dispositifs remodelant les espaces médiatiques, proposant le plus souvent un regard réflexif sur les médias déjà existants.

G. Gieseckam choisit de comparer une comédie musicale (*musical*) et un spectacle du groupe de théâtre expérimental américain The Builders Association afin d'illustrer la dichotomie entre multimédia et intermédia. Selon lui, un *musical* du West End, utilisant des images générées par ordinateur, dont certaines en trois dimensions, reste un spectacle multimédia qui ne développe pas une réflexion sur les manières d'employer les médias au regard de la place qu'ils occupent dans nos sociétés actuelles. Il oppose ce type de spectacle à ceux des Américains de The Builders Association (L'association des bâtisseurs), avec sa directrice artistique, Marianne Weems, qui font une utilisation quasi-constante des écrans, ordinateurs et moniteurs et développeraient, dans *Super Vision* (2003) notamment, une réflexion sur le média :

Au contraire de l'exemple de la scénographie qui utilise des images générées par ordinateur dans *Super Vision* de The Builders Association, peu d'importance est donnée [dans les comédies musicales du West End] aux hypothèses idéologiques qui sous-tendent les normes dominantes des représentations. Malgré sa sophistication technique, l'approche multimédia est alors relativement simple<sup>463</sup>.

Ce n'est pas tellement du point de vue de la prouesse technique de leurs représentations que les spectacles multimédias se différencient des spectacles intermédiés, mais plutôt du questionnement politique inhérent à leur utilisation de la technique filmique. La différence est idéologique : le multimédia reproduit le discours médiatique dominant, il ne s'en écarte pas, et situe son propos dans une exploitation maximale de la technique, tandis que l'intermédia cherche à réfléchir le discours médiatique dominant au travers ou non de l'exploitation maximale de la technique. En ce qui concerne la Builders Association, la dimension technique est le plus souvent virtuose. Le néologisme « intermédia », dans l'air du temps, est employé par Jonas Mekas, artiste et critique, dans les années 1960, et par Dick Higgins<sup>464</sup> en 1966 comme le rappelle Béatrice Picon-Vallin en remontant l'histoire des rencontres entre la scène et les écrans :

Au vingtième siècle, on peut donc noter trois « pointes » dans l'histoire des relations de la scène et des écrans. Elles correspondent à des moments de crise aiguë, sociale, politique,

---

<sup>463</sup> Greg GIESEKAM, *Staging the screen, the use of film and video in theatre*, op. cit., p. 10 :

“Unlike, say, the CGI (Computer Generated Imagery) scenography in The Builders Association's *Super Vision*, little significance attached to the ideological assumptions which underpin dominant representational conventions. Despite its technical sophistication, the multimedial approach is, then, relatively simple.”

<sup>464</sup> Dick HIGGINS, “Intermedia”, *Something Else Press Newsletter*, vol. 1, n° 1, février 1966, cité par François BOVIER, « Du cinéma à l'intermedia : autour de Fluxus », *Décadrages*, n°21-22, 2012, pp. 11-16, <https://journals.openedition.org/decadrages/669> (consulté le 15 juin 2018).

idéologique où les frontières entre les arts du spectacle, comme entre les autres arts et ceux de la scène, se font, à chaque stade, de plus en plus poreuses :

[...] les années 20 et 30 en Russie et en Allemagne ; les années 60 aux États-Unis avec le déferlement des spectacles « intermedias », comme les désigne alors Jonas Mekas, véritable « ouverture de la boîte de Pandore » [...] ; enfin les vingt dernières années du siècle, avec le développement de technologies de plus en plus pointues et les progrès de la vidéo<sup>465</sup>.

L'intermédialité met en valeur la dimension réflexive sur le média *a contrario* de la multimédialité qui met en avant la multitude des médias sans se pencher sur la question de leurs rapports les uns aux autres. Les procédés d'emprunts et de détournement rejoignent tout à fait cette logique puisqu'ils s'inscrivent dans une démarche qui met la réflexion sur le média au centre ; une réflexion que l'on peut nommer métamédiatique. Ce néologisme est dans l'air du temps, et nous ne pourrions nous en dire l'auteur, d'autres l'utilisent, néanmoins, il est très approprié à définir nos spectacles qui traitent des médias au travers de leur utilisation. Le travail est en lui-même une mise en abyme du média.

## 5. Conclusion

La cartographie des interactions entre les images et les autres éléments de la mise en scène a permis de distinguer différentes configurations :

- Chez J. Jouanneau, en collaboration avec C. Teste et J. Boizard, la vidéo existe au sein d'un ensemble constitué de tous les autres éléments de la mise en scène. Le dialogue de chacune des parties avec les autres élabore un sens.
- Chez T. Kühnel aussi, les allers retours entre la scène de théâtre et les projections filmiques donnent un sens à l'ensemble de la mise en scène. Les vidéos sont construites comme des poupées gigognes afin de mettre la scène en abyme.
- Chez D. Ayala et J. Simmoney, le texte de G. Debord en dit toujours plus que l'image. Il sert moins de légende aux images qu'elles ne font fonction d'illustration des sujets dont traite le texte. Cependant la poésie, la musique et le sens de ce texte dépassent les images et font voyager le spectateur bien au-delà de leur cadre.
- Chez le Collectif MxM, au contraire de la configuration précédente, l'image excède le texte, mais aussi les autres éléments de la mise en scène en général, y compris les corps des acteurs. L'image est l'aboutissement de la mise en scène et propose un

---

<sup>465</sup> Béatrice PICON-VALLIN, « Hybridation spatiale, registres de présence » in Béatrice PICON-VALLIN (dir.), Marcel-lí ANTÚNEZ, Fanck BAUCHARD, Sylvie CHALAYE (études et témoignages), [et al.], *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit., pp. 14-15.

résultat fini qui en synthétise le sens. Cela coïncide avec l'absence de défaut technique. L'image recèle plus de nuances et de finesse que l'action sur la scène.

- Chez K. Mitchell aussi, en collaboration avec L. Warner, l'écran surplombe tous les autres éléments. Le morcellement de nos représentations usuelles et l'incompréhension qu'il suscite sont à la fois ce que critique la pièce et le résultat qu'elle produit. Cherchant à montrer la prépondérance de la technique de reproduction sur la vie elle-même, la mise en scène a donné le pouvoir à la caméra. Le résultat produit est le processus que la pièce entend critiquer : l'écrasement du réel par la médiatisation.
- Chez Gob Squad, l'image est aussi l'aboutissement de la mise en scène. Entre série télévisée et émission de télé-réalité, la majeure partie du spectacle est présentée sur les écrans. La spontanéité des participants est saisie par la caméra. Tout est réalisé en direct, mais la majeure partie de l'action prend place derrière les parois du studio-container. La dimension du direct en est considérablement atténuée.
- Chez Forced Entertainment, la scène est un écran pour un dispositif vidéo qui décortique lui-même son processus. La scène et la vidéo dialoguent, tandis que la distance demeure entre les acteurs et les figures à l'écran d'une part, entre les acteurs et les spectateurs d'autre part.
- Chez Superamas aussi, scène et vidéo se commentent l'une l'autre. Le théâtre est mis en abyme par le cinéma et le cinéma est mis en abyme par le théâtre. Des passages du court métrage sont rejoués sur scène et certains personnages passent du film à la scène de théâtre. Différents niveaux de réalité sont encastés. Ces allers-retours entre le film et la scène font de ce spectacle une œuvre intermédiaire.
- Chez R. Pollesch, la discrétion est totale : l'image échappe à l'illustration textuelle et le dialogue ne réussit pas à en donner une lecture. Les différents éléments de la mise en scène ne font pas sens ensemble : la pièce est délibérément aussi incompréhensible que la vie elle-même.

Il est par ailleurs possible de faire le partage entre les spectacles où l'emploi des images animées au sein de la mise en scène favorise l'immersion du spectateur et ceux qui, au contraire, suscitent une distanciation.

Quand la projection de la vidéo se réalise dans son temps propre, sans l'intervention d'aucun autre élément de la mise en scène, l'immersion du spectateur est stimulée. Son regard est

uniquement attiré par la luminosité de l'écran dans le noir, rien d'autre ne vient détourner son attention. Dans les travaux de T. Kühnel, *Superamas* et *Gob Squad*, les dispositifs s'apparentent aux salles de cinéma, conçues pour faciliter la plongée scopique dans l'écran. L'œil du spectateur glisse du plateau de théâtre à l'image projetée chez T. Kühnel : certaines des actions sur scène sont prolongées à l'écran. Chez *Superamas*, le grand écran descend des cintres jusqu'au milieu du mur du fond de scène. Les images sont diffusées dans l'obscurité. Chez *Gob Squad*, l'écran est placé à l'avant-scène frontalement au public.

En dépit de ces variantes, chez tous les artistes, le mode de production des images exploite des procédés de distanciation qui interrogent la véracité de ce que présentent ces mêmes images. Ils administrent ainsi la preuve qu'il est possible de mobiliser l'intelligence critique du spectateur au sein d'agencements immersifs.



# Chapitre V. TECHNIQUES ET TRANSFERTS : RECYCLAGE ET DETOURNEMENT

---

## 1. Introduction

Les artistes réunis au sein du présent corpus<sup>466</sup> ont en commun, pour une large majorité, la pratique de l'emprunt. Celui-ci n'est pas un procédé que ces artistes chercheraient à dissimuler. Au contraire, les différentes formes qu'il revêt prennent leur sens justement parce qu'il est apparent et donc repérable par le spectateur. L'utilisation et la transformation des références nous intéressent ici, et nous traiterons ces méthodes au travers d'une approche comparatiste. Notre démarche consiste à analyser les œuvres ensemble dans un mouvement transversal qui fera apparaître des réponses différentes aux questions soulevées. Le présent chapitre porte sur les mouvements de transferts d'une sphère artistique et/ou culturelle à une autre : la « trans-contextualisation<sup>467</sup> » dont parle Linda Hutcheon pour sa théorie de la parodie et que nous définissons comme le passage d'un contexte culturel, artistique et médiatique à un autre. Le préfixe « trans- » est « un adjectif signifiant “qui traverse l'espace ou la limite, qui est de l'autre côté de la limite que désigne le substantif de la base”<sup>468</sup> ». En conséquence ici, la traversée dépasse le contexte d'origine.

Notre but est de définir la nature du déplacement effectué, entre la plus grande proximité avec l'œuvre-source quand celle-ci est incorporée littéralement ou citée directement, et l'éloignement d'avec l'œuvre de référence dans l'intention de transformer une source claire par la parodie, ou d'imiter un style par le pastiche. Il s'agira de déterminer le degré et la qualité de l'écart par rapport à l'œuvre d'origine et donc la signification de ce transfert en termes de critique du référent. La technique indique la posture de celui qui l'emploie, sa recherche et sa

---

<sup>466</sup> Pour ce développement sur les références, nous avons décidé d'ouvrir notre corpus aux trois épisodes des Big de Superamas ; Big 1st episode (reality show/artificial intelligence), Big 2nd episode (show/business), Big 3rd episode (happy/end), car ces trois spectacles sont de véritables pépites en matière de citations. Il nous a semblé nécessaire de les inclure ici.

<sup>467</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, Champaign, University of Illinois Press, 2000, (New York, Methuen, 1985 pour la première édition), p. 8.

<sup>468</sup> Centre national de ressources textuelles et lexicales, <http://www.cnrtl.fr/definition/trans-> (consulté le 18 août 2016).

visée, éléments qu'il nous faudra déceler et décoder en prenant d'abord le temps d'une description précise.

## 2. Au plus proche de l'œuvre-source

Il est important de souligner en amont un préalable : les références bibliographiques qui traitent des questions de la citation, de l'imitation ou de la transformation d'œuvres au sein d'une autre œuvre, sont majoritairement issues des études littéraires. Nous pensons notamment à Mikhaïl Bakhtine, Antoine Compagnon, Gérard Genette, Julia Kristeva, Daniel Sangsue et Tzvetan Todorov, etc. Aussi, il est nécessaire de garder à l'esprit que ces travaux prennent appui exclusivement sur des œuvres littéraires et non spectaculaires. Nous prenons le parti d'essayer d'appliquer la classification genettienne suivante à nos objets, telle que décrite dans le Tableau 1<sup>469</sup>.

Régime / Relation	Ludique	Satirique	Sérieux
Transformation	Parodie	Travestissement	Transposition
Imitation	Pastiche	Charge	Forgerie

Tableau 1. Tableau général des pratiques hypertextuelles chez Gérard Genette.

Il nous faut prendre un peu de distance par rapport à ces théories et ne pas considérer qu'une application directe de celles-ci à nos objets hétérogènes puisse être satisfaisante. Si L. Hutcheon, comme G. Genette et les autres théoriciens cités, a suivi sa formation au sein des études littéraires, elle ouvre son champ d'étude, au-delà de la littérature (avec toutefois quelques mentions de pièces de théâtre, envisagées sans s'attacher à leurs représentations), aux arts plastiques et au cinéma. Nous reprendrons en particulier les analyses de L. Hutcheon, notamment parce qu'elles s'appliquent surtout au XX<sup>ème</sup> siècle et peuvent être étendues au début du XXI<sup>ème</sup> siècle. La théoricienne signale l'importance de la distance nécessaire par rapport aux élaborations uniquement fondées sur le fait littéraire :

Le fait que j'ai utilisé des exemples provenant de différentes formes d'art devrait rendre évidente mon opinion selon laquelle la parodie au sein d'œuvres non-littéraires n'est pas seulement un transfert d'une pratique de la littérature, comme Bakhtine l'a pourtant revendiqué<sup>470</sup>.

<sup>469</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 37

<sup>470</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, op. cit., p. 8. (Référence à Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie*

La parodie n'est en effet, et nous suivons en cela l'approche de L. Hutcheon, pas un procédé uniquement littéraire qu'il serait aisé de calquer directement sur d'autres disciplines. Les références citées par nos artistes appartiennent, dans leur immense majorité, au cinéma et à la télévision, puis, dans une moindre mesure, à la musique et à l'art vidéo, les renvois à internet étant quasiment absents. Les emprunts ne sont donc pas littéraires, pas plus que théâtraux. Aussi, dans la majorité des cas, le domaine artistique change — le transfert ne se fait pas de la littérature à la littérature ou du théâtre au théâtre —, la référence circule du cinéma au théâtre ou de la télévision au théâtre. Il y a, le plus souvent, une sortie du cadre artistique d'origine pour aller vers la vidéo et sa mise en abyme. Seule la projection d'un film dans une configuration du type d'une salle de cinéma place l'étude dans un contexte intrasémiotique, sinon, l'interprétation se fait au sein d'un champ plurisémiotique.

Nous nous intéressons ici aux procédés eux-mêmes, à la définition des contextes culturels initiaux et finaux ainsi qu'au sens produit par ce mouvement. Les analyses plus générales au sujet du rapport à la culture sont laissées pour les sixième et huitième chapitres. Aussi choisissons-nous de ne pas analyser de façon exhaustive l'ensemble de ces emprunts, mais de choisir les plus éloquentes et de refléter au mieux possible le ou les procédé(s) caractéristique(s) d'une œuvre ainsi que les rencontres au sein du corpus et les grandes tendances. Ce développement s'organise de la référence la plus transparente à la moins évidente ; au départ, nous nous concentrons sur les incorporations littérales de réalisations culturelles dans l'œuvre finale, ce que l'on pourrait nommer les ready-mades (dans une acception très élargie de cette pratique qui sera discutée ensuite), puis sur les citations qui ne retiennent qu'une partie de l'œuvre source (son titre, un extrait de sa musique ou de ses dialogues...). Dans un second temps, nous nous intéresserons aux relations de transformation à partir d'une œuvre clairement reconnaissable, la parodie, et terminerons avec la relation d'imitation d'un style, d'un genre et non d'une œuvre unique, le pastiche. L'incorporation littérale ou le ready-made sont les plus proches de l'œuvre source puisqu'ils sont l'œuvre source elle-même. La citation, quant à elle, ne retient qu'un morceau de l'œuvre citée et constitue donc la forme la plus éloignée d'incorporation littérale. Elle est, par contre, la forme la moins radicale de transformation car le déplacement consiste en général à placer le morceau choisi par exemple dans une autre bouche sans lui faire subir aucune autre modification.

---

*du roman*, transcription Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, pp. 229-233) :

“The fact that I have been using examples from different art forms should make clear my belief that parody in non-literary works is not just a transfer from the practice of literature, as Bakhtin, however, claimed it was.”

## **2.1. Différentes modalités d'incorporations**

« La “trans-contextualisation” parodique peut prendre la forme d’une incorporation littérale de reproductions dans le nouveau travail<sup>471</sup> [...] », explique L. Hutcheon. Le déplacement minimal correspond à l’incorporation littérale, c’est-à-dire à l’introduction de l’hypo-œuvre intacte au sein de l’œuvre finale ou hyper-œuvre. L’œuvre ne devrait subir aucune modification sur elle-même. Le changement de contexte seul opère un renouvellement de son sens. Le terme « reproduction » semble plus convenir au domaine des arts plastiques où peuvent être intégrées, au sein d’une production nouvelle, des reproductions d’œuvres d’art matérielles antérieures, sous la forme de peinture, de sculpture, etc. Dans les cas étudiés, le déplacement allant du cinéma ou de la télévision au théâtre, le plus souvent, l’écran est ajouté à la scène. La scène de théâtre n’est pas le support direct des images reprises (sauf dans un cas), elle en constitue l’environnement.

Chez Gob Squad et Superamas, la notion de ready-made est employée par les artistes pour désigner une part de leurs travaux, dans une conception différente de la définition historique. Si le ready-made n’est pas nécessairement l’objet d’une incorporation littérale dans une œuvre et peut être à lui-même sa propre unité, il consiste néanmoins, dans un sens le plus neutre possible, à s’emparer d’un objet déjà fait qui sera déplacé dans un univers différent de celui dont il est originaire. L’étude du saisissement, par certains artistes du corpus, de ce concept du ready-made, fondateur pour les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> et du début du XXI<sup>ème</sup> siècle, nous a semblé être un prérequis de base pour traiter la question de l’incorporation littérale.

### **Déplacement de la notion de ready-made et fétichisme de la marchandise culturelle**

Les artistes du corpus font œuvre de recyclage et réutilisent des œuvres de la culture des médias de masse pour les réinvestir dans leurs créations. Gob Squad qualifie cette pratique de « théâtre du ready-made<sup>472</sup> » alors même que le ready-made est, dans une définition stricte, le déplacement dans la sphère artistique d’un objet qui n’en faisait auparavant pas partie. L’artiste trouve cette pièce « already-made », c’est-à-dire déjà toute faite. Marcel Duchamp est l’inventeur du terme en 1915 et du procédé lorsqu’au début du XX<sup>ème</sup> siècle, il présente, dans des expositions d’art contemporain, des objets industriels (une roue de bicyclette, premier objet tout fait, monté en 1913, un urinoir, une fenêtre...) qu’il signe ou auxquels il attribue un titre et

---

<sup>471</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, op. cit., p. 8 :

“Parodic ‘trans-contextualization’ can take the form of a literal incorporation of reproductions into the new work [...]”

<sup>472</sup> GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, op. cit., p. 110 :  
„Theater des Ready-Made.“

qu'il donne à voir à des visiteurs, dans le cadre d'expositions d'art, les transformant ainsi en œuvres d'art. Selon M. Duchamp, le ready-made est « basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût<sup>473</sup> ». Gob Squad poursuit une démarche similaire où le beau et son harmonie ainsi que le jugement de goût sont évacués du champ, ne sont plus des critères discriminants. La définition du ready-made donnée par André Breton en 1938 dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* est une interprétation de la notion qui a profité à sa postérité philosophique<sup>474</sup> : « Objet usuel promu à la dignité d'art par le simple choix de l'artiste<sup>475</sup>. » L'écueil de cette définition consiste à reconduire une sacralisation du monde de l'art comme lieu d'une forme de « dignité », qu'A. Breton et les surréalistes ont contribué à déplacer. Le ready-made est justement une remise en cause de l'idée de l'art comme sphère où il est digne de figurer et donc comme sphère de la légitimation. Cette entrée en matière sur le ready-made nous permet de considérer avec plus de recul les définitions qui vont suivre et notamment la compréhension très large qu'en fait Gob Squad :

– Vesna Vuković et Emina Višnić : Votre relation particulière à la réalité est très frappante dans votre travail. Il n'y a pas de frontière visible entre la réalité et ce qui est manipulé. Cela pourrait être décrit comme un théâtre du ready-made...

– Gob Squad : Oui. Nous nous intéressons beaucoup à ce qui, dans le monde de l'art, est décrit comme un *objet trouvé* : avec des choses déjà trouvées. Nous nous sommes servis de lieux trouvés, nous avons souvent cité des genres filmiques, aussi bien que des formats télévisuels en vogue, par exemple Big Brother, et naturellement des chansons pop<sup>476</sup>.

Gob Squad revendique la pratique du ready-made, comme utilisation d'éléments déjà construits pouvant appartenir à la vie quotidienne et, dans une large mesure, à la vie culturelle de leur époque, mais aussi à des époques plus anciennes. Ce théâtre du ready-made se comprend dans un sens étendu, incluant des lieux déjà existants (un magasin de meubles ou un hôtel) et des œuvres appartenant, suivant le regard qu'on leur porte, à la sphère de l'art et/ou de la culture. Précisons que l'emploi du terme ready-made a peut-être été soufflé aux artistes par leurs

<sup>473</sup> Marcel DUCHAMP, cité in Adam BIRO et René PASSERON (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses Universitaires de France, Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1982, p. 352-353.

<sup>474</sup> Francis COHEN, « Le ready-made : à quel titre ? », *Cahiers philosophiques*, n°131, 2012/4, p. 38.

<sup>475</sup> *Ibidem*

<sup>476</sup> Vesna VUKOVIČ et Emina VIŠNIĆ, “The Gob Squad”, entretien avec Johanna FREIBURG, Sean PATTEN, Berit STUMPF, Bastian TROST et Simon WILL, *art. cit.*, cité in GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, op. cit., p. 110 :

„– Vesna VUKOVIČ et Emina VIŠNIĆ : Eure besondere Beziehung zur Realität ist in eurer Arbeit sehr auffällig. Es gibt keine sichtbare Grenze zwischen der Realität und dem, was manipuliert wird. Das ließe sich als Theater des Ready-Made bezeichnen...“

– Gob Squad : Ja. Wir befassen uns wirklich sehr viel mit dem, was in der Kunstwelt als *objet trouvé* bezeichnet wird: mit vorgefundenen Dingen. Wir haben vorgefundene Räume genutzt, oft Filmgenres zitiert, ebenso wie beliebte Fernsehformate, z. B. Big Brother, und natürlich Popsongs.“

intervieweuses, responsables de l'Urban Festival de Zagreb (Croatie)<sup>477</sup>, car l'une d'elles introduit d'abord le terme, ce à quoi S. Will répond par l'affirmative sans toutefois le reprendre, lui préférant la notion d'objet trouvé (en anglais : *found objects*<sup>478</sup>). Gob Squad utilise l'expression entière de « théâtre du ready-made<sup>479</sup> » pour un intertitre au sein de son second ouvrage théorique, dont la publication est postérieure à l'entretien avec V. Vuković et E. Višnić. La catégorie de l'objet trouvé a été théorisée, cette fois, en premier lieu par A. Breton en 1934<sup>480</sup>. Il y entre une dimension de parcours hasardeux au milieu des choses, durant lequel la trouvaille peut avoir lieu : « [...] les « objets trouvés », tout à coup, sautent aux yeux au détour d'une promenade rêveuse. Ils sont transfigurés par la rencontre. [...] l'objet trouvé porte en lui une charge surprenante de hasard objectif<sup>481</sup> ». Gob Squad élargit le champ des possibles de ce concept : la promenade ne se fait plus seulement au marché aux puces ou à la brocante, au *Flohmarkt*, pour trouver des objets, mais au travers des lieux et des médias qui véhiculent films, émissions de télévision ou encore chansons populaires. Internet devient pour eux une vaste brocante où trouver matière à leurs spectacles.

Margaret Iversen met à jour plusieurs traits communs et distinctifs entre l'objet trouvé et le ready-made :

L'objet trouvé partage avec le ready-made un manque de qualité esthétique évidente et une intervention minimale de la part de l'artiste hors de la mise en circulation de l'œuvre, mais pour presque tout le reste, il est différent. [...]

Le contraste entre le rendez-vous duchampien et la rencontre bretonienne devrait maintenant être clair. Tandis que le ready-made est essentiellement indifférent, multiple et produit en masse, l'objet trouvé est essentiellement singulier et irremplaçable, et à la fois perdu et trouvé<sup>482</sup>.

Le ready-made relève de la série, tiré à plusieurs exemplaires identiques, alors que l'objet trouvé est, en règle générale, artisanal, particulier et identique à aucun autre. Si l'on se réfère à nouveau à l'entretien cité, l'emploi décalé de ces deux notions, en comparaison de leurs

---

<sup>477</sup> Festival auquel été convié Gob Squad en 2004 au moment de la réalisation de l'entretien par Vesna Vuković et Emina Višnić, cf. note de bas de page précédente.

<sup>478</sup> L'interview est parue en anglais.

<sup>479</sup> GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, op. cit., p. 110.

<sup>480</sup> André BRETON, « Équation de l'objet trouvé », in *Documents 34*, « Intervention surréaliste », juin 1934, in Emmanuel GUIGON (textes réunis et présentés), *L'objet surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place, 2005, p. 109-118.

<sup>481</sup> Adam BIRO et René PASSERON (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, op. cit., p. 308.

<sup>482</sup> Margaret IVERSEN, "Readymade, Found Object, Photograph", *Art Journal*, vol. 63, n°2, été 2004, pp. 48-50 : "The found object shares with the readymade a lack of obvious aesthetic quality and little intervention on the part of the artist beyond putting the object in circulation, but in almost every other respect it is dissimilar. [...] The contrast between the Duchampian rendezvous and the Bretonian encounter should now be clear. While the readymade is essentially indifferent, multiple, and mass-produced, the found object is essentially singular or irreplaceable, and both lost and found."

définitions historiques, est repérable chez l'intervieweuse en même temps que chez l'interviewé. En fait, la compréhension des termes se rapporte, dans les deux cas, à une simplicité littérale : quelque chose qui est déjà fait, un objet qui n'est pas précisément une « chose solide, maniable, généralement fabriquée, une et indépendante, ayant une identité propre, qui relève de la perception extérieure, appartient à l'expérience courante et répond à une certaine destination<sup>483</sup> », mais plutôt dans un sens élargi : « tout ce qui, animé ou inanimé, affecte les sens, principalement la vue<sup>484</sup> ». Considérer, ainsi que Gob Squad, un lieu comme un objet trouvé ou un ready-made, déborde les définitions canoniques de ces concepts. A *contrario* de l'objet, le lieu échappe le plus souvent à être perçu en un seul regard. Un genre filmique ou un format télévisuel ne devient un objet que lorsqu'il est incarné par des corps filmés et diffusé sur un support. Une chanson pop n'est pas non plus un objet en soi et a besoin de musiciens, avec leurs instruments ou leurs ordinateurs et logiciels de musique électronique, pour qu'ils donnent naissance à celle-ci. La chanson nécessitera, tout comme le film, un support d'enregistrement et de diffusion après sa création afin de devenir « objet », d'avoir une matérialité. En outre, la réponse de Gob Squad élargit le champ d'appartenance de l'élément récupéré qui ne se rapporte plus à la sphère du quotidien et de l'usuel, mais à celle de la culture. Le lieu appartient à l'une ou l'autre de ces deux catégories et au-delà. Les films, les émissions de télévision ou les chansons populaires relèvent du domaine de la culture, si ce n'est de l'art. La circulation de ces productions culturelles dans l'espace quotidien, grâce à l'internet, en ferait des objets usuels. La réinterprétation, par nos artistes, des pratiques de recyclage caractéristiques de l'art contemporain au début du XX<sup>ème</sup> siècle en est le signe.

L'usage réinventé de notions fondatrices pour les arts plastiques du XX<sup>ème</sup> siècle n'est pas imputable à une méconnaissance de leur signification dans ce domaine car les membres du groupe en ont, pour la plupart, une connaissance bien précise, ils y ont été formés<sup>485</sup>. En somme, n'est-ce pas l'intelligence philosophique de ces notions qui est retenue par les spécialistes de la performance du *Frakcija*, *Performing Arts Magazine*, et les artistes ? La question, qu'il s'agisse du ready-made ou de l'objet trouvé, n'est-elle pas en définitive : « Qu'est-ce que l'art ? » et de manière élargie : « Qu'est-ce que la culture ? » Relativement à notre corpus et à Gob Squad en particulier, la controverse se reformule de la sorte : Y a-t-il une si grande différence entre le théâtre expérimental et la culture populaire des médias de masse ? Ne peut-on pas entremêler

<sup>483</sup> Entrée « objet » (sens B), *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, CNRS, <http://www.cnrtl.fr/definition/objet/substantif> (consulté le 25 août 2016).

<sup>484</sup> Entrée « objet » (sens A), *ibidem*.

<sup>485</sup> Voir *supra*, Partie I. Chapitre II. 3.1 L'université Justus Liebig de Gießen, un lieu de formation tourné vers la performance et le théâtre expérimentaux, p. 119.

les deux et faire un théâtre expérimental à partir de la culture populaire des médias de masse ? La réponse penche logiquement pour l'affirmative puisque c'est simplement ce qu'ils font ou du moins ce qu'ils prétendent faire.

Le déplacement du ready-made de la sphère de la vie quotidienne à celle des œuvres d'art est symptomatique d'une manière de saisir la culture. On se souvient de l'expression syncrétique d'« expérimental-grand public<sup>486</sup> » lancée, non sans humour, par Superamas. Le glissement de champs des notions de ready-made et d'objet trouvé n'indiquerait-il pas justement cette transformation de la culture en objet usuel, enclenchée au moins depuis les années 1950 avec l'arrivée des « commodités » industrielles, puis technologiques dans les foyers et analysée par J. Baudrillard depuis la fin des années 1960 :

La culture devient objet de consommation dans la mesure où, glissant vers un autre discours, elle devient substituable et homogène (quoique hiérarchiquement supérieure) à d'autres objets. Et ceci ne vaut pas seulement pour *Science et Vie* [magazine mensuel français de vulgarisation scientifique], mais aussi bien pour la « haute » culture, la « grande » peinture, la musique classique, etc. Tout cela peut être vendu ensemble au Drugstore ou dans les Maisons de la Presse. Mais ce n'est pas à proprement parler une question de lieu de vente, ni de volume du tirage, ni de « niveau culturel » du public. Si tout cela se vend, et donc se consomme ensemble, c'est que la culture est soumise à la même demande concurrentielle de signes que n'importe quelle autre catégorie d'objets, et qu'elle est *produite en fonction de cette demande*<sup>487</sup>.

La culture devient un objet de consommation au même titre que n'importe lequel des autres objets usuels que l'on peut acheter. Par exemple, acheter un livre équivaut à acheter un canapé. Cependant J. Baudrillard ne met pas les canaux de circulation, le volume des ventes et les catégories culturelles les plus appréciées par le public au même niveau que les autres choses en tant qu'éléments d'une consommation. Ce devenir consommable de la culture signifie que la recherche ne repose pas sur l'écoute de la musique ou la lecture du livre en soi et le plaisir et la réflexion qu'ils peuvent apporter, mais sur un tas d'autres signes qui sont extérieurs à ces derniers. En acquérant un produit « culturel », l'acteur n'acquiert pas seulement un produit de consommation, mais également sa sphère symbolique. Les signes que l'acheteur compte acquérir au travers de l'objet culturel de consommation peuvent être ceux de la légitimité culturelle lui donnant une légitimité sociale. Autrement dit, l'acquisition du « bien » culturel se fait pour sa possession elle-même bien plus que pour son usage. Le fétichisme de la marchandise, d'abord théorisé par Karl Marx, et repris par J. Baudrillard, est fondé sur

---

<sup>486</sup> Voir supra, Partie I. Chapitre I. 3.2 Experimental theatre, expérimental-grand public, une dimension expérimentale, p. 98.

<sup>487</sup> Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, P. Denoël, 1970 pour l'édition originale, Paris, Gallimard, 1974, pour la présente édition.

l'appropriation par l'acheteur ou le consommateur<sup>488</sup> de signes sociaux, souvent vantés par la publicité, dont l'objet semble entouré ; des notions de confort, de valorisation de l'être humain au travers d'une apparence de savoir. Le déplacement assez intuitif qu'opère Gob Squad du ready-made comme objet de consommation courante à la culture, notamment des médias de masse, comme ready-made, illustre la théorie du fétichisme de la marchandise. Tout, dans la société capitaliste, est considéré comme une marchandise.

### ***Les personnes comme ready-made ou la question du réel***

Superamas emploie aussi le terme de ready-made pour l'attribuer cette fois à des personnes :

- A. De Baecque : Tout est chez vous mélange des genres et des effets...
- Superamas : C'est pour cela que nous désirons briser le spectacle, parfois, en y introduisant de vraies personnes, qui fonctionnent dès lors comme des ready-made. Un réfugié somalien vient par exemple raconter son histoire en interrompant la réception mondaine. C'est brutal. Mais tout à coup on l'évacue méchamment et tout cela peut paraître dégoûtant. Tout le travail du plateau tient dans cette réalité et ces tensions entre vrai et faux, vérité et artifice. Car peut-être que le réfugié somalien était faux, lui aussi<sup>489</sup>.

À nouveau, les artistes revisitent le concept de ready-made ; mettre sur scène une personne qui n'incarne aucun autre qu'elle-même, ne joue pas un personnage, et, pour l'exemple cité, extrait d'*Empire (Arts & Politics)*, témoigne sur le plateau de son propre passé. Le ready-made est une personne « déjà faite », prise pour la réalité de son vécu et l'irruption du réel qu'elle produit en intervenant sur scène, ce qui intéresse le collectif Superamas. Le ready-made produit une intervention du réel dans le fabriqué qu'est le monde de la représentation. Cette dialectique est similaire à celle qui existe entre le théâtre et la performance ; pour résumer à très grands traits, le théâtre serait du côté de la fiction tandis que la performance se situerait du côté du réel. Le performeur ne joue personne d'autre que lui-même, tout comme cet homme qui a fui la Somalie en guerre. Cependant, ce même homme, nommé Jamal Mataan, exerce le métier de comédien, ce qui ne fait pas de lui un performeur au sens exclusif du terme. Une nouvelle fois, c'est la question que pose l'intervention du ready-made qui intéresse les artistes, en lien au réel : Ce témoignage est-il réel ? Cette personne est-elle vraiment un réfugié somalien ou un acteur qui interprète un rôle ? Ce jeu entre vrai et faux, vérité et artifice est central dans la pratique de Superamas. Dans ce cas précis, il faut noter une chose ; le « ready-made » ne fonctionne pas toujours en tant que tel, comme le remarque le critique J. Peeters :

---

<sup>488</sup> L'achat de l'objet culturel n'est plus un passage obligé, notamment quand il est question du téléchargement pirate sur internet.

<sup>489</sup> Entretien avec Superamas, propos recueillis par Antoine DE BAECQUE, *art. cit.*, p. 2.

Bien que Jamal Mataan pourrait très bien être un réfugié somalien dans la vraie vie, donnant une version fictionnalisée de sa vie sur scène, cet arrière-plan n'apparaît pas ainsi dans le spectacle. Cela nous offre, en réalité, une vision inattendue sur les autres personnages et acteurs<sup>490</sup>.

Alors qu'il regardait le spectacle, le critique ne s'est pas interrogé sur la véracité du témoignage de J. Mataan, la dialectique du réel et du fabriqué n'a dès lors pas été activée. Pour ce spectateur, le ready-made n'a pas fonctionné de la manière attendue par Superamas. Cependant, le dépouillement du témoignage et de la parole de J. Mataan qui raconte, sans pathos et de manière lapidaire, la mort de son père sous les balles, amène le spectateur à s'interroger sur la véracité de ses paroles. L'échange en arabe, en forme de salutation, qui précède donne aussi une impression de réel. Aussi, le bref discours de J. Mataan peut fonctionner tel un ready-made au sens où l'entend Superamas et donc, même si l'acceptation de la notion va au-delà de ses limites historiques, permettre d'envisager cette personne comme un ready-made. Par ailleurs et pour finir, il semble important de considérer les prolongements de cette redéfinition du ready-made qui concerne aussi, par exemple, les corps des femmes, telles les gogo-danseuses du *Big, 2<sup>nd</sup> episode (show/business)*, qui performant sur scène le métier qu'elles exercent dans la vie. Aussi reprenons-nous une remarque placée entre parenthèses dans un article éloigné de notre sujet, mais elle nous semble si éloquente pour notre propos que nous l'avons tout de même introduite ici :

Peut-on considérer le corps comme l'ultime *ready-made* ? Non, le corps n'est précisément pas *fait*. Il n'est pas *encore* fait. Il est toujours ce qui n'est pas encore fait, ce qui n'est jamais à faire<sup>491</sup>.

Le corps ne pourrait être en soi un ready-made car il n'est à proprement parler pas fait de main d'homme, grâce à l'intermédiaire d'une technique, il n'est pas une chose, pas un objet, il est en évolution constante et cette évolution, même si l'homme peut influencer sur elle, se trouve être plutôt quelque chose de subi. Peut-être que la chirurgie esthétique et les possibilités médicales de « restructuration » du corps pourraient démentir cette affirmation, cependant il n'est pas ici question de le déterminer. Il y a tout de même une anomalie à considérer une personne et, de la sorte, un corps à l'égal d'un ready-made justement parce qu'une personne ou un corps devraient être placés à l'extrémité opposée du spectre qui irait, vers son autre

---

<sup>490</sup> Jeroen PEETERS, "Living together on stage (once more)" (Vivre ensemble sur scène (une fois de plus)), *Tanzheft*, n°2, novembre 2009, pp. 25-28, <http://sarma.be/docs/1307> (consulté le 26 août 2016) :

"Although Jamal Mataan may very well be a Somali refugee in real life, bringing a fictionalised version of his life story on stage, this background does not appear as such from the show. It actually offers us an unexpected view on the other characters and actors."

<sup>491</sup> Christian BANK PEDERSEN, « Au plus beau du jeûne. Sur l'art de la faim chez Franz Kafka », *Poétique* 2006/3, n° 147, p. 283, <http://www.cairn.info/revue-poetique-2006-3-page-277.htm> (consulté le 28 août 2016).

extrémité, jusqu'à l'objet. Cette redéfinition ne nous amène-t-elle pas à considérer la personne et le corps comme des objets ? Il semblerait que la réponse penche vers l'affirmative. Même si le résultat visible sur scène ne laisse absolument pas de place à ces prolongements théoriques. Il nous semble que le fait de considérer une vraie personne comme son propre ready-made est symptomatique de la réification du corps, de sa marchandisation dans la société spectaculaire au théâtre et au quotidien.

De manière plus générale, on voit que ces acceptions larges de la notion de ready-made aboutissant à considérer la culture comme un objet de consommation ou un être humain, pour sa personne et/ou pour son corps, comme un objet de consommation sont bien des illustrations de la théorie marxiste du fétichisme de la marchandise. Il y a quelque chose de presque subconscient dans la manière dont ces artistes s'emparent de ces concepts et les redéfinissent pour les faire correspondre à nos sociétés de la consommation et du Spectacle et la manière dont la culture et les personnes y sont perçues. On pourrait nommer ici une forme d'impensé, au sens où ces acceptations sont intégrées et remâchées par ceux qui s'en déclarent les critiques.

### ***Un clip musical de Britney Spears ou l'hommage à la culture de masse***

Supramas est justement le groupe qui emploie le plus de « ready-made » de la culture de masse. D'un point de vue scientifique, il est plus juste de parler d'une incorporation littérale que d'un ready-made, quand le procédé consiste à montrer des extraits de films, sans influencer sur leur montage. Aussi, à la fin de *Big, 2<sup>nd</sup> episode (show/business)*, intervient un extrait du *making of* du clip musical *Toxic*<sup>492</sup> de Britney Spears, réalisé par la chaîne américaine MTV suivi d'un extrait du clip<sup>493</sup> lui-même tourné aux États-Unis en 2004 par le Sud-coréen Joseph Kahn, produit par BMG (Bertelsmann Music Group) et diffusé pour la première fois sur MTV. BMG était l'un des majors internationaux de l'industrie musicale, avant de fusionner avec Sony Music Entertainment. Les images sont projetées sur un grand écran placé en hauteur à l'arrière-plan de la scénographie qui indique deux espaces de type studios de tournage (l'un montre un bar, une table basse et deux fauteuils, l'autre, un magasin de cosmétiques et de sous-vêtements), alors que les lumières sont éteintes. Le clip *Toxic* occupe la partie droite de l'écran qui est divisé en deux avec à sa gauche une interview du théoricien de la performance Martin

<sup>492</sup> Chris LANDON, *Making The Video: Toxic* (Réalisation de la vidéo : Toxique), États-Unis, MTV: Music Television (Télévision pour la musique), 2004.

<sup>493</sup> Joseph KAHN, *Toxic (Toxique)*, États-Unis, BMG : Bertelsmann Music Group (Groupe Bertelsmann pour la musique), 2004.

Hargreaves, filmée par Superamas au Podewil<sup>494</sup> de Berlin en août 2003<sup>495</sup>. Il est important de remonter juste avant la projection des deux films car il y a une petite interaction non négligeable entre l'interview de M. Hargreaves et les deux « personnages » qui reviennent sur scène après les saluts, Bruce et Elisa. Le premier porte le prénom du personnage masculin un peu benêt et beau jeune homme d'une *teen drama* ou d'un *soap opera*, c'est-à-dire d'une série dramatique pour adolescents ou d'un feuilleton sentimental du type de la production américaine *Beverly Hills, 90210*<sup>496</sup> (1990-2000). La seconde est en partie un ready-made de personne, au sens où l'entend Superamas, puisqu'elle endosse le « rôle » d'hôtesse de l'air, son emploi dans la vie. Dans la pénombre, Bruce et Elisa sont assis l'un en face de l'autre et discutent, mais on n'entend pas leurs paroles, Bruce enlace Elisa dans un geste qui semble dire le soutien et voici que des dialogues apparaissent à l'écran :

- Elisa : Bruce, je pense qu'une part du problème est que... la culture pop est commerciale... Alors comment la considérer ? Je pense qu'on ne prend pas vraiment position par rapport aux rapports marchands.

- Bruce : Et alors ? Ça ne veut pas dire que notre travail n'est pas politique ou n'a pas d'éthique !

- Elisa : Non, oui, peut-être...

- Martin Hargreaves (*dont on entend la voix jusqu'à la fin du passage*) : Ça veut dire qu'il faut que nous repensions ce que signifie prendre une position politique envers les rapports marchands. Et je pense que l'idée qu'on pourrait d'une manière ou d'une autre rester en-dehors de la marchandisation ou de la *fashionalization* est un rêve.

- Bruce (*mime de ses lèvres les mots de Hargreaves*) : On ne peut pas rester en dehors du texte dont on est fait. On ne peut pas rester en dehors du 21<sup>ème</sup> siècle pour le critiquer...

- Elisa (*mime de ses lèvres les mots de Hargreaves*) : Et j'ai un problème avec les gens qui ont des positions tranchées du genre MTV détruit nos cerveaux<sup>497</sup> [Nous ajoutons la fin du discours de Martin Hargreaves.], MTV est la ruine de la culture. Parce que, comme je vous l'ai dit, je viens juste de voir le *making of* d'une vidéo de Christina Aguilera parce qu'en fait, vous savez, c'est vraiment intéressant<sup>498</sup>.

Pendant que l'on regarde M. Hargreaves parler, les yeux un peu cernés, dans ce qui semble être une salle de cours, donc dans une esthétique brute, proche du réel, on observe en même temps B. Spears en hôtesse de l'air, le regard langoureux face à la caméra (voir Figure 15).

---

<sup>494</sup> Voir pour plus d'informations *supra* Partie I. Chapitre II. 3.3 Le Podewil de Berlin : un appui à la scène contemporaine tant en Allemagne qu'à l'étranger, p. 125.

<sup>495</sup> Cité au générique de fin de la pièce, film mis à notre disposition en ligne, pour un usage privé, avec l'aimable autorisation de Superamas.

<sup>496</sup> Darren STAR, *Beverly Hills, 90210*, États-Unis, Fox, 1990-2000.

<sup>497</sup> SUPERAMAS et Jeroen PEETERS (dir.), *Superamas, Big 3 episodes [art\discours]*, *op. cit.*, p. 126.

<sup>498</sup> Traduction par nos soins de la fin du discours de Martin Hargreaves dans l'extrait retenu pour *Big, 2<sup>nd</sup> episode (show/business)*, *op. cit.*, à partir de sa captation vidéo :

“[...] MTV is the ruination of the culture. Because, like I told you, I just come from watching a making of from Christina Aguilera video. Cause, actually, you know, it's very interesting.”



Figure 15. Big, 2nd episode (show/business) par Superamas, 2004, Martin Hargreaves et Britney Spears.

Le clip *Toxic* finit par envahir tout l'écran à la fin du discours du maître de conférences et c'est sur lui que se clôt l'ensemble. Le générique défile ensuite sur la musique du clip que l'on continue d'entendre.

L'insertion de ces deux extraits de *Toxic* fonctionne comme une illustration du discours de l'universitaire qui mentionne un *making of* d'un clip musical d'une autre chanteuse pop de la période contemporaine. L'image (visible ci-dessus) apparaît clairement comme un *making of* puisqu'on y distingue la petite croix qui indique le centre et les angles pour les limites du cadre, visibles seulement sur l'écran de la caméra. Un parallèle apparaît assez évident entre la « personne ready-made » dont le métier est celui d'hôtesse de l'air et le personnage joué par la chanteuse pop. Elisa Benureau est d'ailleurs citée au générique comme « flight attendant », hôtesse de l'air, son métier et la dimension de ready-made sont mis en avant. La stewardesse est très souvent, par machisme, considérée comme une femme-objet, cristallisation du désir masculin, pouvant dans son extrême renvoyer à l'univers de la pornographie. C'est une image qu'exploite et épuise la culture médiatique, aussi, en la reprenant, sans modification, dans cet extrait (*Toxic*) où elle est portée à son expression la plus entière, Superamas illustre les propos du chercheur : la chaîne MTV n'est pas une production à rejeter en tous points parce qu'elle n'engendrerait que l'aliénation de son spectateur. Au contraire, et tout comme M. Hargreaves, les artistes y voient un intérêt sur lequel ils fondent une large part de leurs réflexions.

L'intérêt pour le *making of* signale un désir de connaître les ficelles de fabrication de la culture populaire. L'exercice en lui-même relève d'une recherche de décortiquer l'hypo-œuvre sur laquelle Superamas prend appui pour, de façon plus générale, la déconstruction du plaisir pris à la culture pop. À la manière d'Elisa, le spectateur peut s'interroger sur la « position [que prend Superamas] par rapport aux rapports marchands<sup>499</sup> ». En définitive, la défense de Bruce qui plaide en faveur d'un travail non apolitique et non dénué d'éthique, associée à la revendication de l'enseignant-chercheur d'un positionnement nécessaire de la critique au cœur de la « marchandisation et de la *fashionalization* » (le « devenir-mode »), sont les idées qui restent dans les mémoires du spectateur et rejoignent le parti de Superamas. L'emploi du *split screen*, avec d'un côté le clip musical et de l'autre l'interview du scientifique, matérialise le parallèle entre les deux discours. Le plaisir du chercheur à regarder le *making of* d'un clip de C. Aguilera ressemble à celui de Superamas à projeter la vidéo de B. Spears. Le choix de laisser *Toxic* clore la performance, sa musique accompagnant le générique, indique un hommage final à la culture de masse. Il s'agit littéralement de la dernière note, et l'emprunt sans retouches dit une source regardée et reconnue intéressante. Par extension, on y lit l'intérêt et le goût de Superamas pour l'œuvre incorporée et plus largement pour la musique et la culture pop.

### **Une interview de Jean-Luc Godard et la mise en abyme comme motto**

Les incorporations littérales proviennent aussi de la culture sérieuse ou intellectuelle. Dans *Big, 2<sup>nd</sup> episode (show/business)* de Superamas, sont projetés deux extraits du film documentaire intitulé *Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi*<sup>500</sup> et réalisé en France par Hubert Knapp en 1965. La collection *Cinéastes de notre temps*, dont fait partie ce film, est fondée par Janine Bazin et André S. Labarthe en 1964 et a d'abord été diffusée sur l'ORTF de 1964 à 1974. La première travaille dans la culture et devient productrice de cinéma, pour *Cinéastes de notre temps* notamment, et le second, coproducteur de l'émission, écrit pour les *Cahiers du cinéma* à partir de 1956. À une vingtaine de minutes du début du spectacle, après une scène muette dans le magasin de produits de beauté, un extrait d'une interview de J.-L. Godard, datant de 1964, montre le cinéaste en gros plan :

Le cinéma, c'est ce qui rapproche l'art de la vie. La peinture ou la sculpture, c'est de l'art, parce que les choses ne sont pas comme ça dans la vie, c'est une transposition, même si ça copie la vie, si ça la recrée, la musique aussi, enfin, ça n'est pas... La vie, c'est le métro, les

---

<sup>499</sup> SUPERAMAS et Jeroen PEETERS (dir.), *Superamas, Big 3 episodes [art\discours]*, op. cit., p. 126.

<sup>500</sup> Hubert KNAPP, *Cinéastes de notre temps, Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi*, France, Janine Bazin et André S. Labarthe, 1965.

Galleries Lafayette, les voitures... Le cinéma rapproche les deux, enfin, ce qu'on filme, c'est la vie, et la caméra, c'est l'art ou le contraire, enfin<sup>501</sup>...

Ces pensées de J.-L. Godard revêtent la dimension d'une devise pour Superamas, un *motto* qui les accompagne dans leur travail et traduit leur regard sur la vie et le cinéma. Dans l'interview réalisée par A. De Baecque, citée en amont, Superamas revient sur ces paroles du cinéaste :

« Les Galleries Lafayette, c'est la réalité ; et la caméra, c'est l'art », on entend Godard dire cette phrase dans *Big 2*, et nous nous en inspirons toujours. Car au théâtre, dire la réalité c'est dévoiler les ficelles de la représentation, le réalisme documentaire consiste, lui, à montrer comment tout cela fonctionne<sup>502</sup>.

L'intention affichée consiste en une volonté de déconstruction au travers du théâtre de la réalité de la société de consommation et du Spectacle. Lorsque les artistes citent J.-L. Godard, ils montrent le cinéaste parlant du cinéma et non un de ses films, dans un extrait d'une œuvre pastiche du style godardien (principe sur lequel est fondée la collection *Cinéastes de notre temps* : le documentariste doit épouser le style du réalisateur qu'il documente) ; l'intention est déjà métacinématographique. Analysant le cinéma en comparaison des arts qui l'ont précédé, J.-L. Godard explique que le septième art enregistre la réalité et relève de la reproductibilité technique du réel qui n'offre pas une transposition semblable à la peinture ou à la sculpture. Le réel est le sujet et l'outil est l'art. Le regard porté sur les Galleries Lafayette et la vie, par l'intermédiaire de la caméra, réalise l'art. En proposant cette incorporation littérale, Superamas fait intervenir une forme d'entre-deux et s'inscrit dans une démarche de déconstruction puisque l'œuvre montrée est un documentaire sur un homme de cinéma qui constitue en elle-même une forme de mise en abyme de la rhétorique qu'il propose dans ses films. Le choix de garder la fin de ce passage où J.-L. Godard inverse le rapport dialectique de son propos en laissant l'équation sur une aporie illustre le second degré caractéristique de Superamas ; cela pourrait être une chose, mais aussi son contraire. Le mouvement de la vie à l'art et de l'art à la vie, embrasse l'essentiel de la dynamique du collectif.

Le second extrait de la même interview présente le texte suivant :

Le cinéma, il s'attache vraiment au producteur aussi, justement parce que le directeur de chez Renault ne peut pas voir une jolie femme dans la rue et lui dire : « Mademoiselle, passez à mon bureau demain ! » tandis que Charlie Chaplin, Clouzot, moi, même un inconnu complet peut lui dire, qu'il ait des arrière-pensées ou qu'il n'en ait pas, peu importe. Mais je veux dire finalement, dans la civilisation occidentale, le problème majeur des hommes, c'est d'entrer en relation avec les femmes<sup>503</sup>.

---

<sup>501</sup> *Ibidem*.

<sup>502</sup> Entretien avec Superamas, propos recueillis par Antoine DE BAECQUE, *art. cit.*, p. 2.

<sup>503</sup> Hubert KNAPP, *Cinéastes de notre temps, Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi*, *op. cit.*



Figure 16. Big, 2nd episode (show/business) par Superamas, 2004, Jean-Luc Godard dans Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi par Hubert Knapp, 1965.

Ce fragment filmique (voir Figure 16) est placé avant une discussion entre deux hommes au sujet du marché économique et des crises, un dialogue repris plusieurs fois de suite jusqu'à ce qu'E. Benureau entre sur scène pour se diriger derrière le bar tandis qu'un des deux hommes la regarde et qu'elle lui sourit. Tous s'immobilisent quand le film démarre dans la pénombre, la femme restant légèrement éclairée. Le film interrompt l'action de la scène qui se met littéralement en pause. Le regard entre l'homme et la femme, ainsi que l'éclairage auréolant cette dernière, établissent un lien de sujet entre la scène et l'écran. L'incorporation littérale du film illustre l'action sur scène et en offre un prolongement réflexif. Le spectateur entre dans l'espace de la distance critique que propose J.-L. Godard, toutefois, la conclusion est laissée en suspens et l'ensemble est teinté d'humour et de ludisme. L'autodérision est proche, celle du milieu du cinéma et, par extension du milieu du théâtre, puisque les membres de Superamas ont sans doute rencontré E. Benureau durant un de leurs vols en avion et lui ont ainsi, parce qu'ils font des spectacles dans leur vie, proposé d'intervenir dans leur performance, exactement comme le décrit J.-L. Godard. La mise en abyme<sup>504</sup> est décidément une des configurations préférées de Superamas.

### **Les films de Guy Debord comme source légitimée et légitimante**

Autre cas d'école, l'incorporation littérale d'extraits des films de G. Debord dans *Scanner* de D. Ayala se fait dans un contexte de conférence animée par deux comédiens, un moment où

<sup>504</sup> Voir *supra* Partie II. Chapitre IV. 3.3 La mise en abyme du théâtre au cinéma, la mise en abyme du cinéma au théâtre (Superamas), p. 222.

le public est divisé en deux et se retrouve dans une atmosphère devenue plus intimiste (le spectacle se jouait en outre dans la petite salle Mehmet Ulusoy du Théâtre Gérard Philipe). Sur un écran géant qui recouvre le fond de scène, sont projetés des extraits muets (le son en a été coupé) du court-métrage *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*<sup>505</sup> réalisé par G. Debord, produit par la Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni, boîte de production franco-danoise de films expérimentaux, et sorti en 1959. Dans le morceau choisi, la caméra filme une photographie montrant G. Debord attablé, dans un bar, avec certains de ses amis dont sa compagne de l'époque Michèle Bernstein et le peintre Asger Jorn (voir Figure 17).

Là aussi, des photographies des amis du réalisateur, qui participaient à la réalisation du film<sup>506</sup>, sont visibles, mêlées à des extraits filmés durant leurs sorties dans les bars, des vues de Paris (parfois en plongée au-dessus d'une maquette de la ville) ou des images glanées dans d'autres films préexistants. C'est le film de G. Debord durant lequel on voit le plus souvent des images, photographiques et filmiques, de M. Bernstein. Le choix de ces deux courts métrages témoigne d'une volonté de se rapprocher des aspects les plus intimes du cinéma et de la pensée de G. Debord, touchant à sa vie amicale et amoureuse. Il documente cette intimité tout en considérant cette tentative impossible :



Figure 17. Guy Debord (à droite) et ses amis, dont Asger Jorn (dans l'angle du mur) et Michèle Bernstein (à gauche) attablés dans un café dans *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, par Guy Debord, 1959.

<sup>505</sup> Guy DEBORD, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, France, Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni (La compagnie franco-danoise des films expérimentaux), 1959.

<sup>506</sup> Guy DEBORD, *Œuvres cinématographiques complètes* (Notice « Contre le cinéma »), France, Champ libre, 1978 pour la première édition, France, Gaumont Vidéo, 2005 pour la présente édition :  
« Dans la mesure où des personnages ont été filmés directement, presque toujours ils ne sont autres que les gens de l'équipe technique. »

Les secteurs d'une ville sont, à un certain niveau, lisibles. Mais le sens qu'ils ont eu pour nous, personnellement, est intransmissible, comme toute cette clandestinité de la vie privée, sur laquelle on ne possède jamais que des documents dérisoires<sup>507</sup>.

Ces deux courts métrages ont une teneur très nostalgique, y transparaissent le manque, la brièveté inscrite dès le départ dans l'aventure situationniste qui n'est autre qu'un moment de vie de ceux qui voulaient la vivre pleinement. G. Debord dit la fuite du temps et l'impossibilité pour la caméra d'enregistrer ce qui s'est déroulé dans l'intime, entre les personnes. Ces films renvoient à leur propre tournage qu'ils mettent donc en abyme, comme dans ce passage, incorporé dans *Scanner*, du travelling manqué des amis au café, accompagné du texte suivant dans le film original :

Évidemment, on peut à l'occasion en faire un film (*L'équipe du film, autour d'une caméra.*) Cependant, même au cas où ce film réussirait à être aussi fondamentalement incohérent et insatisfaisant que la réalité dont il traite, il ne sera jamais qu'une reconstitution — pauvre et fautive comme ce travelling manqué. (*Le travelling déjà vu (à travers le café) repasse sans être coupé, mais dans sa plus mauvaise prise, qui accumule les fautes : public venant dans le champ, reflets d'un projecteur, ombre de la caméra, panoramique filé en fin de mouvement.*<sup>508</sup>)

Le choix de ces moments portés sur la construction du film lui-même, l'existence d'un groupe d'individualités qui se rencontrent et partagent des moments ensemble, qui peuvent être des moments de lutte, renvoient à d'autres images, tournées par la vidéaste de *Scanner*, J. Simmoney. L'incorporation littérale de l'hypo-œuvre dans l'hyper-œuvre met en parallèle leurs deux démarches ; comme les situationnistes, l'équipe de la pièce rassemble un groupe de connaissances et d'amis pour une recherche commune qui s'étend sur la durée — le travail à la table, pendant les répétitions, a été filmé et les images en sont projetées durant la pièce —. *Scanner* est construit comme un *work in progress* qui laisse apparentes certaines de ses coutures et les discours véhiculés rejoignent les préoccupations des situationnistes, et celles des avant-gardes, au sujet de l'art. Les deux comédiens-conférenciers nous invitent à réfléchir sur le travail de G. Debord cinéaste. Reprenant les mots de l'auteur, ils débattent des possibilités d'émancipation de l'art, d'une nouvelle architecture urbaine, au moyen de la libération du cinéma. Comme on le verra ensuite, la vidéaste pastiche le style debordien dans certaines de ses réalisations, aussi, mettre en parallèle ces deux recherches est un des buts affichés. L'œuvre debordienne, qu'il s'agisse du texte ou de l'image, est dans *Scanner* la référence essentielle. La pratique de l'incorporation littérale se révèle reconnaissance de l'œuvre source telle une inspiration fondamentale. Cette dernière s'en trouve légitimée en même temps qu'elle est

---

<sup>507</sup> Guy DEBORD, *Œuvres, op. cit.*, p. 546.

<sup>508</sup> *Ibid.*, p. 481. Entre parenthèses sont retranscrites les descriptions des images figurant dans l'ouvrage cité.

légitimante pour l'œuvre qui se compare à elle. Le rapport à l'œuvre source est avant tout sérieux, de même que le contexte fictionnel dans lequel elle est placée : un temps de la réflexion.

Les redéfinitions du ready-made se font le reflet d'une contamination de l'ordre de la marchandise à un nombre grandissant de domaines : la culture et même les personnes. Si les artistes ne le formulent pas à l'aide d'un vocabulaire marxiste tel que la notion de fétichisation, néanmoins, ces transpositions permettent de théoriser les sujets chers à la critique de la société du Spectacle pour en mettre à jour les extrémités-limites : la marchandisation de la culture, l'objectivation des personnes et la déréalisation du réel. De notre tour d'horizon de l'incorporation littérale, la conclusion s'impose qu'elle est une forme de non-distance ; la référence est choisie pour elle-même, sans critique. Le procédé fait œuvre de recyclage — qui n'a en aucun cas ici une dimension péjorative, mais dit simplement un procédé de glanage — et déplace l'hypo-œuvre dans un contexte différent de celui d'origine, réalisant une trans-contextualisation, accompagnée d'un changement du discours-cadre. Le discours et l'action servant de cadre à l'incorporation littérale ont permis de cerner la spécificité du regard des artistes sur l'œuvre déplacée : à chaque fois, c'est un hommage qui lui est rendu. Un parallèle clair s'établit entre l'emprunt et la pratique des artistes, ils tendent à se superposer. Le procédé se situe bien au plus proche de l'œuvre-source, prise pour modèle.

Autre pratique d'emprunt, la citation reprend à l'hypo-œuvre son titre, le nom de ses personnages ou de ses acteurs. Les titres et noms restent intacts, mais ils subissent, tout comme les œuvres incorporées, une trans-contextualisation qui renouvelle leur sens.

## **2.2. Pratiques de la citation**

Nous avons tenu à intégrer la citation parmi les procédés d'emprunts culturels répertoriés dans ce chapitre afin de faire état d'une pratique qui nous paraît ressortir aussi de cette démarche que G. Genette a nommé la littérature au second degré, que l'on pourrait qualifier ici, puisque les disciplines artistiques s'entremêlent, d'art au second degré. La citation n'est pas à proprement parler le transfert d'une œuvre d'art ou de culture dans une autre, mais un déplacement s'effectue et le ready-made, la parodie et le pastiche sont des techniques citationnelles, qu'elles se réalisent de manière implicite ou explicite. Ici, nous nous attacherons à la citation qui se réalise seulement ou avant tout dans le discours, à l'exclusion des autres formes qui seront étudiées ensuite.

### **Blockbuster historique et mythification de l'Histoire**

Le plus souvent minimalistes, les citations concernent le(s) titre(s) d'une ou de plusieurs œuvre(s) associé(s) au(x) nom(s) d'un ou de plusieurs acteurs comme dans cet exemple, particulièrement frappant, de *Youdream* de Superamas. Durant l'ouverture vidéo de la pièce sur de courts épisodes d'une mini-série où des Européens, ainsi qu'un Américain, discutent sur une plateforme de *chat* (voir Figure 18), il est fait référence au film américain *Troy*<sup>509</sup> (*Troie*) dans lequel joue Brad Pitt :

Roch: It's your american way of thinking, it's a kind of simplification of everything, it's completely stupid. I mean, it's obvious, it's not a religious issue, it's an historical issue. Try to think sometimes. Look, Poland, part of Europe, Europeans, descendants of Romans, Romans, descendants of Trojans. I mean, it's obvious, it's all in the movie, *Troy* with Brad Pitt.

Agatha: Can I have a question?

Peter: You just had a question, but you can have another one.

Agatha: Is Brad Pitt italian?

Roch: No, he is Greek.

Peter (riant): He's american. (Il continue de ricaner.)

Roch: Did you see the movie?

Agatha: Which one? which one?

Roch: *Troy* with Brad Pitt. Did you see the movie, Peter?

(Peter ne répond pas.) No, you didn't see the movie, so you don't know nothing about history, so you shut up, zip it<sup>510</sup>!

Roch : C'est ta façon de penser à l'américaine, c'est comme une simplification de tout, c'est complètement stupide. Je veux dire, c'est évident, il ne s'agit pas d'un problème de religion, mais d'un problème historique. Essaie de penser, parfois. Regarde, la Pologne est une partie de l'Europe, les Européens, des descendants des Romains, les Romains, des descendants des Troyens. Je veux dire, c'est évident, tout est dans le film, *Troie* avec Brad Pitt.

Agatha : Puis-je poser une question ?

Peter : Tu viens juste d'en poser une, mais tu peux en avoir une autre.

Agatha : Est-ce que Brad Pitt est italien ?

Roch : Non, il est grec.

Peter (riant) : Il est américain (Il continue de ricaner.)

Roch : As-tu vu le film ?

Agatha : Lequel ? Lequel ?

Roch : *Troie* avec Brad Pitt. As-tu vu le film, Peter ?

(Peter ne répond pas.) Non, tu n'as pas vu le film, tu ne connais rien à l'Histoire, alors tu te tais, tu la fermes !

---

<sup>509</sup> Wolfgang PETERSEN, *Troy (Troie)*, États-Unis, Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Radiant Productions et Plan B Films, 2004.

<sup>510</sup> Extrait du spectacle *Youdream*, accès rendu disponible en ligne grâce à l'aimable autorisation des Superamas.



Figure 18. *Youdream de Superamas, 2012, clip de chat internet où l'on voit Roch (lunettes noires), Agatha, Martin (barbe) et Peter.*

Roch joue un Italien, Agatha, une Polonaise, Martin, un Suisse et Peter, un Américain (voir Figure 18). Ils ont tous trois gardé les prénoms qu'ils portent dans la vie ainsi que leur nationalité. Agatha raconte un de ses rêves dans lequel se trouvent vingt-sept nains dont un parle turc, les autres s'exprimant tous en polonais, tous l'appellent « maman » ; il n'y aurait donc que celui qui parle en turc qui ne pourrait être son fils. C'est au sujet de cette énigme onirique (métaphore de la construction de l'Union Européenne qui se fait sans la Turquie) que commence le dialogue cité ci-dessus. Afin de justifier son argumentaire fondé sur des raisons historiques, Roch cite *Troy* de Wolfgang Petersen (2004) ainsi que les noms des acteurs américains B. Pitt et Orlando Bloom. L'œuvre de fiction constituerait une preuve irréfutable du fait que le fond de la question soit historique. L'échange révèle bien une vision de l'Histoire faussée par le prisme cinématographique ; un acteur américain, B. Pitt, est assimilé tantôt à un Italien, tantôt à un Grec. Hormis Peter, l'Américain, les deux autres intervenants confondent l'acteur et son personnage.

Le film et l'acteur cités sont des exemples canoniques de la culture des médias de masse ; une reconstitution historique d'une guerre longue, entraînant des combats et leur lot de cadavres aux plaies ouvertes, avec au cœur, des relations amoureuses et de pouvoir. Tous les ingrédients sont réunis pour un péplum à grand spectacle dans les règles du genre. De même, le film comporte un casting de stars en grand nombre dont la superstar américaine qu'est B. Pitt, caractérisée par son adéquation à la norme de beauté hollywoodienne. La citation de son nom ne peut être détachée de celle du titre, tout comme l'œuvre ne peut être séparée de son casting de vedettes. L'une et l'autre forment une unité, mise à jour par la pratique citationnelle, et leur

évoquant commune renseigne sur leur dimension auratique (dimension acquise avec la banalisation du cinéma, contrairement à ce que pouvait analyser W. Benjamin aux commencements du septième art). La constitution d'une mémoire pseudo-historique au travers du cinéma est mise en avant, au travers du ridicule des raccourcis établis. Le procédé d'emprunt et le discours qui l'accompagne, dénoncent la mythification au moyen de la fiction qui produit une confusion avec l'Histoire. On peut évoquer une double mythification, entre, d'une part, la mythologie de la Grèce Antique, la guerre de Troie relatée dans l'*Illiade* d'Homère, et, d'autre part, la mythification de l'Histoire au travers d'une mémoire constituée par le cinéma de fiction. Cet exemple illustre le déplacement mythologique allant du livre au cinéma, cinéma qui constitue aujourd'hui le lieu du mytique par excellence, même si le livre n'abandonne pas non plus cette place.

La dimension ironique de l'utilisation de cette référence est grande, au sens où les Superamas acceptent de se ridiculiser, de prêcher le faux pour dire l'ampleur du phénomène de mythification de l'Histoire au moyen de l'art cinématographique. C'est aussi un clin d'œil à un péplum contemporain que les Superamas ont sans doute vu et dont la simple citation recouvre une portée légitimante. Donner à entendre le titre du film et le nom d'un de ses acteurs-phares est une manière de souscrire au pacte de communication de cette sphère culturelle qui met en avant ces éléments (un titre marquant et plusieurs vedettes).

### **Séries télévisées, identification et mythification de l'acteur-star**

Le même type de citation est repérable dans le texte d'*Electronic City* de F. Richter :

Beide möchten sie die « Golden Girls » besonders gerne, redeten über ihre Lieblingsepisoden, über « Sex and the City », das sie beide irgendwie witzig, aber ein bisschen zu sexuell fanden, Al Bundy fanden beide etwas zu drastisch, aber « Emergency Room », das war ihre Welt, da fühlten sie sich zu Hause, George Clooney und da lachten sie beide und schauten sich an, und jede wusste genau, was die andere jetzt dachte, und beide wiederholten noch einmal den Namen, « George Clooney. George Clooney », und irgendwie war klar, dieser Mann, der hatte nicht nur ein schönes Gesicht, da wäre unter dem Krankenhauskittel sicher einiges zu finden, wofür es sich mal lohnen würde, einen kleinen Unfall vorzutauschen, kicher, kicher, willst du noch ne Tasse, nee<sup>511</sup> [...]

Elles aimaient toutes les deux particulièrement les « Golden Girls », elles ont parlé de leurs épisodes préférés, de « Sex and the City » qu'elles trouvaient toutes les deux drôle quelque part mais un peu trop sexuel, Mariés, deux enfants elles trouvaient toutes les deux que c'était un peu trop poussé, mais « Urgences » c'était leur monde, là elles se sentaient chez elles, George Clooney et là elles ont ri toutes les deux, se sont regardées et chacune savait exactement ce que l'autre pensait à ce moment et toutes les deux ont répété ce nom « George Clooney George Clooney » et c'était plus ou moins une évidence que cet homme n'avait pas

---

<sup>511</sup> Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 328.

seulement une belle gueule, il y avait sûrement sous la blouse d'hôpital de quoi feindre un petit accident, gloussements, gloussements, tu veux encore un café, non [...]»<sup>512</sup>.

Quatre séries télévisées sont citées ; les titres de trois d'entre elles : *Golden Girls*<sup>513</sup> (*Les Craquantes* ou *Carré de dames*), *Sex and the City*<sup>514</sup> (*Sexe à New York*), *Emergency Room*<sup>515</sup> (*Urgences*), et le personnage principal de la quatrième, Al Bundy, homme marié de la série *Mariés, deux enfants* (*Married... with Children*), interprété par le comédien Ed O'Neill. Anne Monfort, traductrice du texte de F. Richter, a préféré indiquer le titre de la série plutôt que le nom du personnage comme dans le texte allemand original, sans doute par souci d'en faciliter la compréhension au spectateur français, plus familier du titre que du nom. Les références télévisuelles sont évoquées par deux collègues de travail qui boivent un bref café, au sein d'un passage narratif qui fait intervenir le discours indirect et le discours indirect libre, entre récit et dialogue. Le lecteur apprend ainsi leurs avis respectifs sur les différentes séries mentionnées ; leur goût pour *The Golden Girls* est prononcé et indiscutable. Par contre, *Sex and the City* et *Mariés, deux enfants* suscitent quelques restrictions ; la première série comporterait trop d'éléments de nature sexuelle et la seconde serait trop caricaturale.

Ces limitations ne sont pas étonnantes ; *Sex and the City*, diffusée de 1998 à 2004, marque un tournant dans l'histoire des séries télévisées américaines pour ses discussions autour du sexe. Marjolaine Boutet indique, de façon synthétique, que « *Sex and the City*, toujours sur HBO (Home Box Office, une chaîne de télévision payante américaine), donne la parole aux femmes en matière de sexualité<sup>516</sup> ». Il existe une relation de correspondance entre les *Golden Girls* et *Sex and the City* ; toutes deux font intervenir un quatuor de femmes qui abordent des sujets souvent licencieux, suivant le ton de l'époque. Le lien avec les personnages d'Amy et de Joy de F. Richter n'est pas loin. Le processus d'identification apparaît clairement avec la référence à *Emergency Room* ; « mais "Urgences" c'était leur monde<sup>517</sup> ». Elles se reconnaissent dans le rythme effréné de la série qu'elles assimilent à celui de leur vie ; toujours une nouvelle opération risquée, toujours un nouveau supermarché dans un aéroport différent. Ce tempo frénétique est une innovation inaugurée en partie par cette émission :

<sup>512</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 62-63.

<sup>513</sup> Susan HARRIS (scénariste et productrice), *The Golden Girls*, États-Unis, NBC (National Broadcasting Company), 1985-1992.

<sup>514</sup> Darren STAR (créateur-scénariste), *Sex and the City*, États-Unis, HBO (Home Box Office), 1998-2004.

<sup>515</sup> Michael CRICHTON (créateur-scénariste), *Emergency Room* (Urgences), États-Unis, NBC, 1994-2009.

<sup>516</sup> Marjolaine BOUTET, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *Revue de recherche en civilisation américaine*, n°2, 2010, <http://rca.revues.org/index248.html> (consulté le 16/03/2012).

<sup>517</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 63.

La tendance « réaliste » touche aussi les séries médicales avec *E. R. [Emergency Room]* (depuis 1994), qui est une révolution en matière de réalisation : les scènes et les dialogues s'enchaînent à un rythme effréné et la caméra virevolte entre les différentes actions<sup>518</sup>.

La comparaison entre les deux contextes est surprenante ; elle établit un parallèle entre la course contre la montre pour sauver des vies à l'hôpital et la flexibilité extrême et chimérique de l'emploi précaire (lorsqu'on est caissière dans un supermarché d'aéroport, on ne sillonne pas les aéroports du monde entier, cela serait bien trop cher pour l'employeur). La mention de l'acteur G. Clooney, que la série *Emergency Room* a rendu célèbre au milieu des années 1990, est sans surprise et coïncide avec son image de séducteur. Les deux femmes répètent son nom comme un mantra, comme si la répétition de ce nom avait une puissance magique. En même temps, la propension au ridicule que contient la référence, l'aspect midinette, sentimental et naïf, n'échappe pas aux personnages qui en rient. L'allusion sexuelle à ce que cacherait l'acteur sous sa blouse d'hôpital est aussi attendue ; G. Clooney est devenu, grâce à son rôle dans *Emergency Room*, un sex-symbol. Il cristallise les désirs féminins et masculins de son audience, que ce soit en tant qu'acteur ou personne. Il est une « star-marchandise<sup>519</sup> » pour reprendre l'expression d'E. Morin :

De plus, comme le dit Baechlin, « la façon de vivre d'une star est elle-même marchandise<sup>520</sup> ». La vie privée-publique des stars est toujours douée d'une efficacité commerciale, c'est-à-dire publicitaire. Ajoutons que la star n'est pas seulement sujet, mais objet de publicité : elle patronne parfums, savons, cigarettes, etc. et multiplie par là son utilité marchande<sup>521</sup>.

G. Clooney constitue un exemple canonique de la « star-marchandise » ; sa participation à une publicité pour le café en est une manifestation paroxystique. Devenant marchandise, il subit une loi qu'E. Morin réserva un temps à la « marchandise moderne<sup>522</sup> » (au sens de produit manufacturé), sa propension à « s'envelopper de sex-appeal<sup>523</sup> ». Au détour de la citation assortie d'une blague grivoise, la marchandisation au travers de la sexualisation de la star est illustrée. La star et son personnage, ici, le charmeur Docteur Ross, connaissent une influence réciproque :

Les transferts de l'acteur au personnage, du personnage à l'acteur, ne signifient ni confusion totale, ni dualité véritable. [...] Eddy Constantine est et n'est pas Lemmy Caution.

---

<sup>518</sup> Marjolaine BOUTET, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *art. cit.*

<sup>519</sup> Edgard MORIN, *Les stars*, Paris, Seuil, 1972, p. 98.

<sup>520</sup> Peter BAECHLIN, *Histoire économique du cinéma*, Paris, la Nouvelle Édition, 1947, p. 172, référence citée par Edgard Morin, *ibid.*, p. 100.

<sup>521</sup> *Ibidem*

<sup>522</sup> Edgard MORIN, *L'esprit du temps*, Paris, Armand Colin et Institut National de l'Audiovisuel, 2008 pour la présente édition (1962 pour la première édition), p. 129.

<sup>523</sup> *Ibidem*.

Lemmy Caution est et n'est pas Eddie Constantine. L'acteur n'engloutit pas son rôle. Le film terminé, l'acteur redevient acteur, le personnage reste personnage, *mais, de leur mariage, est né un être mixte qui participe de l'un et de l'autre, les enveloppe l'un et l'autre : la star* [en italiques dans le texte]<sup>524</sup>.

Le procédé citationnel illustre ce mariage de l'acteur et de son personnage, les deux réussissant à coexister, à former un tout, à déteindre l'un sur l'autre, dans le processus de starification. La citation du nom « George Clooney » reflète cette dimension magique de la mythification que le personnage produit chez la star ; la sexualisation de l'acteur s'en trouve renforcée et son nom véritable suffit à évoquer son aura de séducteur, dans la fiction et dans le réel.

### **Le réseau citationnel comme évocation magique d'un cinéma mythique**

Troisième et dernier exemple choisi, l'ouverture de *Cinecittà Aperta* de R. Pollesch est caractéristique de ce recyclage citationnel. Une pancarte annonce le tournage du remake *Germania anno zero*<sup>525</sup> en italien (*Deutschland im Jahre Null* en allemand et *Allemagne, année zéro* en français) de Roberto Rossellini (1948) par un certain Rainer Maria Ferrari en 2009, année de réalisation de la pièce de théâtre. Nous reviendrons plus avant sur ce remake dans le prochain développement au sujet de la parodie<sup>526</sup>. Après une ouverture vidéo qui fait office de bande-annonce pour la pièce, les acteurs se trouvent dans la rue devant le Prater (voir Figure 19), seconde salle de la Volksbühne de Berlin, et leurs images sont retransmises sur l'écran vidéo se trouvant dans la salle de spectacle.



Figure 19. *Cinecittà Aperta* par R. Pollesch, 2009, les acteurs dans la Kastanienallee.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>525</sup> Roberto ROSSELLINI, *Germania anno zero* (Allemagne année zéro), Allemagne, France et Italie, Tevere Film et Salvo d'Angelo Produzione, 1948.

<sup>526</sup> Voir *infra*, Partie II. Chapitre V. 3.1 Remake ludique et satirique d'Allemagne, année zéro de Roberto , p. 270.

Celle qui interprète la réalisatrice (qui change d'identité au cours de la pièce), la comédienne Catrin Striebeck, avec de grands gestes des mains, décrit l'espace où ils se trouvent — la Kastanienallee la nuit avec les devantures des commerces éclairées — en fantasmant le lieu comme s'il s'agissait des studios de cinéma italiens Cinecittà :

Catrin: Da irgendwo stand der Trevibrunnen. Das Ganze wurde eben nicht am echten Trevibrunnen gedreht, sondern hier in Cinecittà. Da irgendwo wurde das Wagenrennen gedreht aus Ben Hur. Und hier, man glaubt es kaum, saßen sich Marcello und Anita gegenüber. Das ist natürlich jetzt alles weg.

[...]

Tine: Das hier ist Cinecittà?

Catrin: Ja, und hier, sie müssen sich das vorstellen, kam es zu der Begegnung von Charlton Heston und... ungefähr hier. Sie müssen sich das vorstellen. Da weiter hinten drehte man Cleopatra mit Liz Taylor oder Liz Mohn<sup>527</sup>...

Catrin : Ici, quelque part, il y avait la fontaine de Trevi. Le tout n'a justement pas été tourné dans la vraie fontaine de Trevi, mais ici à Cinecittà. Là, quelque part, a été filmée la course de chars de *Ben Hur*. Et ici, on peut à peine le croire, étaient assis Marcello et Anita l'un en face de l'autre. Tout a bien sûr disparu maintenant.

[...]

Tine : Ça, ici, c'est Cinecittà ?

Catrin : Oui, et ici, vous devez l'imaginer, a débuté la relation entre Charlton Heston et... à peu près ici. Vous devez l'imaginer. Là un peu plus au fond on a tourné *Cléopâtre* avec Liz Taylor ou Liz Mohn<sup>528</sup>...

La réalisatrice qui pense tourner le remake d'*Allemagne, année zéro* à Cinecittà reconstruit, de façon fantasmée, le studio de cinéma italien au travers de l'évocation de certains de ses décors, films, scènes et acteurs les plus célèbres. La fontaine de Trevi, un des sites les plus touristiques de Rome, n'a pas été reconstituée à Cinecittà, contrairement à ce que dit l'actrice, pour servir de décor à la fameuse scène du film *La dolce vita*<sup>529</sup> de Federico Fellini sorti en 1960, durant laquelle les acteurs Anita Ekberg et Marcello Mastroianni (évoqués dans l'extrait par leurs prénoms) prennent un bain de minuit. Cette confusion souligne la fantasmagorie qui consiste à se figurer Cinecittà, la cité du cinéma romaine, en plein cœur de Berlin. Les scènes spectaculaires de *Ben-Hur*<sup>530</sup> — dont Charlton Heston jouait le rôle éponyme — y ont par contre bien été réalisées, dans des décors gigantesques, en 1959 par l'Alsacien émigré aux États-Unis William Wyler, de même que celles de *Cleopatra*<sup>531</sup> (*Cléopâtre*) par Joseph L. Mankiewicz en 1963 avec Elizabeth Taylor dans le rôle-titre. Autre amalgame volontaire, E. Taylor est associée

---

<sup>527</sup> René POLLESCH, *Cinecittà Aperta*, Rowohlt Theater Verlag, texte non-publié, avec l'aimable autorisation de la maison d'édition.

<sup>528</sup> Traduction de l'auteure.

<sup>529</sup> Federico FELLINI, *La dolce vita*, France et Italie, Riama Film, Pathé Consortium Cinéma et Gray-Film, 1960.

<sup>530</sup> William WYLER, *Ben-Hur*, États-Unis, Métro-Goldwyn-Mayer, 1959.

<sup>531</sup> Joseph L. MANKIEWICZ, *Cleopatra*, États-Unis, Walter Wanger, Twentieth Century Fox, MCL Films S.A. et Walwa Films S.A., 1963.

à Liz Mohn, présidente du groupe Bertelsmann, une entreprise internationale qui possède de nombreux médias (citée dans ce chapitre pour la production du clip *Toxic* avec B. Spears). Toutes les deux figurent un empire médiatique. Ce maillage de citations sert de façon performative à faire exister Cinecittà par le dire, ce qui indique la mythification dont cet endroit a fait l'objet, rendue possible par la dimension magique de l'opération cinématographique. Au travers de la mention des prénoms des acteurs, c'est l'aspect intime de la relation à la star qui est mis en avant. De même que pour le dernier exemple, l'alliance du mythique et du privé se révèle dans ce rapport au cinéma.

Dans l'ensemble des cas, la citation d'un titre ou d'un nom enferme une mythification, de l'Histoire, du personnage et de son acteur au sein de la star, ou des lieux de tournage. La mythification, dans ces exemples, réalise une falsification du réel et souligne le caractère magique du cinéma dans nos vies. Ces mythes sont ceux véhiculés par la perception du cinéma en tant que sphère incluse dans le réel. Les procédés citationnels éclairent le leurre qui consiste à confondre réel et fiction. Plutôt que le détournement de l'hypo-œuvre, réalisé par la parodie et le pastiche, la citation fait émerger le détournement achevé du réel par le cinéma et la télévision. L'identification de la fiction à l'Histoire, de l'acteur à son personnage déréalisent le réel et en produisent une version magique et biaisée. Ces relations d'intertextualité où la source n'est pas modifiée maintiennent la possibilité d'un méta-discours sur celle-ci. Selon l'écart grandissant par rapport à la référence au sein des pratiques hypertextuelles que sont la parodie et le pastiche, nous envisageons la persistance et la nature de ces discours sur les œuvres.

### 3. Écarts par rapport à la référence

Le classement finalement établi qui fait précéder le pastiche par la parodie tient à la distinction que nous retenons entre les deux techniques, qui recouvre celle qu'en fait G. Genette : la parodie se réfère à un texte précis et, par extension, à une œuvre précise que le récepteur peut reconnaître ou non, tandis que le pastiche ne se réfère pas nécessairement à une œuvre unique, au contraire, il se trouve être souvent l'imitation d'un style ou d'un genre<sup>532</sup>. L. Hutcheon admet aussi cette distinction :

---

<sup>532</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., pp. 33-34 :

« Je propose donc de (re)baptiser *parodie* le détournement de texte à transformation minimale [...] et simplement *pastiche* l'imitation d'un style dépourvue de fonction satirique [...]. »

Le pastiche sera souvent l'imitation, non pas d'un texte unique, mais de tous les textes possibles en général. Cela fait appel à ce que Daniel Bilous appelle l'interstyle et non l'intertexte<sup>533</sup>.

Nous choisissons de considérer la configuration suivante : la parodie se réfère plus directement que le pastiche à une œuvre en particulier, alors que le pastiche, dans la plupart des cas, fait référence à un style et non à un texte spécifique. Aussi, le pastiche prend de la distance en relation à sa source dont il produit une forme de généralisation. La distinction que fait Daniel Bilous entre l'interstyle et l'intertexte est parlante ici ; la relation entre le pastiche et les œuvres pastichées s'illustre dans le partage de codes généraux plutôt que dans la précision du rapport à un ou plusieurs textes distinctifs, il s'agit donc d'interstyle plutôt que d'intertexte, comme dans la parodie. La classification genettienne<sup>534</sup>, adoptée ici, distingue deux natures de transferts entre parodie et pastiche, l'une de transformation pour la première et l'autre d'imitation pour la seconde. L. Hutcheon remet quelque peu en question cette différence lorsqu'elle énonce ceci :

C'est l'usage parodique moderne qui nous force à déterminer ce que nous devrions appeler parodie aujourd'hui. En fait, le modèle le plus proche de la pratique actuelle n'était pas du tout appelé parodie, mais imitation. [...] cela devrait nécessiter l'ajout d'une dimension ironique et critique de distanciation afin de produire une réflexion adéquate sur l'art d'aujourd'hui<sup>535</sup>.

Lorsque L. Hutcheon pense « l'usage parodique moderne », elle renvoie à l'époque moderne qui débute à la fin du Moyen-Âge et s'étend jusqu'à aujourd'hui. En matière d'imitation, la spécialiste considère notamment la Renaissance et la place importante qu'y a pris l'imitation en particulier de la culture antique, fondatrice de l'humanisme. Il est intéressant de noter qu'elle y ajoute tout de suite, par souci de bien définir les pratiques au cours du XX<sup>ème</sup> siècle et à sa fin (elle écrit son livre en 1985), les colorations prépondérantes de l'ironie et de la critique. L'ironie et la critique sont des jugements sur l'œuvre originale, aussi, l'imitation au XX<sup>ème</sup> siècle et au début du XXI<sup>ème</sup> siècle, pour la période qui nous concerne, ne se départit jamais

---

<sup>533</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, op. cit., p. 38 :

“Pastiche will often be an imitation not of a single text (Albertsen 1971, 5; Deffoux 1932, 6; Hempel 1965, 175) but of the indefinite possibilities of texts. It involves what Daniel Bilous (1982;1984) calls the interstyle, not the intertext.”

(Références pour « l'absence d'imitation d'un texte unique » à Leif Ludwig ALBERTSEN, ‘Der Begriff Pastiche’, *Orbis Litterarum*, vol. 26, 1971, p. 5, à Léon Louis DEFFOUX, *Le Pastiche littéraire des origines à nos jours*, Paris, Librairie Delagrave, 1932, p. 6 et à Wido HEMPEL, ‘Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache’, *Germanisch-Romanisch Monatsschrift*, vol. 46, 1965, p. 175, Référence pour l' « interstyle » à Daniel BILOUS, « Réécrire l'intertexte : La Bruyère pasticheur de Montaigne », *Cahiers de littérature du XVII<sup>ème</sup> siècle*, n°4, 1982/1984, pp. 106-114.)

<sup>534</sup> Voir *supra* Tableau 1. Tableau général des pratiques hypertextuelles, p. 240.

<sup>535</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, op. cit., p. 10 :

“It is modern parodic usage that is forcing us to decide what it is that we shall call parody today. In fact the closest model to present practice was not called parody at all, but imitation. [...] it would require the addition of an ironic and critical dimension of distanciation for it to be accurate reflection of the art of today.”

d'une distance qui rend lisible le regard du parodiste ou du pasticheur sur l'œuvre ou le genre imité. G. Genette, quant à lui, tient à différencier l'imitation qui se rapporte au pastiche et la transformation qu'il attribue à la parodie ; il circonscrit ces deux notions au régime ludique, sans oublier de distinguer d'autres régimes possibles : le satirique et le sérieux auxquels il ajoute l'ironique (entre le ludique et le satirique), le polémique (entre le satirique et le sérieux) et l'humoristique (entre le ludique et le sérieux)<sup>536</sup>. L'hybridation de ces régimes est possible : « [...] bien des œuvres se situent au contraire sur la frontière, ici impossible à figurer, du ludique et du sérieux<sup>537</sup> [...] ». Aussi dessine-t-il le cercle suivant :

Nous chercherons à définir les régimes des transferts culturels effectués par nos artistes. Revêtent-ils massivement une dimension de distanciation ironique et critique comme l'indique L. Hutcheon, mêlant ainsi le ludique, le satirique voire le sérieux ? L. Hutcheon se penche avant tout sur le parodique et l'ironique, même si sa plume désigne des aspects ludique, satirique et sérieux. Notre corpus présente-t-il des cas de satires ? Les travaux incluraient ainsi une perspective critique ou ridiculisante. Les régimes peuvent se croiser, tandis que les types de relation à l'œuvre, imitation ou transformation, ne le font quasiment jamais sauf à inclure interstyle et intertexte côte à côte, mais encore serait-il possible dans ce cas de les distinguer<sup>538</sup>.

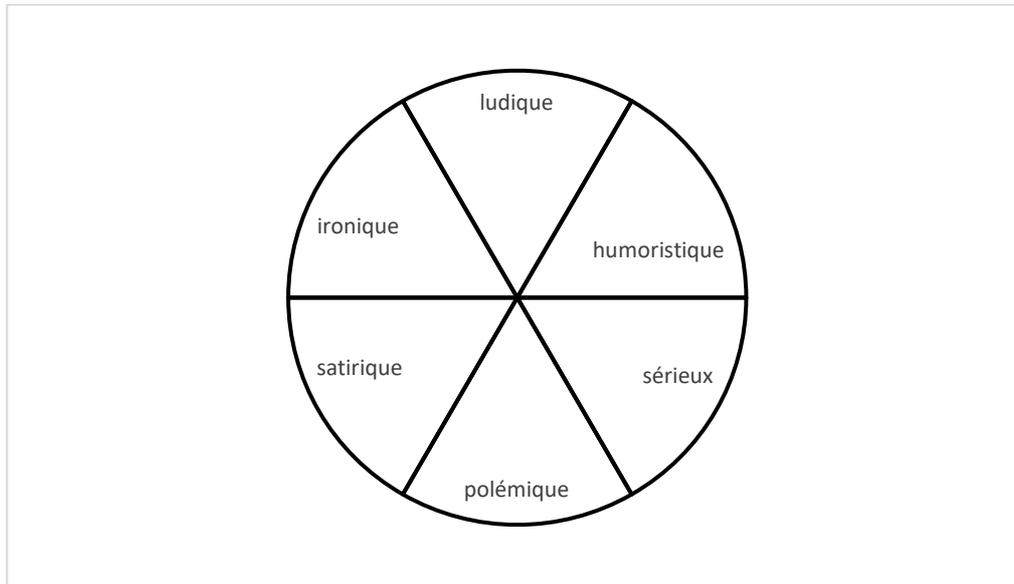


Figure 20. Rosace des différents régimes de l'imitation, in Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 39.

<sup>536</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 38.

<sup>537</sup> *Ibidem*.

<sup>538</sup> *Ibidem* :

« En revanche, je considère la distinction entre les deux types de relations comme beaucoup plus nette et étanche, d'où la frontière pleine qui les sépare. Cela n'exclut nullement la possibilité de pratiques mixtes, mais c'est qu'un même hypertexte peut à la fois, par exemple, transformer un hypotexte et en imiter un autre [...] »

La possibilité de déterminer relations et régimes implique de se prononcer sur le regard porté du parodiste ou pasticheur sur l'œuvre source ou encore l'hypo-œuvre — pour reprendre le vocabulaire genettien<sup>539</sup>. Le ton des relations à l'œuvre peut être très varié :

Elle [la parodie] peut être une critique sérieuse, mais pas nécessairement du texte parodié ; elle peut être une raillerie ludique et géniale de formes codifiées. L'éventail de ses intentions va de l'admiration respectueuse au ridicule mordant<sup>540</sup>.

L'hybridité de la parodie qui peut contenir des éléments du pastiche est bien plus claire chez L. Hutcheon que chez G. Genette ; elle peut revêtir une forme proche du pastiche lorsqu'elle s'attache notamment, en plus du texte cible, à parodier les codes formels. Les rapports à l'œuvre imitée — ou citée pour les cas de l'incorporation littérale ou de la citation —, recouvrent une large palette, allant effectivement d'une déférence admirative à une vive raillerie. Nous arrêterons notre objet à déterminer l'expression d'une reconnaissance de l'œuvre source, d'un détournement en forme d'hommage ou de raillerie.

### 3.1. *Différentes formes de parodie*

Dans le prolongement de l'introduction à cette section, il est établi que la parodie se trouve plus proche d'une œuvre-source clairement identifiable tandis que le pastiche se concentre, le plus souvent, sur l'imitation d'un genre ou un style, comme l'écrit G. Genette :

J'ai décrit le travestissement [une relation de transformation sous un régime satirique] comme un exercice de version ; le pastiche, et plus généralement le mimotexte [tout texte imitatif ou agencement de mimétismes], serait inversement un exercice de *thème* : il consisterait idéalement à prendre un texte écrit en style familier pour le traduire dans un style « étranger », c'est-à-dire plus lointain. [...]

Cette dissymétrie illustre assez bien la différence de structure entre transformation et imitation : le parodiste ou le travestisseur se saisit d'un texte et le transforme selon telle contrainte formelle ou telle intention sémantique, ou le transpose uniformément et comme mécaniquement dans un autre style. Le pasticheur se saisit d'un style — et c'est là un objet un peu moins facile, ou immédiat, à saisir —, et ce style lui dicte son texte. Autrement dit, le parodiste ou travestisseur a essentiellement affaire à un texte, et accessoirement à un style ; inversement l'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte : sa cible est un style, et les motifs thématiques qu'il comporte (le concept de style doit être pris ici dans son sens le plus large : c'est une *manière*, sur le plan thématique comme sur le plan formel) [...] <sup>541</sup>.

---

<sup>539</sup> Nous reprenons les termes « hypotexte » et « hypertexte » qui désignent, pour le premier, le texte de référence, d'inspiration et, pour le second, le texte résultant de l'opération de déplacement.

<sup>540</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, op. cit., pp. 15-16 :

“It [parody] can be a serious criticism, not necessarily of the parodied text; it can be a playful, genial mockery of codifiable forms. Its range of intent is from respectful admiration to biting ridicule.”

<sup>541</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 88-89.

La distinction littéraire entre les exercices de version et de thème met en lumière ce qui différencie la parodie du thème. Le parodiste, réalisant un exercice de version, irait vers son langage, donc transformerait la source première dans un vocabulaire dont il a la maîtrise. Le pasticheur, quant à lui, élaborant un thème, se fonderait sur une source première proche de son langage pour la transposer dans un langage qui lui serait plus lointain. Pour résumer, la circulation parodique va de l'étranger au familier tandis que le chemin du pastiche s'avance du familier à l'étranger. Le parodiste rapproche la source de lui-même alors que le pasticheur l'en éloigne. Nous retiendrons la définition étendue de ce que le structuraliste qualifie dans cet extrait de « concept » ; le style constitue « une *manière*, sur le plan thématique comme sur le plan formel<sup>542</sup> ». Nous chercherons donc à distinguer la parodie d'une œuvre repérable du pastiche d'une manière stylistique. L. Hutcheon confirme la relation de la parodie à une œuvre en particulier dans la définition qu'elle en donne :

Pour ajouter une complication supplémentaire, afin de reconnaître quelque chose comme une « parodie », nous remarquons, en effet, non seulement l'intention de parodier, mais aussi l'intention de parodier un certain texte<sup>543</sup>.

La parodie peut sans doute se référer à plusieurs œuvres sources, ce qui la ferait tendre vers le pastiche car elle imiterait en ce cas plutôt un style repérable dans plusieurs œuvres. Inversement, le pastiche peut sans doute remémorer à l'esprit de son spectateur plusieurs œuvres sans avoir l'intention de les reproduire directement. Enfin, pour terminer notre tour d'horizon des distinctions entre parodie et pastiche, nous citerons à nouveau L. Hutcheon : « Toutefois, il me semble que la parodie cherche la différenciation dans la relation à son modèle ; le pastiche opère plus par similarité et correspondance<sup>544</sup>. »

Dans ce passage, nous nous concentrons sur la parodie, le travestissement et la transposition tels que définis par G. Genette. De façon générale, nous avons constaté une mixité de ces modalités de transformation.

---

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>543</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, *op. cit.*, p. xiv (introduction) :

“To add yet another complication, in recognizing something as a ‘parody’, we are, in fact, inferring not just an intent to parody but also an intent to parody a certain text.”

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 38 :

“However, it seems to me that parody does seek differentiation in its relationship to its model; pastiche operates more by similarity and correspondence (Freund 1981, 23).”

### **Remake ludique et satirique d'Allemagne, année zéro de Roberto Rossellini**

Notre premier exemple, extrait de *Cinecittà Aperta* de R. Pollesch, fait coexister ludique et satirique, la parodie et le travestissement de l'œuvre, *Germania anno zero*<sup>545</sup> (*Deutschland im Jahre Null* en allemand et *Allemagne, année zéro* en français<sup>546</sup>), le dernier volet de la trilogie de la guerre réalisée par R. Rossellini en 1948, œuvre appartenant au néoréalisme italien. Le titre de la pièce rappelle celui du premier film de la trilogie ; *Roma, città aperta* (Rome, ville ouverte) sorti en 1945. Le remake du film annoncé au début de la pièce ne reconstitue pas la trame entière de l'œuvre cinématographique. Trois scènes du film sont reprises, les dialogues restent identiques, tandis que les configurations spatiales et la répartition des rôles, selon les sexes, différent. En outre, des références — bribes de dialogues, nom d'un personnage, thématique, musique — sont repérables de façon parcellaire. Les trois scènes reproduites interviennent à des moments-clés de la fable :

- l'ouverture au sein de l'appartement, qu'occupent plusieurs familles dont la famille Koehler, lieu présenté au moment du retour du jeune garçon, Edmund, héros du film
- les membres de la famille s'enquière de l'état de santé du père à son retour de l'hôpital
- le dernier dialogue avec le père, empoisonné par Edmund, son plus jeune fils, à la fin de la scène.

L'annonce du désir de filmer à nouveau *Deutschland im Jahre Null* se manifeste dès la vidéo, aux airs de *trailer*, qui ouvre le spectacle avec un intertitre (carton filmé sans le son) en anglais : « In the Berlin defeated and destroyed, wound in an atmosphere of nightmare and hunger... / Dans le Berlin vaincu et détruit, une blessure dans une atmosphère de cauchemar et de faim<sup>547</sup>... » Les mots de R. Rossellini introduisent le film ; ils s'inscrivent en arrière-plan des images de la ville de Berlin en ruine. Un second intertitre en allemand le complète :

Das ist die Geschichte von Rainer Maria Ferrari, der im Jahr 2009 den neorealistischen Film *Deutschland im Jahre Null* neu verfilmte und dem die BEWAG dabei den Strom abgestellt hat.

C'est l'histoire de Rainer Maria Ferrari qui en l'an 2009 tourne une nouvelle version du film néoréaliste *Allemagne, année zéro* et à qui la BEWAG (Berliner Städtische Elektrizitätswerke Akt.-Ges., Centrales électriques urbaines de Berlin SA, Société anonyme) a coupé l'électricité<sup>548</sup>.

---

<sup>545</sup> Roberto ROSSELLINI, *Germania anno zero*, Allemagne, France et Italie, Tevere Film et Salvo d'Angelo Produzione, 1948.

<sup>546</sup> Nous choisissons de garder le titre en allemand dans le reste de notre développement.

<sup>547</sup> Passage retranscrit à partir de la captation du spectacle de René POLLESCH, *Cinecittà Aperta, Ruhrtrilogie 2*, 2009, prêt de la Volksbühne, vidéo non commercialisée.

<sup>548</sup> *Ibidem*.

Dès l'ouverture, l'ambiance est dramatique, réaliste et sociale, à l'image de celle du film qui se veut une retranscription fidèle du Berlin détruit d'après la seconde guerre mondiale. Dès l'ouverture aussi, l'évocation du problème d'électricité soulève une préoccupation récurrente des différents membres de la famille Koehler, vivant dans le même appartement, au sujet de la consommation d'électricité excessive signalée par l'homme de la BEWAG, entreprise publique (à l'époque) qui gère l'électricité de la ville de Berlin. On constate d'abord une correspondance entre le film et son remake du point de vue du cadre et de la situation dépeints. Un extrait des quelques phrases adressées par R. Rossellini à son public, au début de *Deutschland im Jahre Null* est reproduit avec une légère modification : le nom d'une seconde réalisatrice évoquée remplace celui d'Edmund Koehler :

Sollte jedoch jemand glauben, nachdem er diese Geschichte von Pauline Boetzke miterlebt hat, es müsste etwas geschehen, man müsste den deutschen Kindern beibringen, das Leben wieder lieben zu lernen, dann hätte sich die Mühe desjenigen, der diesen Film gemacht hat, mehr als gelohnt<sup>549</sup>.

Si jamais il se trouvait quelqu'un pour croire, après qu'il ait vécu cette histoire de Pauline Boetzke, qu'il devrait se passer quelque chose, qu'on devrait aider les enfants allemands à apprendre à aimer de nouveau la vie, alors l'effort de celui qui a fait ce film serait plus que récompensé.

Le procédé employé ci-dessus est très proche de la citation, hormis le changement opéré sur le nom. Pauline Boetzke est l'un des personnages de la série télévisée allemande *Rote Erde*<sup>550</sup> (*Terre rouge*) réalisée par Klaus Emmerich, diffusée par le consortium public ARD, qui raconte la vie de mineurs de la région de la Ruhr de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle jusqu'au milieu du XX<sup>ème</sup>, en deux saisons, l'une tournée en 1983 et l'autre en 1989. Les deux sources citées ont en commun une esthétique de réalisme social, à la restriction près que l'œuvre néo-réaliste est tournée dans le « décor » réel et que le temps de la fiction coïncide avec le temps réel. Si ce passage est cité dans la pièce de théâtre, c'est pour en désigner le vœu pieux et la naïveté, ce que les moments de remake laissent entrevoir.

La première scène parodiée se déroule comme suit dans la pièce de théâtre. Dans une des caravanes, la lumière vacille, ce qui provoque l'inquiétude d'une des comédiennes. Le dialogue est repris à *Deutschland im Jahre Null*, parfois avec quelques ajouts, coupes ou approximations

<sup>549</sup> René POLLESCH, *Cinecittà Aperta, Ruhrtrilogie 2*, Rowohlt Theater Verlag, texte non publié, avec l'aimable autorisation de la maison d'édition, 2009, p. 8.

<sup>550</sup> Klaus EMMERICH (réalisateur), *Rote Erde* (Terre rouge), Allemagne, ARD (Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland, Communauté de travail des établissements de radiodiffusion de droit public de la République fédérale d'Allemagne), première saison, 1983, deuxième saison, 1989.

(par exemple, « schon » peut remplacer « ja », la signification n'en est donc pas affectée, les deux mots signifiants « déjà ») :

- Edmunds Vater/Inga: Was ist denn hier los?
- [- Tine: Wir müssen wieder untern Mond. *Cette réplique est ajoutée dans la pièce.*]
- Eva Koehler/Martin: Die BEWAG. Zuviel Strom.
- Edmunds Vater/Catrin: Wir werden also wieder ohne Licht sein.
- Eva Koehler/Martin: [Der Mann hat sich reden lassen. *Phrase du film coupée dans la pièce.*] Du hast dich wieder ganz schmutzig gemacht! Hast-du die Arbeitskarte bekommen?
- Edmund Koehler/Catrin: Nein, die haben bemerkt, dass ich nicht fünfzehn Jahre bin.
- Edmunds Vater/Tine: Das ist doch ganz klar. Ich habe es dir ja vorhergesagt. Ich bin eigentlich froh, dass du zurückgekommen bist. Das ist keine Arbeit für einen dreizehnjährige Jungen.
- Edmund Koehler/Catrin: Ich wollte aber etwas zu essen, das ist auch für Karl-Heinz.
- Edmunds Vater/Inga: Hast-du das gehört, Karl-Heinz. Der junge wollte, dass du was zu essen hast!
- [- Trystan: Mir ist kalt. *Phrase ajoutée dans la pièce, dite par un comédien, dans sa caravane, en train de boire du champagne. Son image est visible à l'écran.*]
- Edmunds Vater/Tine: Karl-Heinz oder Rocco. Ist dir eigentlich klar, dass dein Bruder die ganze Schwere unseres Daseins allein auf seinen Schultern trägt<sup>551</sup>?
  
- Le père d'Edmund /Inga : Qu'est-ce qu'il se passe ici ?
- [- Tine: Nous devons de nouveau aller sous la lune. *Cette réplique est ajoutée dans la pièce.*]
- Eva Koehler/Martin : La BEWAG. Trop d'électricité.
- Le père d'Edmund/ Catrin : Nous allons de nouveau ne plus avoir de lumière.
- Eva Koehler/Martin : [L'homme s'en est laissé conter. *Phrase du film coupée dans la pièce.*] Tu t'es bien sali ! As-tu reçu la carte de travail ?
- Edmund Koehler/Catrin : Non, ils se sont rendus compte que je n'avais pas quinze ans.
- Le père d'Edmund /Tine : C'est quand même évident. Je te l'avais déjà dit. À vrai dire, je suis content que tu sois revenu. Ce n'est pas un travail pour un garçon de treize ans.
- Edmund Koehler/Catrin : Mais je voulais quelque chose à manger, c'est aussi pour Karl-Heinz.
- Le père d'Edmund /Inga : As-tu entendu ça, Karl-Heinz. Le garçon voulait que tu aies quelque chose à manger !
- [- Trystan: J'ai froid. *Phrase ajoutée dans la pièce, dite par un comédien, dans sa caravane, en train de boire du champagne. Son image est visible à l'écran.*]
- Le père d'Edmund /Tine : Karl-Heinz ou Rocco. Est-ce que tu te rends compte que ton frère porte seul sur ses épaules tout le poids de notre existence ?

Durant ce dialogue, les comédiens se trouvent en extérieur et installent un drap sur l'herbe pour y dîner. La configuration spatiale n'est pas celle du film où les trois scènes choisies se déroulent dans le même espace ; l'unique pièce étroite dans laquelle vivent l'ensemble des membres de la famille Koehler. La transformation parodique opère en priorité à deux niveaux : le changement de sexe et d'âge des personnages et le rapport non-psychologique au texte

---

<sup>551</sup> Passage retranscrit à partir de la captation du spectacle de René POLLESCH, *Cinecittà Aperta*, op. cit. Vérification de l'adéquation avec les dialogues du film à partir de Roberto ROSSELLINI, *Allemagne année zéro*, Films Sans frontières 2, 1947.

prononcé. Le rôle du père, par exemple, Edmunds Vater, tel qu'il est présenté au générique, est toujours, dans les trois scènes rejouées, « interprété » par une femme. L'« interprète » de ce personnage peut varier au cours d'une même scène, comme dans l'exemple ci-dessus, entre les trois actrices de l'équipe, Inga Busch, Catrin Striebeck et Christine (Tine) Groß. La sœur, Eva Koehler, est « interprétée » par un homme, Martin Laberenz, et le jeune garçon, Edmund Koehler, est lui « interprété » par une femme, Catrin Striebeck (dont la réplique précédente était reprise au personnage du père Koehler). Enfin, lorsque le père s'adresse à Karl-Heinz à la fin de l'extrait, son discours est adressé à Martin<sup>552</sup> qui passe du rôle de la sœur à celui du frère en l'espace d'un instant. Le genre des personnages de R. Rossellini est travesti la plupart du temps sans que cela soit traité comme une anomalie et produise une caricature. En fait, au travers de cette indistinction des genres, cette volonté affichée de ne pas y attacher d'importance est profondément liée à l'entreprise de dépsychologiser le jeu au théâtre, fondamentale chez R. Pollesch et les comédiens qui l'accompagnent. C'est pourquoi nous avons placé les termes « rôle » et « interpréter » entre guillemets car, dans ce théâtre, il ne s'agit jamais pour l'acteur d'interpréter un rôle. Au contraire, le texte prononcé traverse le corps des comédiens qui en sont les véhicules, cependant, jamais l'illusion que le texte naîtrait de l'intériorité du personnage n'est de mise. Au contraire, les acteurs semblent lancer leurs textes à la cantonade, comme s'ils ne s'adressaient pas vraiment aux autres acteurs, comme s'ils ne s'adressaient pas à un interlocuteur précis. C'est ce que décrit Miriam Dreyse telle une parole sans motivation :

Les actrices et les acteurs parlent certes à tour de rôle, ils se regardent aussi, mais il ne naît pas un dialogue comme forme d'expression entre des hommes dans le sens d'un réalisme psychologique. La parole n'a pas de motivation, pas d'origine au sein de l'intériorité du sujet, elle est un matériel fabriqué en amont, qui est mis à la disposition de tous de la même façon et qui reste de la même façon étrangère<sup>553</sup>.

En effet, l'échange chez R. Pollesch ne repose pas sur la construction psychologique d'un personnage ou d'un rôle. En cela, la reprise des dialogues du film néo-réaliste s'oppose à leur fondement qui veut que les acteurs jouent des personnages motivés (des personnes parfois) par la situation dans laquelle ils se trouvent et traversés par les problématiques de leurs

---

<sup>552</sup> Nous retenons les prénoms des comédiens car c'est ainsi qu'ils sont cités dans le texte de la pièce, René POLLESCH, *Cinecittà Aperta*, op. cit.

<sup>553</sup> Miriam DREYSSE, „Heterosexualität und Repräsentation. Markierungen der Geschlechterverhältnisse bei René Pollesch“ (Hétérosexualité et représentation. Marquage des relations entre les sexes chez René Pollesch) in Gaby PAILER et Franziska SCHÖSSLER (dir.), *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender* (Sexe/jeu/espace. Drame, théâtre, performance et genre), Amsterdam, New York, Rodopi, 2011, p. 365 : „Die Darstellerinnen und Darsteller sprechen zwar abwechselnd, sie schauen sich dabei auch an, ein Dialog als Ausdruck des Zwischenmenschlichen im Sinne eines psychologischen Realismus aber entsteht nicht. Die Sprache hat keine Motivation, keinen Ursprung im Inneren der Subjekte, sie ist vorgefertigtes Material, das allen gleichermaßen zur Verfügung steht und gleichermaßen fremd bleibt.“

personnages. Au contraire, dans la pièce *Cinecittà Aperta*, même si certains signes indiquent le manque d'électricité par exemple, aucun spectateur ne croit en la réalité de ce manque. Les acteurs restent des acteurs qui disent un texte appris par cœur et les circonstances qu'ils décrivent, en l'occurrence, la misère et la maladie, ne les touchent pas. La référence au néo-réalisme est prise à revers ; alors que le courant cinématographique souhaite témoigner de la réalité, le théâtre de R. Pollesch croit que la construction de cette réalité produit une vision factice du monde, le plus souvent bourgeoise, qu'il récuse.

Le remake de la scène de la mort du père (voir Figure 21), dont quelques images sont montrées durant le *trailer* d'ouverture, cristallise le remaniement ludique et satirique de l'œuvre du cinéaste italien.

Catrin interprète le rôle du père, dans une chemise de nuit blanche et se glisse sous une grande couette volumineuse. Deux personnes tiennent un panneau sur lequel sont inscrites les répliques que Catrin, oubliant son texte, n'hésite pas à regarder ostensiblement à plusieurs reprises durant la scène, déclenchant ainsi facilement les rires du public (les rires du public ont été enregistrés lors du tournage). Le thé, auquel le petit Edmund ajoute du poison dans le film, est remplacé par du champagne, ce qui provoque aussi les rires des spectateurs. Les acteurs continuent de parler de thé alors qu'il est très clair qu'il s'agit de champagne.



Figure 21. *Cinecittà Aperta* par R. Pollesch, 2009, scène de l'empoisonnement mortel du père, le père (à gauche), le réalisateur (à droite) d'Allemagne année zéro.

Le décalage produit déplace la référence de sa dimension tragique à une coloration festive. L’empoisonnement du père devient une scène caricaturée à laquelle est donnée une légèreté et un humour absents de l’œuvre-source. Des erreurs techniques apparaissent aussi, comme lorsque la perche se glisse dans le cadre. Pourquoi cette volonté de parodier et de travestir cette scène au contenu particulièrement sombre, notamment dans les paroles du père qui demande à Dieu de le laisser mourir<sup>554</sup> ? Voici un extrait de ses derniers mots qui se retrouvent tels quels dans la pièce :

Alles wurde mir genommen: mein Vermögen durch die Inflation, meine Söhne durch Hitler, ich hätte dagegen aufleben müssen, aber ich war zu schwach, wie so viele meine Generation. Wir sahen das Unheil kommen, aber wir haben es nicht verhütet. Heute spüren wir die Folgen, heute zahlen wir für unsere Fehler, wir alle. (*La comédienne explose de rire, le réalisateur aussi. Les autres rient aussi. Le rire se transforme en larmes chez le père.*) Ich genauso wie du<sup>555</sup>.

On m’a tout pris : mon bien à cause de l’inflation, mes fils à cause d’Hitler, j’aurais dû me révolter, mais j’étais trop faible, comme tant de personnes de ma génération. Nous voyions le malheur arriver, mais nous ne l’avons pas empêché. Aujourd’hui, nous en subissons les conséquences, aujourd’hui nous payons pour nos fautes, nous tous. (*La comédienne explose de rire, le réalisateur aussi. Les autres rient aussi. Le rire se transforme en larmes chez le père.*) Moi, comme toi.

Le discours du père dans ce passage est sans concession pour lui-même ; il s’accuse, ainsi que les hommes de sa génération et son propre fils encore en vie (à qui le dernier « toi » est adressé). Ex-soldat de la Wehrmacht, le jeune homme n’ose se montrer aux yeux du monde car il craint des représailles des puissances alliées en place. Les pères ont senti le massacre arriver, mais ils ne se sont pas révoltés et ils seraient donc coupables de la misère à laquelle ils sont réduits. C’est un discours de la conscience coupable que le père lègue en quelque sorte à son plus grand fils. Durant ce grave réquisitoire, la comédienne qui joue le personnage du père se met à rire. Là encore, à l’instar du champagne remplaçant le thé, la réaction est antithétique. La parodie a pour fonction de décrédibiliser la source, de la rendre incongrue, de la vider du sens qu’elle a pu avoir au moment de sa réalisation. *Deutschland im Jahre Null* est une œuvre exemplaire car elle montre l’Allemagne à travers le regard d’un cinéaste italien dans une volonté de ne pas se faire le juge du peuple allemand. À revers de cette perspective du documentaire historique, d’une forme de neutralité et d’une solidarité affichée entre les peuples

<sup>554</sup> Passage retranscrit à partir de la captation du spectacle de René POLLESCH, *Cinecittà Aperta*, op. cit. Vérification de l’adéquation avec les dialogues du film à partir de Roberto ROSSELLINI, *Allemagne année zéro*, Films Sans frontières 2, 1947 :

„[...] mein Gott, warum liebt du mich nicht sterben ?“

« [...] mon dieu, pourquoi ne me laisses-tu pas mourir ? »

<sup>555</sup> *Ibidem*.

au lendemain d'une guerre très meurtrière, R. Pollesch souhaite, à travers la parodie et la satire de cette œuvre, montrer que la forme et l'idéologie réalistes sont mensongères et ne rendent pas compte de la réalité comme elles le devraient. Cette réalité, selon R. Pollesch, c'est d'abord celle des corps des hommes et des femmes en présence et leurs statuts réels au sein du processus créatif. En définitive, la visée même du néo-réalisme lui semble être une impossibilité. L'avis de l'auteur s'exprime au travers de la voix off et derrière le nom du réalisateur Rainer Maria Ferrari dans le film introductif :

Voix off: [...] Also macht es gar nicht so viel Sinne die Geschichte zurück zu gehen zu einem *Deutschland im Jahre Null*. Eine solche Auffassung von Geschichte verfolgt eher eine bloß abstrakte und unwahre Allgemeinheit. Aber jene unwahre Allgemeinheit dem kapitalistischen Bewusstsein prägt. Ein Film über die Krise, im Deutschland der Gegenwart sollte, nach Ferrari, vor allem das düstere Bild eine illusorischen Gemeinschaftlichkeit einer unwahren Gesellschaft entwerfen.

Voix off : [...] Alors cela ne fait pas vraiment sens de retourner en arrière à l'histoire d'une *Allemagne en l'an zéro*. Une telle conception de l'histoire se fonde sur une généralité simplement abstraite et fausse. Mais cette fausse généralité façonne la conscience capitaliste. Un film sur la crise dans l'Allemagne actuelle devrait, selon Ferrari, avant tout dresser le sombre portrait d'un esprit communautaire illusoire dans une société fausse.

En s'amusant avec une référence sérieuse et en la transformant pour en produire une satire, R. Pollesch déconstruit la référence néo-réaliste afin de porter sur elle un regard réprobateur ; la forme et l'idéologie liées à celle-ci sont mensongères, elles ne peuvent refléter la crise de façon satisfaisante car fondées sur le sentiment qu'une communauté des hommes existe, qu'une société des hommes est une valeur à défendre. Par le truchement de la référence, qui sert de support à la pièce, pour certains de ses thèmes, dialogues et situations, et de sa transformation parodique et satirique, ce sont les fondements du néo-réalisme qui sont jugés des instruments de falsification : fausse empathie, fausse solidarité, fausse communauté des hommes, constituée en fait de petits bourgeois égoïstes.

### ***Blockbuster historique, redoublement du ludique et critique politique***

Un autre exemple de déplacement parodique se trouve dans la première partie d'*Empire* de Superamas qui reconstitue, selon les codes du film historique à grand spectacle, la bataille d'Aspern en Autriche entre l'armée française napoléonienne et l'armée autrichienne qui se déroula en mai 1809. Une voix off intervient par endroits avec force insistance sur les mots comme dans les bandes annonces des films d'action américains. Des séquences assez courtes alternent, entre des scènes d'amour, de sexe ou de bataille<sup>556</sup> (voir Figure 22).

---

<sup>556</sup> Voir *infra*, pour la description précise du déroulement de cet extrait, Annexe J. 2. Description d'*Empire (Arts & Politics)* de Superamas, 2008, p. 700.



Figure 22. Empire, Arts and politics de Superamas, 2008, le capitaine d'Armagnac embrasse une princesse autrichienne, copyright Giannina Urmeneta Ottiker.

Le passage au noir entre chaque séquence donne l'impression d'un montage au rythme saccadé, alternant des durées de plans extrêmement courtes, comme c'est souvent la norme dans les superproductions où la règle est d'éviter à tout prix l'ennui du spectateur. Les scènes sont jouées devant des panneaux blancs, l'un à jardin et l'autre à cour, dans la moitié avant de la scène, et un troisième se trouve au centre, vers l'arrière-scène. Cette configuration renvoie aux fonds de couleur servant à l'incrustation d'images, c'est-à-dire lorsque l'on mêle deux images pour en créer une seule, en général, le personnage et sa silhouette sont filmés séparément du décor, devant ce type de panneau monochrome. De plus, rappelant aussi le cinéma, les positions des panneaux dans l'espace définissent des valeurs de plans différentes, le plan rapproché et le plan d'ensemble (lorsque plusieurs panneaux sont réunis). Les acteurs sont en costumes d'époque. La manière dont les thèmes se trouvent entremêlés, l'Histoire, la politique, le sexe, l'amour, la violence, et la porosité entre ces différentes catégories, s'apparente à ce que l'on peut voir dans les *blockbusters* historiques. Il y a transformation car transposition de codes cinématographiques à la scène de théâtre. Le régime est ici uniquement ludique, le jeu et l'amusement avec le genre parodié dominant ; l'introduction de *Beat it* de Mickael Jackson pour soutenir la scène de bataille, à grands renforts de bruitages de chairs transpercées et d'os qui craquent, ne verse pas dans la satire, mais dans l'humour. L'écart par rapport au genre parodié est faible et le regard porté sur lui n'est pas railleur, mais amusé. Il se produit ainsi une forme de redoublement de la référence : Superamas fabrique du ludique à partir du ludique. Il est intéressant de noter que les artistes jugent différemment de nous leur propre production. À

la question posée par A. De Baecque « Comment *Empire (Art & Politics)* déploie-t-il ce dispositif ? », ils répondent :

La dramaturgie est fondée sur plusieurs séquences de jeu. Tout commence avec une « chorégraphie » des drapeaux, très martiale, nationaliste, très sérieuse, mais un peu décalée dans l'Europe d'aujourd'hui, donc assez vite pathétique, un peu sportive si l'on veut. Puis vient la reconstitution en costumes, la bataille qui projette d'emblée le spectacle dans l'épopée, le spectaculaire, la dramatisation. Mais sur un plateau de théâtre, cela ne peut être que déceptif, des costumes, du son, de la fumée, quelques bagarres, du sang que tous savent faux. La guerre est forcément ici une chose qui ne vient jamais et l'on frise assez vite le ridicule. Napoléon parle anglais, tout est creux, c'est n'importe quoi, ça ressemble à une bande-annonce d'un mauvais film hollywoodien<sup>557</sup>.

Certes, le spectateur peut interroger la qualité du film qui est présenté, mais, contrairement aux mots des artistes qui soulignent le ridicule du passage, le résultat est à nos yeux, au contraire, très abouti et impressionne de beauté et de fluidité. Le ridicule est loin. On pourrait reprocher à cet enchaînement de séquences son aspect décousu et ainsi son caractère superficiel, mais ce côté « creux » n'est pas sans rappeler le genre de référence, aussi, cela n'introduit pas un écart qui pourrait dire la critique. La chorégraphie des drapeaux a été supprimée dans la version que nous avons pu voir sur scène pour ne laisser apparaître qu'une jeune femme tenant un drapeau français, en tenue de soldat, la chemise ouverte sur sa poitrine. La composante pathétique a donc été écartée par l'équipe elle-même, ce qui ne fait que confirmer notre analyse ; ce n'est pas dans la partie de transposition des codes elle-même que s'exprime la critique. L'argumentation fondée sur le caractère intrinsèquement déceptif de la représentation de la guerre sur la scène de théâtre, *a contrario* du cinéma, est justifiée. Néanmoins, la réalisation qu'en donne le collectif Superamas est virtuose, les gestes sont réglés avec précision, la technique ne souffre d'aucune erreur. Lorsque les soldats s'affrontent à l'épée, ce qui frappe, ce n'est pas la remise en question de la véracité de ces combats, mais bien plutôt l'agilité et l'adresse. Aussi, le ridicule qui peut encore se nicher dans le choix pour un groupe d'artistes français de faire parler Napoléon en anglais, disparaît finalement car, à nouveau, un film historique à grand spectacle propose les mêmes codes. En effet, une production américaine dans laquelle un personnage historique de nationalité française parle en anglais est la règle. Néanmoins, l'aspect ridicule doit éventuellement être imputé au genre de référence lui-même. Il est possible de tracer un parallèle éclairant entre le style épique et le film historique *mainstream*, en suivant une piste ouverte par G. Genette :

---

<sup>557</sup> Entretien avec SUPERAMAS, propos recueillis par Antoine DE BAECQUE, *art. cit.*, pp. 1-2.

En vérité, le style épique, par sa stéréotypie formulaire, est non seulement une cible toute désignée pour l'imitation plaisante, et le détournement parodique : il est constamment en instance, voire en position d'autopastiche et d'autoparodie involontaires<sup>558</sup>.

L'autoparodie involontaire caractérise assez justement la grosse production du cinéma historique solidaire d'une part épique ; un héros passe par une série d'exploits et exalte un fort sentiment collectif à travers ses actes. Ainsi, le ridicule serait inhérent au genre parodié et se retrouve logiquement dans sa parodie.

Plus qu'au travers de la parodie elle-même, c'est dans le discours dont elle est immédiatement suivie que la critique se trouve exprimée ou simplement mise en branle. Juste après la fin du tournage, plusieurs personnes arrivent pour congratuler l'équipe, dont l'ambassadeur de France en Autriche (Roch Baumert). Un homme à côté de lui, anglais de langue maternelle (Davis Freeman), affirme que tout ce que l'équipe de cinéma vient de faire était une perte de temps. L'ambassadeur répond par la célèbre phrase de David Lynch : « One good people always ask art to have a meaning while most of the time their own life hasn't got any / Quelques bonnes personnes demandent toujours à l'art d'avoir un sens alors que la plupart du temps leur propre vie n'en a pas<sup>559</sup>. » L'Américain répond que l'on ne peut pas savoir ce qu'est la guerre avec des personnes costumées et des effets spéciaux, mais en se rendant en Irak. L'ambassadeur poursuit en citant Gustave Flaubert qui refusa que la littérature donne un message, ce qui fut considéré, explique-t-il, comme l'expression de l'égalité des droits démocratiques. L'Américain allègue que la démocratie peut avoir de la valeur et du sens et en même temps n'avoir ni valeur, ni sens. Le Français rétorque en citant le plasticien Daniel Buren : le malentendu vient rarement de raisons intellectuelles, mais plutôt de raisons politiques. L'Américain mentionne alors le général Georges Patten : on ne gagne pas une guerre en mourant pour son pays, on gagne une guerre en faisant mourir les autres, ces bâtards, pour leur pays. La conversation se termine là. Elle porte sur l'intérêt de la représentation artistique de la guerre : celle-ci nous apporte-t-elle une connaissance de son sujet ou, au contraire, n'est-elle qu'une perte de temps de ce point de vue, la guerre ne pouvant être connue qu'au travers de son expérience dans le réel ? L'un, le Français, défend l'idée que l'art ne doit pas véhiculer un message, mais peut refléter l'absurdité, courante dans la vie. La position de l'Américain est bien plus pragmatique puisque, selon lui, la représentation de la guerre ne peut en aucun cas accéder à une compréhension de la guerre. L'argument de l'ambassadeur du caractère démocratique valorisé dans l'absence de communication d'un message au travers de l'art est

---

<sup>558</sup> Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, op. cit., p. 22.

<sup>559</sup> SUPERAMAS, *Empire (Arts & Politics)*, accès réservé à la vidéo en ligne sur vimeo, consultation grâce à l'aimable autorisation de Superamas.

renversé par l'Américain qui proteste que la démocratie peut s'avérer une valeur creuse. En effet, l'établissement de la démocratie est souvent agité comme prétexte pour mener une guerre. Le Français suggère que leur différend serait politique plutôt qu'intellectuel. Aussi, l'Américain finit avec une certaine brutalité par un retournement de l'argument nationaliste : si le nationalisme est agité comme un étendard, l'art de la guerre consiste à exciter le nationalisme de l'ennemi pour que celui-ci se fasse tuer en ce nom. Cette discussion est bien sûr reliée à ce que le spectateur vient de voir. Elle propose au moins deux points de vue sur la parodie de superproduction cinématographique : cette dépense de moyens est superflue et ne permet pas d'accéder à ce qu'elle prétend, une connaissance de la guerre, ou la question ne se pose pas en ces termes, et l'art n'a pas à véhiculer un quelconque sens. Il n'est pas étonnant de voir que celui qui est le moins dupe de la forme du *blockbuster* historique est celui qui vient du pays qui a justement créé cette forme. Comme l'entend le Français, derrière les mots de D. Buren, la question est plus politique qu'intellectuelle. C'est là que se situe le cœur de la dispute ; la représentation de l'Histoire que l'on vient de voir est avant tout politique ; derrière cette figuration de la guerre, s'exprime une idéologie, celle de la nécessité d'une dramatisation et du spectaculaire. Le personnage de l'Américain n'est pas abusé par cette forme puisqu'il la connaît et en maîtrise les signes. Il ne croit donc pas naïvement en un pouvoir de l'art ou en l'argumentaire démocratique. Enfin, et c'est là que Superamas souhaite nous emmener, le discours critique est en demi-teinte, aucun bord n'a finalement d'ascendant sur l'autre ; la prise de parti est laissée toute entière au spectateur, cependant, la parodie signale l'uniformité de cette reconstitution de l'Histoire et sa dimension idéologique.

### ***Émission culturelle de télévision, parodie et satire des intellectuels***

Un troisième et dernier exemple emblématique du procédé parodique dans notre corpus prend forme à travers la reprise de l'émission de télévision *Late Review* pour le scénario n°11 d'*Attempts on Her Life* de M. Crimp dans la mise en scène de K. Mitchell (2007). Cet emploi revêt un intérêt particulier car cette séquence, intitulée « Untitled (100 words) / Sans-titre (100 mots<sup>560</sup>) », a pour thème le rapport à l'art. Des personnes, que l'on peut supposer être des critiques d'art, des commissaires d'exposition ou quelques professionnels que ce soit qui aient un lien avec les arts plastiques, sont réunies pour discuter de l'œuvre d'une artiste (voir Figure 23) qui, semblerait-il, aurait, après plusieurs tentatives échouées, mis fin à ses jours.

---

<sup>560</sup> Martin CRIMP, *Plays 2*, op. cit., p. 249.

Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, traduit par Christophe Pellet, avec la collaboration de Michelle Pellet, Paris, l'Arche, 2002, p. 55.



Figure 23. Atteintes à sa vie de Katie Mitchell, 2007, Les intellectuels d'une émission culturelle télévisée, copyright Stephen Cummiskey.

M. Crimp fait allusion à Sarah Kane et aux remous que ses deux premières pièces, *Blasted*<sup>561</sup> (*Anéantis*) et *Phaedra's Love*<sup>562</sup> (*L'amour de Phèdre*) causèrent dans la presse notamment. L'un des critiques suggère qu'il aurait mieux valu proposer des soins psychiatriques à cette personne plutôt que de l'admettre dans une école d'art, l'autre lui répond que cette vision des choses rejoint celle des nazis considérant une partie de la production artistique comme celle d'un « art dégénéré ». Un autre ne tarit pas d'éloges sur le travail de l'artiste, mais les mots choisis recyclent un vocabulaire publicitaire.

Solange Ayache explicite ce jeu d'échos entre M. Crimp et S. Kane et cite à l'appui de sa réflexion une critique de *Blasted* par le journaliste Jack Tinker dans le *Daily Mail* : « The money might have been better spent on a course of remedial therapy. / L'argent aurait été mieux dépensé dans une thérapie de réadaptation<sup>563</sup>. » S. Ayache cite aussi le correspondant du *Daily Telegraph* Charles Spencer dans son article au sujet de *Phaedra's Love* : « It's not a theatre critic that's required here, it's a psychiatrist. / Ce ne sont pas les services d'un critique de théâtre qui sont nécessaires ici, mais ceux d'un psychiatre<sup>564</sup>. »

<sup>561</sup> Sarah KANE, *Blasted*, Londres, Methuen, 2011 (joué pour la première fois au Royal Court Theatre en 1995).

<sup>562</sup> Sarah KANE, *Phaedra's Love*, Londres, Methuen, 2002 (joué pour la première fois au London's Gate Theatre en 1996).

<sup>563</sup> Jack TINKER, « This disgusting piece of filth / Une pièce dégoûtante de saleté », *Daily Mail*, 19 janvier 1995, cité dans Solange AYACHE, « De la mise au silence à la prise de parole : la voix féminine de Martin Crimp à Sarah Kane », *Sillages critiques* [En ligne], n°16, 2013, <http://sillagescritiques.revues.org/2963> (consulté le 28 novembre 2013).

<sup>564</sup> Charles SPENCER, « Revue of Phaedra's Love / Critique de *L'amour de Phèdre* », *Daily Telegraph*, 21 mai 1996, cité dans Solange AYACHE, *Ibidem*.

Nous avons cité ces revues de presse afin de démontrer la véracité du propos qui sous-tend le texte de M. Crimp ; l'auteur s'appuie sur des remarques réelles avancées au sujet d'une artiste contemporaine de l'écriture de sa pièce.

Aussi, on peut y trouver une justification du choix de K. Mitchell de faire référence à l'émission culturelle *Late Review*<sup>565</sup> (Le soir de la critique) diffusée sur la chaîne de télévision BBC 2 (British Broadcasting Corporation, la compagnie audiovisuelle publique britannique) de 1994 jusqu'à 2014. Sa mise en scène du scénario n°11 s'ouvre sur le bruit d'une télévision à tube cathodique que l'on allume. L'écran grésille et crépite, on voit le visage d'un homme, puis la mire télévisuelle, en gros plans. Sur fond de musique jazzy, une critique d'art parle à ses confrères installés dans ce qui semble être un plateau de télévision ; réunis sur des chaises placées en arc de cercle, un écran derrière eux sert de toile de fond kitsch où naissent de grosses bulles bleues. Les moments de discussions autour de l'œuvre de l'artiste sont entrecoupés par des images d'art vidéo dont nous traiterons dans la section sur le pastiche<sup>566</sup>.

Plusieurs journalistes britanniques tombent d'accord pour voir dans les passages de discussions sur l'art une référence parodique à l'émission culturelle *Late Review*. Georgina Brown en parle de la sorte : « Which means I would have missed the 1997 play's satire of the BBC's Late Review in which guests discuss the notion that theatre is dead and one sounding very like Germaine Greer [...]»<sup>567</sup>. / Ce qui veut dire que j'aurais raté la satire de *Late Review* sur la BBC dans cette pièce datant de 1997 dans laquelle des invités débattent de la mort du théâtre et dont une ressemble de près à Germaine Greer [...]. » Cette dernière était une des intervenantes régulières de l'émission dont les remarques imprévisibles et acides, accompagnées de celles du commentateur Tom Paulin, ont réussi à mobiliser une plus large audience à la fin des années 1990<sup>568</sup>. D'autres journalistes ont repéré cette référence à l'émission culturelle de la BBC ainsi qu'à ses deux commentateurs : Kate Basset<sup>569</sup>, Sarah

---

<sup>565</sup> *Late Review* (Le soir de la critique) / *The Review show* (Le spectacle de la critique), Angleterre, BBC Two (British Broadcasting Corporation, Société de diffusion britannique), 1994-2013, BBC Four, 2013-2014.

<sup>566</sup> Voir *infra* Chapitre V.3.2 Forgerie sérieuse de l'art vidéo, p. 285.

<sup>567</sup> Georgina BROWN, « The worst play I've ever seen » (La pire pièce que je n'ai jamais vue), *The Mail on Sunday*, 18 mars 2007.

<sup>568</sup> Stephen MOSS, « The Review Show's move to BBC4: a typical piece of BBC cowardice » (The Review Show déménage sur BBC4 : un exemple typique de la lâcheté de la BBC), *The Guardian*, 26 février 2013, <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2013/feb/26/late-review-typical-bbc-cowardice> (consulté le 7 décembre 2013) :

“Apart from a brief moment about 15 years ago when it was obligatory viewing because of the acid and unpredictable presence of Tom Paulin and Germaine Greer, it has been dreary, self-conscious and little-watched” « Hormis un bref moment il y a environ 15 ans où il était obligatoire de la regarder à cause de la présence acide et imprévisible de Tom Paulin et Germaine Greer, elle a été morne, mal à l'aise et peu regardée. »

<sup>569</sup> Kate BASSET, « Anny, are you okay ? » (Annie, est-ce que ça va ?), *The Independent on Sunday*, 18 mars 2007.

Hemming<sup>570</sup>, Benedict Nightingale<sup>571</sup>, etc<sup>572</sup>. G. Brown en parle comme d'une satire tandis que S. Hemming la qualifie de « parodie malicieusement drôle / mischievously funny parody ». Le procédé réunit justement le ludique : la parodie, et le travestissement : la satire. Le texte de la pièce associe déjà ces deux aspects puisque le format de référence, la discussion entre spécialistes pédants, contient en lui-même une dimension comique, celle de la surinterprétation, de l'analyse caricaturale, en même temps que les propos sont d'une grossièreté qui verse dans l'imperméabilité, la condamnation voire une dimension totalitaire à propos des frontières de l'art. Le ludique repose sur le jeu avec les codes de l'émission et du discours intellectuel, du pédantisme, du caractère hautain de ceux qui s'érigent en juges de l'art en même temps que de l'aspect ridicule de ce qui prend la tournure d'une petite bataille théorique. Le jeu consiste aussi en la reconnaissance, en particulier pour le public britannique, de cette émission et de deux de ses animateurs. La satire s'établit dans la dimension grinçante et extrémiste du discours qui déraile littéralement vers une parole fascisante. Celle-ci énonce ce qui doit être considéré comme art et qui peut être estimé artiste ou doit être rejeté hors de la sphère artistique.

De nombreux autres exemples auraient pu s'ajouter à ceux présentés, mais il nous faut être synthétique et, afin de faire apparaître tout de même le travail de classement qui a été à l'œuvre dans notre démarche, nous répertorions ici les différents autres cas de parodie rencontrés :

- la transposition sérieuse de la série télévisée américaine et canadienne *X-Files*<sup>573</sup> créée par Chris Carter (et diffusée entre 1993 et 2002) et la parodie ludique du clip musical *Mamma Mia* (1975) du groupe suédois Abba, un célèbre groupe de pop suédois, respectivement pour les scénarios n°13 et 14, d'*Attempts on Her Life* par K. Mitchell
- la transposition formelle et thématique de l'univers du cinéaste américain John Cassavetes, notamment de son film *The Killing of a Chinese Bookie*<sup>574</sup> (*Meurtre d'un bookmaker chinois*) datant de 1976, et de ceux du cinéaste américain David Lynch, notamment avec *Lost Highway*<sup>575</sup> (1997) et *Mulholland Drive*<sup>576</sup> (2001), dans *Atteintes à sa vie* par Joël Jouanneau

<sup>570</sup> Sarah HEMMING, « Attempts on Her Life » (Atteintes à sa vie), *Financial Times*, 16 mars 2007.

<sup>571</sup> Benedict NIGHTINDALE, « Attempts on Her Life » (Atteintes à sa vie), *The Times*, 16 mars 2007.

<sup>572</sup> Alice JONES, « Innovative production projects a spiritual vacuum » (Une production innovante projetée un vide spirituel), *The Independant*, jeudi 15 mars 2007, Michael COVENEY, « Attempts on Her Life », *Whatsonstage.com*, 15 mars 2007, Patrick MARMION « Attempts on Her Life », *What's on in London*, 22 mars 2007 et Caroline MCGINN, « Demanding yet smart » (Exigeant mais intelligent), *The London paper*, 21 mars 2007.

<sup>573</sup> Chris CARTER, *The X-Files* (X-Files), États-Unis, Fox, 1993-2002.

<sup>574</sup> John CASSAVETES, *The killing of a chinese bookie* (Meurtre d'un bookmaker chinois), États-Unis, Al Ruban, 1976.

<sup>575</sup> David LYNCH, *Lost Highway* (Route perdue), France, États-Unis, Royaume-Uni, Canada, CiBy 2000, Asymmetrical Productions, 1997.

<sup>576</sup> David LYNCH, *Mulholland Drive*, États-Unis, Asymmetrical Productions, France, Studiocanal, 2000.

- parodie et travestissement du film à grand spectacle dans *Super Night Shot* de Gob Squad
- parodie et travestissement du clip musical underground et du tableau *La liberté guidant le peuple* du peintre français Eugène Delacroix (1830) dans *Revolution Now* de Gob Squad.
- parodie du clip *Praise You* de FatBoySlim par Superamas<sup>577</sup>

On n'a rencontré aucun cas de transposition, le mode sérieux de la transformation parodique, dans le présent corpus. Le ton relevait soit du redoublement du ludique, soit du partage des dimensions ludique et satirique. Ces conclusions soulignent l'importance de l'humour et du second degré dans le corpus en même temps que celle de la critique. La parodie détourne l'hypo-œuvre pour en révéler le processus de mythification chez R. Pollesch, une analyse qui n'est pas sans rappeler celle de R. Barthes dans *Mythologies*<sup>578</sup> qui dénonce l'ordre bourgeois soutenu par les représentations dominantes. La question de la falsification de l'Histoire est à nouveau posée en lien cette fois à l'idéologie politique qu'elle sous-tend. Enfin, le discours pseudo-intellectuel sur l'art est accusé de bêtise et de fascisme, sans que sa représentation ne se départisse jamais de l'humour. Humour et critique sont intimement liés.

### **3.2. Différentes formes de pastiche**

#### **Forgerie sérieuse de l'art vidéo**

Au sein de la référence parodique et satirique, peut aussi exister un pastiche dans un rapport sérieux au style imité que l'on nommera donc forgerie, continuant de suivre en cela les catégories définies par G. Genette. Nous reviendrons sur le dernier exemple développé pris à la mise en scène d'*Attempts on Her Life* par K. Mitchell avec un travail vidéo de L. Warner. Nous avons déjà indiqué que les moments d'émission culturelle parodiant *Late Review* sont entrecoupés par la diffusion de courts films imitant l'art vidéo. Le *split screen* en trois parties montre une femme qui mange un oreiller, le buste d'une autre, le visage en gros plan d'une troisième. On entend le bruit de la pluie, un piano qui joue un morceau de Johann Sebastian Bach ainsi qu'une série de mots énoncés sur un ton neutre. À ces images succède la réunion des commentateurs d'art, l'alternance est reproduite plusieurs fois. Les images supposées de l'artiste montrent aussi quelqu'un en train de se piquer à l'aide d'une seringue, une femme

---

<sup>577</sup> Ce passage fera l'objet d'un développement au Chapitre VIII. 2.2. Autoparodie : des performeurs « sans qualités » ou chacun est artiste, p. 457.

<sup>578</sup> Roland BARTHES, *Mythologies*, op. cit.

gisant au sol, des pilules renversées à côté d'elle, une femme qui regarde dans le vide, peut-être, on peut le supposer, prête à sauter. Le synopsis de la pièce en annexes offre plus de détails sur ce tableau<sup>579</sup>.

Les éléments imitant l'art vidéo appartiennent à un registre plutôt glauque, ce qui s'avère logique puisque l'artiste expose ses tentatives d'attenter à sa vie et qu'elle a fini par se suicider. La technique est utilisée, volontairement, en défaut ; les couleurs sont bleuâtres ou verdâtres, les contours mal définis. On voit des visages, des mains, des morceaux de corps. Les corps sont traités de manière clinique ; des tracés en pointillés sur le contour inférieur de la poitrine, comme avant une opération chirurgicale, ou de manière poétique ; une femme qui crie, sans que l'on entende son hurlement. Ces séquences pourraient être celles d'une caméra de surveillance ou d'une caméra personnelle grâce à laquelle l'artiste aurait, de façon volontaire, filmé sa vie intime. L'idée et le choix d'exposer les tréfonds de son âme, de manière crue, ont vu naître quelques créations contemporaines, par exemple, le film de l'écrivain et photographe français Hervé Guibert, *La pudeur ou l'impudeur* (1992), dans lequel il relate l'avancée de la maladie du sida dont il est atteint. On peut aussi penser, sans qu'aucune référence directe ne soit perceptible, au travail de la plasticienne et écrivaine française Sophie Calle à partir de sa vie quotidienne et intime. L'exposition et la mise à nu du moi ne sont plus nouvelles en art contemporain ; le vidéaste américain Bruce Neumann, par exemple, filme en continu son salon et son atelier, en particulier de 1966 à 1970. Dans le dossier pédagogique sont cités, à titre de références, le vidéaste américain Bill Viola et la photographe et vidéaste américaine Sam-Taylor Wood<sup>580</sup>.

Dans ce même dossier, le processus de création est décrit dans une rubrique intitulée « Creating the Work » (créer l'œuvre) :

Avant de s'occuper de la mise en scène de chaque scénario, le groupe s'asseyait, en premier lieu, autour d'une table et faisait un travail d'analyse sur le texte. Ils devaient discuter de ce qu'ils percevaient du but visé par l'auteur dans un scénario particulier, cela pouvait être, par exemple, un film hollywoodien pour se sentir léger, une publicité ou un téléfilm policier. [...]

Une fois cela réalisé, les membres du groupe passaient du temps à observer le résultat qu'ils pensaient que les personnages cherchaient à atteindre dans leurs improvisations. Les sources incluaient les programmes télévisuels populaires en 1997 comme *X-Files* et *Prime Suspect*, des chaînes de télé-achat et des reportages publicitaires, aussi bien que le travail d'artistes vidéo comme Sam Taylor-Wood et Bill Viola. Une fois qu'ils s'étaient familiarisés avec la manière dont ces sources sont construites — le cadrage des plans, la durée des prises et le type de montage — le groupe cherchait à en produire leurs propres versions, employant les mots du script comme texte<sup>581</sup>.

<sup>579</sup> Voir Annexe E. 2. Description de la mise en scène d'*Attempts on Her Life* par Katie Mitchell, National Theatre, Londres, 2007, p. 602.

<sup>580</sup> *Educational pack (dossier pédagogique)* pour *Attempts on Her Life* par Katie Mitchell, Londres, National Theatre (Théâtre national), 2007, p.9, [http://d1wf8hd6ovsje.cloudfront.net/documents/Attempts\\_bkpk.pdf](http://d1wf8hd6ovsje.cloudfront.net/documents/Attempts_bkpk.pdf) (consulté le 20 février 2014).

<sup>581</sup> *Ibidem.* : "Before addressing the staging of each scenario, the group would first of all sit around a table and do

Le script est un déroulé des actions, aussi bien que des déplacements des personnages sur le plateau de théâtre que de ceux des techniciens de la vidéo que devenaient les comédiens. L'objectif de « produire leur propre version » du travail d'un artiste par exemple est clairement exprimé ; le processus de création s'ancre dans une démarche de pasticheurs. Partant de l'image de référence perçue dans le texte de M. Crimp que ses personnages chercheraient à construire, les artistes en trouvent des incarnations dans certaines des images déjà produites. Ces références sources sont ensuite analysées et leurs compositions techniques détaillées ; spécificités du cadre et du montage, longueur des plans... L'équipe ne cherche pas à les reproduire directement, mais bien à en produire un pastiche qui en montrerait leur version propre. Les créateurs s'imprègnent d'un style plutôt que d'un texte, fidèles en cela au fonctionnement le plus habituel du pastiche.

Les deux plasticiens cités dans le dossier pédagogique, B. Viola et S. Taylor-Wood travaillent la vidéo et empruntent des chemins plus ou moins liés à leur vie privée sans pour autant adopter une démarche qui placerait l'intimité au centre, comme un point de départ au travail artistique, contrairement à H. Guibert et S. Calle. Cependant, la dimension intime n'est pas complètement effacée quand, par exemple, B. Viola raconte l'histoire de l'accident durant lequel il a failli se noyer à l'âge de six ans<sup>582</sup> et qui l'a amené à travailler beaucoup avec l'eau. Dans cette même idée, S. Taylor-Wood se sert à plusieurs reprises de son propre corps et de son visage pour des autoportraits décalés. L'esthétique volontairement imparfaite, jouant avec les défauts de l'image, se retrouve chez ces deux artistes, notamment pour leurs œuvres réalisées durant les années 1990. Aussi, l'élaboration de fragments d'art vidéo dans la pièce est un exercice de forgerie car le rapport est celui du copiste sérieux, qui ne s'emploie pas à introduire un écart ludique ou satirique. Au contraire, les images réalisées pourraient être présentées dans un musée d'art contemporain. Les représentations montrées sont datées, un peu kitsch, plus par un souci de reproduction et de reconnaissance du genre de référence que pour en produire une critique. K. Mitchell situe la pièce dans les années 1990. Le kitsch consiste en l'exposition des défauts, d'une image qui n'est pas léchée, mais volontairement sale, ces caractéristiques se retrouvent dans tout un pan de l'art vidéo des années 1990. Ce ne sont pas

---

some analytical work on the text. They would discuss what they felt the writer was targeting in that particular scenario, for instance, feel-good Hollywood films, advertising or TV police dramas. [...]

Once this had been done, the group spent time looking at the material they felt the characters were targeting in their improvisations. Sources included TV programmes popular in 1997 such as *The X-Files* and *Prime Suspect*, home shopping channels and info-mercials, as well as the work of video artists such as Sam Taylor-Wood and Bill Viola. Once they had become familiar with the way these sources were constructed – how the shots were framed, the length of shots and the types of edit points taken – the group would attempt to make their own versions, using the words of the script as the text.”

<sup>582</sup> Bill VIOLA, interviewé par Christian LUND, *Cameras are Soul Keepers* (Les caméras sont des gardiennes de l'âme), Londres, Louisiana Channel (Louisiana Museum of Modern Art) (Musée d'art moderne de Louisiane), 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI#t=305.284353>.

les images en elles-mêmes qui produisent la dimension ludique ou satirique, mais bien la juxtaposition de ces images et de la parodie des présentateurs de l'émission *Late Review* ainsi que leurs discussions, signées de la plume de M. Crimp.

### ***Imitation du cinéma debordien de recyclage***

Imitant le cinéma de G. Debord, J. Simmoney pratique le *Vjing* pour *Scanner* mis en scène par D. Ayala, c'est-à-dire qu'elle applique des effets aux images, parfois en amont de leur projection, mais surtout en direct. Les premiers essais de ce qu'on caractérise aujourd'hui de *Vjing* eurent lieu à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, et ont été réalisés par des personnes souhaitant traduire la musique en couleurs, comme dans les essais du compositeur Alexandre Scriabine (1872-1915). L'origine de ces recherches se trouve dans une volonté synesthésique, c'est-à-dire de faire dialoguer plusieurs sens entre eux ; l'interaction entre ouïe et vue, musique et images. Ici, le traitement de l'image et du son sont séparés, J. Simmoney travaille sur les images et L. Sassi compose une musique électronique qui accompagne ces dernières, mais aussi les mots et les corps des acteurs. Durant les représentations, la vidéaste et le compositeur travaillent de concert : ils font dialoguer les images et le son.

La vidéaste glane des images de télévision à l'Ambassade des États-Unis (car les archives télévisuelles y sont accessibles), mais aussi dans les archives de la télévision française, ainsi que sur internet. Elle filme aussi ses propres images. Dans la quatrième et dernière partie du spectacle, intitulée « L'envoûtement », le grand écran divisé en plusieurs cadres montre simultanément les Galeries Lafayette (voir Figure 24), symbole de la consommation chic et de l'ère florissante de l'industrialisation, un spot publicitaire pour Disneyland, emblème de l'impérialisme culturel américain, les écrans publicitaires de Times Square à New York, temple du capitalisme, et des ouvriers agricoles versant de l'eau par terre, scène de réalisme social rappelant l'imagerie du film néo-réaliste italien.



Figure 24. Scanner de D. Ayala, 2008, *le femme dort avec l'homme de l'Empire*, en arrière-plan des images des galeries Lafayette en surimpression.

Puis suivent, sur toute la largeur de l'écran, des passages du film *La Société du spectacle*<sup>583</sup> de G. Debord (1973) : des femmes et leurs enfants, jouant à leurs pieds, une démonstration des soldates de la Chine populaire de Mao Tsé Tong et son public en liesse. Y sont intercalées des images ne provenant pas du film de G. Debord : un gros plan de Saddam Hussein dans une prison à Bagdad, un lever de soleil, des nuages. Puis, on repasse aux visuels extraits de *La Société du spectacle* : enterrement de John Fitzgerald Kennedy, défilé de la Chine populaire maoïste, Mao Tse Tong applaudissant, des hommes derrière plusieurs caméras argentiques sur trépieds, un vieil homme souriant — un réalisateur ou un producteur sans doute, des ballons qui s'envolent au-dessus de la place Tian'anmen, pour finir sur une image non tirée du film : la fumée et les immeubles à New York lors des attentats du 11 septembre 2001. La projection s'arrête puis reprend avec des vues du réseau de tuyauterie d'une usine, d'une grande tour métallique, et une autre tour rattachée au pas de tir d'une fusée, superposées à celles d'un match de base-ball, d'hommes en costume qui applaudissent et de vacanciers au bord d'une piscine. Le montage avance par saccades ; des plans extrêmement courts sont répétés plusieurs fois de suite, ils clignotent comme si le film « s'enrayait ». Certaines images apparaissent en surimpressions derrière d'autres. Ce passage se clôt sur des vues de manifestations récentes en France (contre la loi Bachelot sur les hôpitaux en 2009).

---

<sup>583</sup> Guy DEBORD, *La société du Spectacle*, France, Simar films, 1973.

Ces images sont présentées en arrière-plan d'une scène où des hommes en noir manipulent les gestes d'une femme prise dans une activité frénétique (déballant ses courses, s'asseyant à son bureau, s'allongeant sur son lit pour regarder quelque chose sur son ordinateur, etc.) ou seule, sans qu'aucune action n'ait lieu sur scène. Une femme, en voix off, prononce les mots de G. Debord. On repère parfois des liens entre ces paroles et les images ou les actions sur scène. J. Simmoney reprend aux situationnistes la récolte d'images préexistantes. Cette méthode appelée aussi *found footage* a connu un grand développement dans l'art vidéo des années 1980 dans le but de « s'approprier des images qui occupent déjà l'espace (et nos esprits), plutôt que d'en faire (vainement ?) de “nouvelles”, et dans cette possession de matière, trouver à dé/recomposer un imaginaire<sup>584</sup> ». Le but de ce pastiche, entremêlé d'incorporations d'extraits du film le plus connu de G. Debord, est bien de donner à voir des images déjà vues, que le spectateur connaît, au moins pour partie, pour les présenter sous un jour nouveau, les revoir littéralement. La nature des images est comparable à celle de la référence source ; d'actualité, liant le plus souvent l'historique et le politique, mais aussi à caractère publicitaire, décrivant des lieux de commerce ou des loisirs.

Aux lieux de commerce ou de divertissement les plus célèbres de la société capitaliste, s'ajoutent certaines des images les plus médiatisées durant les années 2000 (rappelons que la pièce a été créée en 2008) : les attentats du 11 septembre 2001 des tours du World Trade Centre de New York et du Pentagone à Washington, la pendaison de Saddam Hussein en 2006 (voir Figure 25). Le pastiche actualise les références aux événements récents, à la manière dont G. Debord a pu le faire en son temps, en montrant la République populaire de Chine par exemple. L'utilisation du procédé en légitime la pertinence. Tout comme l'incorporation littérale, l'imitation valide ici la source ; elle lui rend hommage.

---

<sup>584</sup> Article « Vidéo art », de Philippe Dubois, in Laurent Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau monde, 2006.

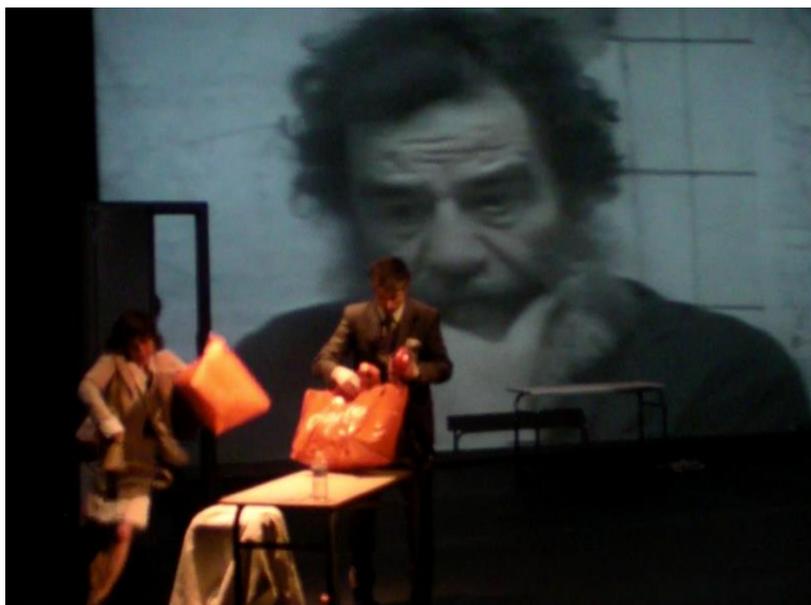


Figure 25. Scanner de D. Ayala, 2008, *La femme qui déballe ses courses aidée par les employés de l'Empire, en arrière-plan, Saddam Hussein avant sa pendaison.*

Les effets de *VDJing*, traduisant un bégaiement de l'image et donc un dérèglement de la technique, qui teintent le procédé d'une dimension ludique, soulignent le dysfonctionnement possible de la machine, l'instabilité du système de lisibilité des médias dominants. Le montage syncopé est à la fois ancien et neuf : ancien car il a pu être testé au cours de l'histoire du cinéma expérimental — chez les surréalistes par exemple —, neuf car il se fait le reflet de la profusion médiatique contemporaine, désuet car il symbolise le processus technique qui s'enraye, à la mode car il ressemble aux nombreuses expérimentations de *VDJing* pratiquées sur écran géant lors de concerts de musique électronique par exemple. Ce travail de l'image est d'ailleurs spécifiquement fait pour dialoguer avec de la musique électronique. Accompagnées des sons, des mots et des corps, les projections ajoutent au pessimisme de l'ensemble : les images ne fonctionnent plus pour donner à voir, elles se chevauchent les unes les autres, se brouillent dans leur magma et ne semblent renvoyer que des messages tels que : « Nous avons la technique » (sous-entendu : « Nous avons atteint le plus grand progrès qui soit, le progrès technique »), « Amusez-vous », « Consommez », « Nous nous chargeons des affaires politiques ». Le message redouble celui des situationnistes, le petit décalage ludique poursuivant en cette voie. Actualisation et ludisme vont de pair pour signifier un rapport admiratif à la référence pastichée.

### ***Le film policier et le film d'action, exercices de style***

La référence au genre du film policier permet un croisement entre les deux versions d'*Atteintes à sa vie*. Traitement et rendu différent alors que l'univers de référence reste plus ou moins le même, avec de petites variations. Dans le domaine du policier, il est devenu difficile

de distinguer entre les réalisations télévisuelles et cinématographiques, en particulier depuis les années 2000, principalement puisque la distinction de support n'est plus de mise. La plupart des productions cinématographiques ne sont plus tournées sur pellicule et la baisse du coût du matériel numérique de prise de vue et de son entraîne, de plus en plus, une indistinction esthétique entre les deux médias. En outre, les coûts économiques de production des séries télévisées ont augmenté durant ces mêmes années 2000, principalement aux États-Unis, rejoignant parfois, lorsque que l'on additionne les épisodes entre eux, ceux du cinéma. Ce préambule explique qu'il est souvent difficile, sauf à se référer aux sources citées par les artistes, de différencier les influences cinématographiques, des influences télévisuelles.

Dans *Attempts on Her Life* mis en scène par K. Mitchell, dès le troisième scénario intitulé « Faith in ourselves », des citations prises au polar apparaissent : le son du projecteur qui s'allume est amplifié, les comédiens se divisent en deux groupes d'interrogeurs et la questionnée fume une cigarette à l'avant-scène, et apparaît par intermittence dans la partie basse de l'écran (on voit aussi deux autres femmes aux angles, des interrogatrices). Le dispositif spatial de l'interrogatoire, le visage impassible du personnage principal isolé, l'accusée ou la victime, la fumée de la cigarette qui passe sur son visage, ses apparitions et disparitions à l'écran, l'ensemble de ces éléments appartiennent aux sphères du polar voire du film noir (voir Figure 26).



Figure 26. *Attempts on Her Life* par Katie Mitchell, 2007, Anne dédoublée, et ses interrogatrices.

La mise en scène et la vidéo ne refondent pas ces classiques du genre, mais en gardent l'aspect très reconnaissable. Deux autres scénarios, le neuvième, « The Threat of International

Terrorism », et le quinzième, « The statement », reprennent l'agencement de l'interrogatoire : d'insistants et systématiques jeux de champ et contre-champ, une musique inquiétante pour le premier, une accentuation outrancière de chaque mot, un ton exagérément sérieux, des silences démesurés, contrebalancés par des questions banales dans le second. Des allusions au film policier sont clairsemées par endroits, par exemple, lorsque les projecteurs sont dirigés face à la caméra, synecdoque de l'arrivée de la voiture de police dont on entend la sirène (au début de « The New Anny »), ou le long travelling en plongée qui découvre progressivement, sous un éclairage au flash, le corps d'une femme gisant au sol (à la fin de « Particule Physics »). La série télévisée britannique *Prime Suspect*<sup>585</sup>, créée à partir d'un scénario de Lynda La Plante et diffusée dans le monde anglo-saxon entre 1991 et 2006, a servi de support à l'imaginaire des comédiens<sup>586</sup>. Cette référence est sans doute favorisée : le choix de situer la pièce durant les années 1990 et l'interprétation du rôle d'inspectrice par des femmes dans un monde d'hommes, intrigue centrale de la série. Le traitement extrêmement sérieux de l'entretien policier relève du ludique, l'ampleur sidérale des silences par exemple, un aspect en général utilisé pour créer le suspense, touche ici au ridicule. L'intention n'est pas satirique ; les artistes ne construisent pas une charge contre le style du film policier même si l'aspect cliché ressort, ils s'en amusent, sans le condamner.

Chez J. Jouanneau, on retrouve des éléments communs avec la mise en scène précédente de la même pièce ; les lumières crues, aux tons froids, et l'abondance des cigarettes. Ces deux signes font aussi partie des clichés du genre policier dans ses formes télévisuelle et cinématographique. Les interrogatoires de la pièce sont menés par un acteur parodiant l'inspecteur Columbo, incarné par Peter Falk dans la série du même nom<sup>587</sup>, accompagné de sa « brigade<sup>588</sup> », hommes en costumes noirs. Vêtu de l'imperméable beige du personnage, le comédien lui reprend aussi sa posture — le haut du dos un peu courbé, la tête en avant, les pieds légèrement rentrés — ainsi que ses gestes — se gratter la tête, pris dans une réflexion —, et ce jusque dans le détail, celui du cigare à la main. Interrogés, le photographe et la scénariste restent silencieux tandis que l'avatar de Columbo (voir Figure 27) soliloque.

---

<sup>585</sup> Linda LA PLANTE, *Prime Suspect* (Principal suspect), Royaume-Uni, Granada Television, ITV Productions,, 1991-2006.

<sup>586</sup> *Educational pack* (dossier pédagogique) pour *Attempts on Her Life* par Katie Mitchell, *op. cit.*, p.9.

<sup>587</sup> Richard LEVINSON et William LINK (créateurs-scénaristes), *Columbo* (Columbo), NBC, 1968-1978, ABC, 1989-2003.

<sup>588</sup> Citation de Joël Jouanneau, in Pauline BOURSE, *Atteintes à sa vie de Martin Crimp mis en scène par Joël Jouanneau, Scénario, Projection, Performance : l'invention du théâtre-audiovisuel*, *op. cit.*, p. 52.

L'auteure explique en note de bas de page l'emploi du mot « brigade » durant les répétitions : « C'est le nom employé par Joël Jouanneau pour désigner le chœur de deux à trois comédiens, jouant des policiers qui accompagnent Columbo. »

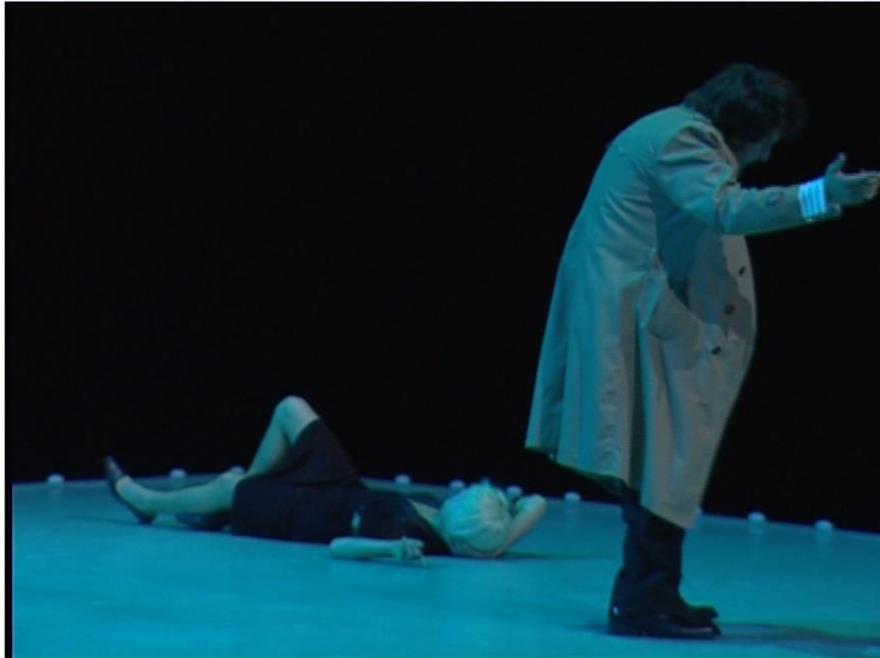


Figure 27. *Atteintes à sa vie* par J. Jouanneau, 2006, l'imitateur de Columbo et son interrogée.

Les images de vidéo-surveillance de cet interrogatoire sont retransmises à l'arrière-scène, pastiches là aussi du film policier dans lequel de telles images peuvent servir à démasquer le coupable, par exemple. Le personnage de Columbo évolue, il quitte son imperméable pour un costume noir et une chemise blanche, adopte une démarche clownesque, levant les jambes avec exagération. Il sera de plus en plus violent, jusqu'à rudoyer, manquer d'étouffer sa victime en lui fichant une cigarette dans la bouche, et la brûler de son mégot fumant. La torturée est vêtue d'un uniforme orange, rappelant celui des prisonniers du centre de détention militaire américain de Guantanamo. La référence a changé, aux dires du metteur en scène, ce n'est plus Columbo, mais Jack Bauer, personnage de la série 24<sup>589</sup> (*24 heures chrono*), diffusée à la télévision sur la chaîne Fox et sur internet. Ce dernier n'est pas reconnaissable en tant que tel, ses méthodes rappellent l'ascendance de la violence que cette série illustre. La référence à *24 heures chrono* appartient à la dimension du pastiche plus qu'à la parodie ; sa reconnaissance passe par le style et pas par l'identification précise de la source. Elle constitue un univers de référence. Au sujet du passage d'un policier à l'autre, voici ce que J. Jouanneau répond à la question de Pauline Bourse :

*Une autre référence cinématographique apparaît également de manière explicite dans le spectacle, celle qui se rapporte au détective Columbo, quelles en sont les raisons ?*

Columbo est un personnage policier, image d'une Amérique plutôt pacifiste : il ne frappe pas, n'utilise jamais la violence, il réfléchit seulement. Il est l'exact opposé d'un autre

<sup>589</sup> Joël SURNOW et Robert COCHRAN, 24 (*24 heures chrono*), Fox, 2001-2014.

personnage d'une série policière contemporaine : *24 heures chrono*. Dans cette dernière, Jack Bauer, le héros, est très violent, il torture mais toujours en affirmant être dans son bon droit, pour sauver les États-Unis des terroristes serbes, kosovars, irakiens... Cette dernière série nous renvoie directement à la politique étrangère des États-Unis d'aujourd'hui, à la guerre du Golfe et à Guantanamo. Ils se permettent de faire n'importe quoi sous prétexte de se défendre et d'être les bons.

Le spectacle montre ça : la transformation du flic, Columbo, au début plutôt gentil et un peu tordu, en un flic violent qui utilise la torture<sup>590</sup>.

Le metteur en scène se concentre sur la critique de la politique étrangère américaine au travers de la série. Grâce au costume, le lien à Guantanamo est clair, le procédé, citationnel. La circulation de Columbo à Jack Bauer présenterait deux visages des États-Unis, et permettrait d'y lire une critique politique de l'emploi d'une violence extrême contre de prétendus ennemis, Anne chez M. Crimp, les terroristes islamistes pour les Américains. La référence aux États-Unis prend la forme d'une allusion, marquante néanmoins par le costume ; elle fonctionne comme la référence aux casques bleus de l'Organisation des Nations Unies dans le scénario n°3, *Foi en nous-mêmes*. La question de la culpabilité d'Anne est ambiguë, elle se pose durant toute la pièce et n'est jamais tranchée. Les policiers qui la recherchent et la soumettent finalement à la question semblent persuadés de sa culpabilité, mais rien ne permet d'en faire une coupable indubitable. Le texte de M. Crimp contient déjà cette instabilité constante autour de l'énigme que constitue le personnage central. Le pastiche de Columbo procède d'une dimension ludique ; l'inspecteur est repris tel quel, le déplacement relève de l'appropriation de son vocabulaire par un comédien et du clin d'œil au spectateur. Le réseau de références au film policier tient aussi de l'exercice de forgerie, d'une dimension sérieuse donc, fidèle en cela au ton propre au style de Julien Boizard, qui signe la création vidéo, et de Cyril Teste, collaborateur artistique. Leurs créations, comme celle d'*Electronic City*, relèvent d'un cinéma sérieux ; sobriété du décor, de la mise en scène et du montage, absence de second degré. Dans *Atteintes à sa vie*, la forgerie (sérieuse) consiste à redoubler les signes du polar. En comparaison de *24 heures chrono*, qui, durant sa quatrième saison en particulier, atteint des sommets de violence avec une scène de torture où le héros lacère son prisonnier de coups de couteau en longues traînées, la représentation théâtrale reste bien en-deçà d'une telle explosion de brutalité. Le rapport à la référence allie les dimensions ludique et sérieuse, avec une prédominance du sérieux.

*Void Story* de Forced Entertainment propose un cocktail de références au film d'action de série B, c'est-à-dire des films à très petit budget, souvent référentiel et associé au film de genre,

---

<sup>590</sup> Joël JOUANNEAU, interviewé par Pauline BOURSE, Nantes, lundi 18 septembre 2006, in Pauline BOURSE, *op. cit.*, p. 100.

film noir, film d'action, film d'horreur. Dans cette pièce, on en trouve de toutes les sortes ; le film d'aventure, d'horreur, fantastique... Ce collage photographique, à mi-chemin entre le roman-photo et le film expérimental, fait défiler un nombre colossal des clichés de ces genres. Un couple hétérosexuel, Kim et Jackson, sont les victimes d'une malchance sans motif : chassés de leur appartement (voir Figure 28), ils sont poursuivis par des hommes armés jusqu'à un sous-terrain, atterrissent dans un conduit d'évacuation des eaux sales, puis se frayent un chemin dans la forêt où des insectes volants mutants les attaquent.

Ces quelques bribes de scénarios qui s'enchaînent à une vitesse-éclair ne reconstituent que le début de l'œuvre<sup>591</sup>, mais ils suffisent à entrevoir la mosaïque de références à ces films à petit budget, au rythme haletant, conçu pour surprendre et capter en continu l'attention du spectateur. Les épisodes choisis : la course-poursuite, la blessure intervenant durant ce contre-la-montre, le refuge en sous-sol, etc., sont des classiques des films d'action. Le trop-plein de références, leur aspect disparate, la confusion due à des transitions trop abruptes, relèvent du pastiche-charge, à la fois ludique et satirique. La charge souligne l'in vraisemblance caractéristique des films de série B. En outre, les techniques de déroutage, de *cut-off* et de *photo motion* renvoient au film expérimental des années 1920-1930.



Figure 28. *Void Story* de Forced Entertainment, 2009, Kim et Jackson sont chassés de chez eux.

<sup>591</sup> Voir Annexe F. 3. Description de *Void Story* de Forced Entertainment, 2009, p. 622.

Employées sous le signe d'une esthétique du bricolage<sup>592</sup> (DIY Aesthetic), ces techniques reflètent un saisissement ludique en même temps que satirique. Le maniement des références aux films d'action traduit aussi une perspective ludique, de même que satirique, à la fois pastiche et charge. La forme et le fond excèdent leurs référents, les tordent vers la surcharge et l'excès. Le jeu est perceptible dans l'accumulation féconde, tel l'imaginaire qui ne se donne pas de limites. La dimension critique des sources passe aussi par le trop grand nombre d'événements et l'absence de crédibilité de la fable qui en est la conséquence. Les enchaînements ne suivent pas une causalité intelligible, ce n'est pas la logique qui permet, par exemple, le passage d'un lieu à un autre. Aussi, ce qui est pointé du doigt, c'est l'aspect abracadabrant des situations dans les films de série B, néanmoins, même s'il y a charge, il n'y a pas condamnation ; le jeu reste la dominante, comme toujours chez Forced Entertainment, le second degré n'est pas réprobateur. Le recyclage caricaturant les règles de la sphère d'emprunt — éclectisme et incohérence — indique que les sources sont digérées, circulent « dans les veines<sup>593</sup> » de ceux qui les pastichent.

En traitant du pastiche et de ses formes, on a étudié un cas de forgerie simple (d'art vidéo), qui s'engage donc à respecter le style pris pour modèle et à en donner une version propre dans une perspective sérieuse, sans second degré. L'imitation du style debordien, déjà envisagée comme source légitimée et légitimante pour son incorporation littérale dans la pièce, continue de traduire un hommage à la source. L'ajout d'une dimension ludique au moyen du *Vjing* ne ridiculise pas la source, mais donne de nouveaux prolongements à sa forme et à son sens. Le pastiche du film policier construit du ludique à partir du sérieux, avec une prédominance de l'un ou de l'autre. Les différentes formes de pastiche reflètent une très bonne connaissance de l'hypo-style et, dans les cas étudiés, il n'y a pas de dimension satirique, hormis dans le dernier cas où le détournement réalisé se déploie dans le sur-référencement.

Nous avons dû laisser de côté des pastiches répertoriés :

- pastiche et charge du soap opera dans *In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine* par Gob Squad
- pastiche et forgerie de l'émission de télé-réalité dans *Electronic City* par T. Kühnel

---

<sup>592</sup> Terme employé par Gob Squad pour définir leur esthétique, cf. GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus Klug zu werden*, op. cit., p. 127.

<sup>593</sup> Voir *supra* Partie I. Chapitre III. 4.2. We didn't want anything authentic, we wanted a third-rate copy (Nous ne voulions rien d'authentique, nous voulions une copie de troisième ordre), p. 169 (où il est question de l'emploi de la phrase de Forced Entertainment : « TV was really into our blood »).

- pastiche, charge et forgerie du film documentaire sur le cinéma dans *Electronic City* par T. Kühnel
- pastiche de science-fiction « Communicating with Aliens » (*Communication avec les extraterrestres*) dans *Attempts on Her Life* par K. Mitchell
- pastiche et travestissement de l'émission télévisée de variétés dans *First Night* de Forced Entertainment
- forgerie du film historique dans *Youdream* de Superamas
- forgerie du style d'Andy Warhol dans *Electronic City* par le Collectif MxM.

Nous prendrons maintenant un peu de recul par rapport aux études qui précèdent, pour aller du niveau microscopique au niveau macroscopique et envisager les procédés et techniques à l'échelle de l'organisation de l'ensemble.

#### 4. Collage et montage

En 1967, dans son ouvrage *Sociologie de l'art*, J. Duvignaud soutient la thèse selon laquelle la pratique du collage devient une caractéristique intrinsèque de l'art contemporain :

Mais une autre conséquence des changements intervenus dans les sociétés industrielles apparaît aussitôt : l'art, dans la mesure où il s'est enraciné profondément dans la vie quotidienne, ne peut plus, dans son expression la plus simple, se donner seulement pour une fiction.

Cela signifie que l'œuvre imaginaire ne se présente plus dans sa naïveté « inventée » ou abstraite, mais tend à se charger d'une force empruntée ou arrachée à la réalité la plus banale ou la plus triviale : nous sommes entrés dans l'*âge du collage*.<sup>594</sup>

Afin de renseigner l'origine de cette pratique, J. Duvignaud remonte au début du XX<sup>ème</sup> siècle, à Max Jacob, à Guillaume Apollinaire pour *Calligrammes*<sup>595</sup>, recueil de poèmes publié en 1918, aux collages cubistes de Georges Braque, Juan Gris et Pablo Picasso qui ont introduit le quotidien, les objets triviaux dans l'art. Nos artistes prolongent cet âge du collage, qui a encore de beaux jours devant lui, en incluant dans l'art, au-delà des objets triviaux, l'art trivial, appartenant à la sphère du commercial. L'analyse, au début de ce chapitre, autour du déplacement de la notion de ready-made passant de l'objet de consommation à la culture de consommation indiquait la même circulation<sup>596</sup>. En apportant des esthétiques inhabituelles au

---

<sup>594</sup> Jean DUVIGNAUD, *Sociologie de l'art*, Presses universitaires de France, Paris, 1967, p. 128.

<sup>595</sup> Guillaume APOLLINAIRE, *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre*, Paris, Mercure de France, 1918.

<sup>596</sup> Voir *supra*, Chapitre V. 2.1. Déplacement de la notion de ready-made et fétichisme de la marchandise culturelle, p. 242.

théâtre, des esthétiques communes car diffusées au moyen des médias de masse, le transfert réalisé s'avance du domaine du quotidien, de l'habitude visuelle, du cliché à celui de la recherche de l'inédit, produisant la réunion de deux univers aux fondements esthétiques et idéologiques séparés. Il se produit ainsi quelque chose qui est de l'ordre de cet « affrontement brutal de la trivialité et de l'imaginaire<sup>597</sup> » que définit J. Duvignaud à propos du collage. Cette forme de collusion se réalise au travers de l'association entre des matériaux hétérogènes : apport des médias au théâtre, en même temps que d'univers hétérogènes, celui du *blockbuster*, par exemple, sur la scène de théâtre. Plusieurs imaginaires, plusieurs conceptions du monde se confrontent.

Le collage trouve sa raison d'être dans une volonté de mise en friction d'éléments hétérogènes et, selon la définition que donne le *Lexique du drame moderne et contemporain*<sup>598</sup>, il devient montage lorsqu'il se répète pour régir la construction de l'œuvre entière :

Le montage est un terme technique emprunté au cinéma et suggère par conséquent plutôt l'idée d'une discontinuité temporelle, de tensions s'instaurant entre les différentes parties de l'œuvre dramatique. Le collage, pour sa part, fait référence aux arts plastiques (collages de Braque et Picasso) et évoquerait donc davantage la juxtaposition spatiale de matériaux divers, l'insertion d'éléments « inhabituels » (par exemple des documents « bruts ») au sein du texte de théâtre, qui donnent l'impression, par rapport à une conception « traditionnelle » de l'art dramatique, d'interrompre le cours du drame, possèdent une certaine autonomie et peuvent apparaître comme autant de corps étrangers. Le collage devient montage quand il se répète, aboutissant à une succession d'éléments autonomes<sup>599</sup>.

Ces analyses s'attachent à décrire la mise en crise, depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, de la forme dramatique définie par Aristote. Les dimensions de collage et montage façonnent l'œuvre écrite de M. Crimp, en particulier pour son aptitude à faire naître des images dépendant, en grande partie, des nombreuses images à partir desquelles elle s'est construite. Il n'empêche que l'on peut transposer ces notions d'un théâtre fondé sur un texte à un théâtre né d'une écriture de plateau. Le montage comme « succession d'éléments autonomes » est repérable dans les deux cas. Au sein des créations dont l'objectif premier consiste à offrir une lecture renouvelée d'un texte, le processus des répétitions s'approche parfois de l'écriture de plateau, ainsi que l'on a pu le décrire pour la construction collective d'*Attempts on Her Life*, à partir de la lecture du texte et des images entrevues reliées à des images déjà produites par les membres de l'équipe artistique<sup>600</sup>. Ce processus n'est pas sans rappeler l'écriture de plateau qui procède par collage

---

<sup>597</sup> Jean DUVIGNAUD, *Sociologie de l'art*, op. cit., p. 129.

<sup>598</sup> Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), Catherine NAUGRETTE, Hélène KUNTZ, Mireille LOSCO et David LESCOT (assisté de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

<sup>599</sup> *Ibid.*, entrée « montage et collage », p. 131.

<sup>600</sup> Voir *supra* Chapitre V. 3.2. Forgerie sérieuse de l'art vidéo, p. 285.

et montage ; tout matériau constitue potentiellement une source d'inspiration, un élément à introduire et à faire fonctionner avec le reste. Il y a collage car réunion d'univers hétérogènes et montage, qui réalise l'association de ces imaginaires évoluant auparavant de façon séparée, et devient principe de construction pour l'œuvre finale.

Le déroulé entier de la pièce *Atteintes à sa vie* par K. Mitchell, dans son ordre chronologique et suivant les productions culturelles convoquées, met à jour la juxtaposition d'éléments composites, fondement du collage systématique devenant montage :

- le film documentaire (scénario n°3)
- la publicité (scénario n°4 et n°7)
- le *making of* ou la répétition filmée (scénario n°5)
- le film expérimental (scénarios n°6, 10 et 12)
- le film policier et la série télévisée policière (scénarios n°8, 9, 13 et 15)
- l'émission culturelle télévisée et l'art vidéo (scénario n°11)
- le clip vidéo musical (scénario n°14)
- l'interview télévisée (scénario n°16).

Le procédé entremêle les contenus relevant de divers champs : l'informatif, le commercial, l'artistique ; soit la majorité des représentations médiatiques existantes et leur caractère hétéroclite. Aujourd'hui, ces différents contenus sont aussi transmis par l'internet et, comme nous avons pu le voir au sujet de la difficulté de faire la distinction entre le film policier de télévision et de cinéma, le média de référence n'est plus stable. D'un point de vue historique, les éléments cités appartiennent presque autant à la télévision qu'au cinéma. Les actualités filmées étaient projetées avant les longs métrages jusqu'à la seconde guerre mondiale, la publicité avait aussi sa place durant les premiers temps du cinéma (et aujourd'hui encore), le film policier a vu le jour au cinéma avant d'être exploité sous la forme d'épisodes à la télévision. Le film expérimental se développe en marge des grands canaux de diffusion, dans des réseaux dits « *underground* », des espaces du type des squats artistiques, des cafés, des cinémas *underground* ou d'art et essai, certaines émissions de télévision, ainsi que dans des musées et lieux réservés à l'art contemporain. Le clip vidéo musical est une invention télévisuelle, à l'efficacité et à la renommée duquel la chaîne musicale américaine MTV a beaucoup contribué. L'émission culturelle et l'interview sont deux genres télévisuels, notamment parce qu'elles favorisent le direct, élément distinctif du média télévisuel en comparaison du média cinéma. Le direct de type télévisuel est beaucoup utilisé par Gob Squad.

S'il ne nous est pas possible de conclure sur une prépondérance de la télévision dans l'éventail des références, il est néanmoins notable que certaines sources sont exclusivement télévisuelles. Les années 1980 et 1990 ont vu le boom de la télévision. Celle-ci a depuis lors une audience bien plus large que le cinéma dont les prix restent assez élevés et les salles plus difficilement accessibles en comparaison de l'abonnement à la télévision et de la présence quotidienne et au sein des foyers du petit poste. Il nous faut enfin souligner un lien historique entre télévision et art vidéo puisque ce dernier fait ses débuts à la télévision<sup>601</sup>. L'appellation « art vidéo » apparaît vers les années 1972-1973, avant cela, on parlait de « *television art* » (art télévisuel)<sup>602</sup>. L'art vidéo a d'abord existé au sein de la culture télévisuelle. Quand il se déplace petit à petit dans l'enceinte des musées, il continue de rester attaché à la culture télévisuelle et d'y puiser une part de son inspiration. En fait, l'hybridité est contenue dans les médias eux-mêmes : le collage, devenant montage, la reproduit et la rend plus saillante. Le choix de ce procédé reflète la mixité qui caractérise les médias cités qui ne sont autres que des canaux transportant une pluralité de formes et ce, de manière croissante avec la pieuvre médiatique qu'est internet. Notre corpus tient à ne pas gommer cette hybridité parce que sa critique porte justement sur cette complexité, et se positionne à l'intérieur d'elle.

Le mélange des contenus et des formes reproduit les univers de référence et en reconstruit l'hybridité suivant d'autres régimes, notamment selon l'ensemble des rapports décrits en amont (incorporation littérale, citation, parodie et pastiche) ainsi que sous l'œil aiguisé de spécialistes de la vidéo (en ce qui concerne le dernier exemple étudié, il s'agit de L. Warner). Si l'expérimentation revêt souvent une forme collective, un spécialiste, maîtrisant la technique filmique, prend les décisions finales, le plus souvent avec l'accord du ou de la metteur(e) en scène. Dans la quasi-totalité des spectacles choisis (hormis ceux signés par les collectifs qui n'attribuent pas une place fixe à chacun), le vidéaste signe la réalisation et lui donne une homogénéité. On reconnaît son style. Celui de L. Warner est marqué par l'héritage combiné de l'art vidéo et du cinéma expérimental. Sa recherche s'articule autour d'une forme d'abstraction (faire ressortir des éléments signifiants et symboliques en petit nombre), d'une forte propension à l'hybridation des références, ainsi que de l'intérêt pour la fabrique de l'image elle-même souvent rendue visible sur la scène de théâtre (ce dernier élément est bien sûr lié à un travail mené de concert avec K. Mitchell).

---

<sup>601</sup> Anne-Marie DUGUET, « Jean-Christophe Averty », Journées d'étude du studio au plateau de télévision, organisée par Fleur CHEVALIER, Mickaël PIERSON et Marie VICET, 28 juin 2013.

<sup>602</sup> Grégoire QUENAULT, « L'art cathodique de Nicolas Schöfer », *Ibid.*

Dès lors, le collage-montage s'articule autour de deux tensions contradictoires : entre hétérogénéité et homogénéité. L'emprunt et le recyclage d'éléments hétéroclites et autonomes n'empêchent pas la cohérence d'un style propre à chaque artiste ou groupe.

Au sein du corpus, on rencontre la réunion, dans une même œuvre, du collage, dans son appartenance aux arts plastiques, et du montage, comme circulation propre au mouvement cinématographique. *Void Story* de Forced Entertainment propose une réalisation qui renvoie directement aux arts plastiques en même temps qu'au cinéma : le film se compose d'une succession de photographies, prises en studio ou récoltées sur l'internet. En noir et blanc et le plus souvent avec un rendu en deux dimensions, ces images ont été retouchées à l'aide du logiciel *Photoshop*. Leur apparence artisanale repose sur l'utilisation à contre-courant des outils techniques : le photomontage et la retouche d'images. T. Etchells, assisté de spécialistes de *Photoshop*, découpe les contours des silhouettes des comédiens et les superpose aux paysages, eux aussi constitués d'images découpées et collées les unes sur les autres. L'ensemble est réalisé de manière volontairement grossière. Afin de faire apparaître le travail de construction, le déroutage des images est délibérément souligné. Cette maladresse intentionnelle relie la pratique au cinéma expérimental des années 1930 et 1940. Le collage laissant apparaître le travail des ciseaux est caractéristique des films expérimentaux aux États-Unis et en Angleterre dans les années trente. Peter Weiss explique qu'à partir d'un film comme *The Lambeth Walk (La marche des Lambeth)* (1941) du néo-zélandais Len Lye, « les ciseaux acquièrent un pouvoir magique de toute première importance<sup>603</sup> ». La marque des ciseaux renvoie au travail artisanal du colleur-monteur dont l'intention laisse voir le travail de fabrique. C'est la technique du cut-off, déjà évoquée plus haut<sup>604</sup> : on voit la coupure, la trace des ciseaux. Le traitement des images — perspectives inexactes ou déformées, répétitions à l'infini d'un élément, aberrations en tout genre... — fait aussi écho aux films expérimentaux. Dans *The Fall of the House Usher (La chute de la maison Usher)* de James Sibley Watson et Melville Weber en 1928, « déformations optiques, ruptures prismatiques et surimpressions multiples<sup>605</sup>» envahissent tous les plans. Les protagonistes de *Void story* sont eux-mêmes constitués de collages apposant au sein d'un seul visage le nez d'un homme, aux yeux d'une femme, le visage d'un enfant, au regard d'un adulte, etc. Le parallèle avec une image extraite du film de Robert Florey *Les amours de Zéro* (1928) révèle des similitudes frappantes (voir Figure 29 et Figure 30).

<sup>603</sup> Peter WEISS, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, L'Arche, 1989 pour la version française, p.118.

<sup>604</sup> Voir *supra* Chapitre V. 3.2. Le film policier et le film d'action, exercices de style, p. 291.

<sup>605</sup> Peter WEISS, *Ibid.*, p.112.



Figure 29. Robert Florey *Les amours de Zéro*,  
1928.



Figure 30. *Void Story* de Forced Entertainment,  
2009, la petite fille accusatrice.

Ce cinéma réalise l'alliance entre collage et montage, réunissant un travail propre aux arts plastiques à un travail propre au cinématographe. Dans le cas de *Void Story*, le montage ne reproduit pas le mouvement réel, au contraire, il « suggère par conséquent plutôt l'idée d'une discontinuité temporelle, de tensions s'instaurant entre les différentes parties de l'œuvre dramatique<sup>606</sup> ». La succession des photographies ne suit pas un rythme assez rapide (24 images par seconde) de manière à laisser à la rétine l'impression du mouvement. Au contraire, les images défilent par saccades et ne s'animent pas réellement car le rythme de leur succession est bien trop lent. En outre, la temporalité confuse, l'enchaînement des séquences pas toujours très logique, renforcent encore la discontinuité de l'ensemble. *Void Story*, comme les films expérimentaux, défie les lois des logiques temporelles, spatiales et causales, et se construit autour de l'interruption continue de ces lois.

Au travers de dimensions esthétiques et techniques communes, les œuvres partagent aussi un objectif de lutte contre le « processus hollywoodien de colonisation mentale<sup>607</sup> » :

Ce *sampling* subversif de la culture contemporaine des médias au travers de sa juxtaposition réordonnée de manière radicale crée un langage performatif d'opposition en contrant ce que Robin Arthur décrivait à l'auteur [Peter Billingham] comme « le processus hollywoodien de colonisation mentale<sup>608</sup> ».

Robin Arthur est un des performeurs de Forced Entertainment. Tout comme l'a souhaité le cinéma expérimental en son temps, le collectif britannique met en œuvre ce recyclage des

<sup>606</sup> Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), Catherine NAUGRETTE, Hélène KUNTZ, Mireille LOSCO et David LESCOT (assisté de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 131.

<sup>607</sup> Peter BILLINGHAM, *At the Sharp End : uncovering the work of five contemporary dramatists*, op. cit., p.184.

<sup>608</sup> *Ibidem* :

“This subversive ‘sampling’ of contemporary media culture through its radically reordered juxtaposition creates an oppositional performance language as they counter what Robin Arthur described to the author in interview (1995) as a ‘Hollywood mental colonization process’.”

formes du cinéma hollywoodien, et plus largement des formes du spectaculaire cinématographique *mainstream*, dans le but de s'écarter de ses normes, et des valeurs qui les sous-tendent ; le *glamour*, la violence et l'argent. La pratique de collage-montage est une manière de s'approprier les codes du cinéma à grand public pour les détourner : rejouer la caricature pour mieux en faire ressortir le ridicule. La méthode du *sampling*, vocabulaire employé par Peter Billingham pour décrire les emprunts à la culture des médias de masse par Forced Entertainment, vient du domaine musical. Ce procédé consiste en la citation et la répétition d'une partie d'un morceau de musique qui est récupéré d'un enregistrement plus long. Les artistes opèrent par *sampling* et collage/montage.

## 5. Conclusion

La métamédialité sert d'abord de structure à la construction du spectacle. Les formats télévisuels ou cinématographiques sont utilisés comme matériaux propres à construire une charpente : « Pour servir de trame, les matériaux filmiques sont utiles<sup>609</sup>. » Ajoutons seulement que le terme « *Filmstoffe* » que nous traduisons par « matériaux filmiques » a d'abord été prononcé par les journalistes Anke Dürr et Wolfgang Höbel avant d'être repris par R. Pollesch. Ce dernier renchérit plutôt sur l'utilisation qui en est faite dans des pièces dont ils constituent bien souvent le squelette principal. Les genres filmiques, les formats télévisuels et les chansons pop dont Gob Squad s'empare comme des objets trouvés deviennent les poutres maîtresses de leurs œuvres. Quelle que soit la nature de la transcontextualisation, l'œuvre citée devient une trame, extraite de la culture des médias de masse, le plus souvent familière à un grand nombre de spectateurs et donc reconnue par eux. Il y a mise en abyme ou métamédialité car les procédés employés font ressortir la construction de l'œuvre citée.

De façon plus générale encore, cette importance de la pensée sur le média et ces formes « d'introspection » médiatique au sein du théâtre révèlent les caractéristiques de notre temps, inséparable de son environnement médiatique. La mémoire d'un individu du XXI<sup>ème</sup> siècle est traversée d'une multiplicité d'images filmiques. *Atteintes à sa vie* de M. Crimp est né d'une imagination nourrie de séries télévisées, de reportages de guerre, de publicités... La suggestion de ces univers laisse le lecteur projeter sa propre culture cinématographique, télévisuelle et publicitaire sur le texte. Pour sa mise en scène, les œuvres dont il est fait mention, allant de l'incorporation littérale à l'allusion par le pastiche, partent des expériences des artistes et de

---

<sup>609</sup> René POLLESCH, interviewé par Anke DÜRR et Wolfgang HÖBEL, „Ich möchte das Unheil sein“ (Je veux être l'inconsolable), *art. cit.*, p. 155 : „Als Gerüst sind Filmstoffe nützlich.“

leurs itinéraires à travers une culture commune. Leur propre bagage devient leur principal matériau de travail, si bien qu'ils se situent à l'intérieur et non en extériorité de la culture mondialisée. La parodie du *blockbuster* historique dans *Empire* de Superamas<sup>610</sup>, sans référence à un film particulier (ce qui la rapproche du pastiche selon la distinction posée au début de ce chapitre), découle de la conviction que le *blockbuster* fait partie intégrante de la culture du plus grand nombre. La présence en filigranes des conventions de la narration hollywoodienne souligne l'étendue de leur influence. Si l'on observe l'évolution d'une création à l'autre chez Superamas, de la trilogie des *Big* à *Youdream*, on constate le passage d'une pratique de l'incorporation littérale à celle du pastiche, avec notamment des réalisations cinématographiques signées du nom du collectif, parmi lesquelles se glissent un grand nombre de références à d'autres films, avouées ou non.

Ces pratiques de citation et de composition au second degré, avec des matériaux provenant de la culture de masse, distinguent le *Zeitgeist*, l'esprit du temps actuel. Vus à travers le filtre d'une sphère désormais périphérique de la représentation, le théâtre, la culture ambiante se fonde sur les médias de masse et les différentes formes d'information, de fiction et de promotion commerciale qu'ils proposent. Cette culture médiatique se manifeste, et cela constitue l'une de ses spécificités, à la manière d'un « bain anthropologique » :

[...] au fil du second demi-siècle [du XXème siècle], ce processus général a pris une ampleur telle que l'on a abouti à ce que les spécialistes des sciences de la communication baptisent souvent une « culture médiatique », les médias — et souvent, à un moment donné, un média dominant — exerçant un rayonnement tel que la culture, dès lors, se confond largement avec son vecteur.

Et, au terme de ce processus, cette « culture médiatique », de par la densité acquise, ne se contente plus seulement d'imprégner les sociétés. Celles-ci, désormais, trempent profondément en elle, à tel point qu'il est possible, à ce stade, de la définir « comme bain anthropologique »<sup>611</sup>.

Cette métaphore de « bain anthropologique » ne manque pas d'intérêt pour la compréhension de la rupture épistémologique intervenue depuis l'éclipse de la *Galaxie Gutenberg*<sup>612</sup> dépeinte par Marshall McLuhan. L'omniprésence actuelle d'innombrables véhicules d'informations de toutes sortes est telle qu'elle peut être comparée à cette image, sans doute naïve mais très parlante, de l'ensemble des êtres humains baignant dans une même eau,

---

<sup>610</sup> Voir supra, Chapitre V. 3.1 Blockbuster historique, redoublement du ludique et critique politique, p. 276.

<sup>611</sup> Pascal DURRAND, « La « culture médiatique » au XIXe siècle. Essai de définition-périodisation », *op. cit.*, p. 29.

<sup>612</sup> Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Presses de l'Université de Toronto, 1962, édition française : *La Galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*, traduit par Jean Paré, Montréal, HMM, 1967.

entourés d'écrans et immergés dans les ondes où circulent les données. L'onde (dans les deux sens du terme) symbolise ce qui lie et permet la communication entre les corps. C'est une évocatrice manière de traduire la présence continue des médias dans nos vies de même que leur imprégnation dans nos consciences, pouvant aller jusqu'à la confusion entre le vecteur et son contenu. Les créations réunies dans ce corpus sont autant de témoignages du bain anthropologique que constitue la culture médiatique : elles traduisent le milieu ambiant des représentations, avec les médias comme toile de fond.

L'appropriation d'une culture populaire par une culture de niche dénote une volonté de s'affranchir des barrières entre les genres, ambition elle-même caractéristique de la culture médiatique et du *Zeitgeist*. Notre corpus s'en distingue peut-être par une grande propension au second degré et à la parodie, allant jusqu'à une autoparodie débridée, deux dimensions que l'on retrouve aussi dans la culture de masse. Nous continuerons au chapitre suivant l'examen clinique de cette recherche artistique expérimentale, empreinte d'humour, reprenant à la culture dominante ses formes, mais aussi son ton et ses personnages.



# Chapitre VI. RAVISSEMENT LUDIQUE ET SAISISSEMENT SERIEUX

---

## 1. Introduction

Entre ravissement ludique et saisissement sérieux, tout un nuancier de tons se rencontre souvent au sein d'une même œuvre. Une source considérée comme légitimante, appréhendée donc avec un regard sérieux, peut être traitée par l'ironie et ainsi éclairée sous un rapport ludique. Les deux pôles, ludique et sérieux, tolèrent des degrés intermédiaires et laissent ressortir d'autres accents comme ceux de l'ironie. Cette dernière est employée à discrétion par la plupart des artistes étudiés. Il y a tantôt tension entre les deux registres, tantôt superposition des deux. Cette ambivalence semble caractéristique d'artistes qui sont pour beaucoup versés dans la culture pop et en portent parfois les valeurs, le jeunisme, la naïveté revendiquée et un certain degré de détachement.

Une partie de ce développement porte sur l'importance de la narration, et l'étude se penche plus particulièrement sur les textes des auteurs du corpus, de Martin Crimp et Falk Richter. On y découvre des personnages de narrateurs, qui suscitent ou non un rapport de distanciation vis-à-vis du spectateur et des personnages imitant les professionnels de l'information et de la communication (parfois identifiés à des narrateurs, mais pas toujours). Ces derniers usent volontiers d'un ton qualifié de « cool fun », qui lui aussi intègre une dichotomie.

## 2. Les cultures à l'ère du cross-over

L. Hutcheon rappelle que la parodie existe au sein d'un contexte, défini par de multiples données que l'analyste se doit de prendre en considération :

Ce que ce type de travaux nouveaux, importants et provocateurs [les études féministes et postcoloniales, la nouvelle version politisée de l'idée de *camp* chez Susan Sontag] a renforcé dans ma manière de penser, c'est l'importance de considérer l'entière « situation dans le monde » du texte parodique — le temps et le lieu, le cadre idéologique de référence, le contexte personnel mais aussi social — non seulement de l'initiateur de la parodie mais aussi de son récepteur<sup>613</sup>.

---

<sup>613</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody, op. cit.*, p. xiii (introduction) :

“What this kind of significant and provocative new work [feminist, postcolonial studies, newly politicized version

Nous avons déjà proposé, dans la première partie fixant les enjeux du corpus, des analyses sur les termes employés par les artistes pour décrire les sphères culturelles d'emprunt ainsi que leur propre paysage culturel d'appartenance, sans oublier de répertorier et d'analyser les croisements notables dans les salles de spectacle<sup>614</sup> ainsi que la nature de leurs financements<sup>615</sup> et leurs références idéologiques<sup>616</sup>. En somme, il nous reste ici à approfondir plus avant pour comprendre ce que ces techniques d'emprunt disent des initiateurs et, par répercussion, de leurs récepteurs<sup>617</sup>, du point de vue de leur rapport à la culture ou plutôt aux cultures et, par extension, au contemporain. Ce lien à la culture dit un certain contexte social dont nous esquisserons l'étude ; laquelle sera poursuivie dans la troisième partie du présent travail<sup>618</sup>. Quant au contexte personnel, il apparaîtra au cours de cet examen, même s'il ne constitue pas un matériau avec lequel nous avons souhaité travailler directement. Ce choix est justifiable à plusieurs titres : la difficulté d'avoir accès à ce genre d'informations, le trop grand nombre des interprètes à sonder individuellement, le caractère intrusif de ce type d'investigations et surtout notre positionnement qui consiste à préférer lire dans les œuvres les différents discours tenus sur les dimensions sociales et personnelles.

Au chapitre I, nous avons déjà observé une indistinction entre art et culture. Les procédés de reprises à la culture de masse permettent de mesurer l'hétérogénéité des champs culturels actuels, caractéristique du *cultural turn* chez les théoriciens britanniques et américains de la culture au milieu des années 1990. Ce tournant culturel éclaire un changement de paradigme sur de nombreux plans et, ce qui nous intéresse ici, dans la manière d'envisager les catégories culturelles : la culture *mainstream* et la culture intellectuelle n'évoluent pas dans deux sphères distinctes, entièrement indépendantes l'une de l'autre, mais s'influencent mutuellement. Philip Auslander, professeur au Georgia Institute of Technology (Université de technologie de Géorgie) aux États-Unis, emploie le terme de « cross-over » (dont nous discuterons de la traduction plus bas) afin de qualifier les échanges mutuels entre le *mainstream* et

---

of Susan Sontag's idea of camp] has reinforced in my thinking is the importance of considering the parodic text's entire « situation in the world » — the time and the place, the ideological frame of reference, the personal as well as the social context — not only of the instigator of the parody but also of its receiver.”

<sup>614</sup> Voir *supra* Partie I. Chapitre II. Questions de génération, de formation et de diffusion, p. 115.

<sup>615</sup> Voir, pour ce dernier élément, les descriptions des artistes en annexe. Des passages sont consacrés à l'origine de leurs subventions et aux lieux qui leur restent fidèles.

<sup>616</sup> Voir *supra* Partie I. Chapitre III. Les fondements théoriques : spectres et réinterprétations de la critique du spectacle, p. 147.

<sup>617</sup> Si certains éléments apparaîtront entre les lignes, les spectateurs seront mieux envisagés dans la troisième partie de cette thèse, et notamment au chapitre VIII en ce qui concerne le rapport parodique.

<sup>618</sup> Voir *infra* Chapitre VIII. 2.1 Une communauté de références et de goûts : le partage de l'éclectisme culturel, p. 448.

l'expérimental, sphères culturelles qu'il choisit de nommer « culture de masse » et « culture d'avant-garde » :

[...] son idée [celle de Daryl Chin<sup>619</sup>] selon laquelle il est maintenant possible pour un performeur de passer directement du contexte de l'avant-garde à celui de la culture de masse est sûrement valable. J'ai proposé l'expression « cross-over » pour décrire ce phénomène, un terme accepté de longue date dans le secteur de la musique, pour qualifier les chansons populaires qui apparaissent dans plus d'une catégorie de hit-parade, afin de définir ce phénomène selon l'idée que ce mélange des catégories [crossed over] — la distinction entre l'avant-garde et la culture de masse — est une distinction entre des catégories culturelles, plus profonde que celle entre le rock et la disco (qui est en elle-même importante)<sup>620</sup>.

Le processus de « cross-over » n'est pas sans rappeler celui de transcontextualisation décrit en ouverture du précédent chapitre. Nous choisissons de garder le terme en anglais car celui-ci transcrit aisément une dynamique, une traversée des frontières, le passage d'une sphère culturelle à une autre. Nous aurions pu le traduire par « interconnexion » pour indiquer les passages de la culture de masse à la culture d'avant-garde et inversement, mais l'idée de circulation aurait été perdue. Le *cross-over* proposé par P. Auslander permet de faire ressortir non seulement une perméabilité des catégories mais aussi la plasticité des échanges, un va-et-vient qui aurait été préparé par les artistes de la performance depuis les années 1980 selon Roselee Goldberg :

Abreuvés de télévision et nourris de films de série B et de « rock'n roll », les artistes de la performance des années 1980 interprétèrent le vieil appel à anéantir les frontières entre l'art et la vie comme devant signifier le renversement des barrières entre l'art et les médias, un clivage parfois formulé comme un conflit entre high art et low art (art noble et art populaire)<sup>621</sup>.

Si nous suivons l'historienne de l'art R. Goldberg, le *cross-over* entre les cultures est un prolongement de la volonté très forte chez les artistes de la performance de bannir les frontières entre des champs jugés distincts. S'il faut supprimer la limite entre l'art et la vie, il est nécessaire de faire se déplacer également les démarcations au sein du champ culturel lui-même. L'art expérimental emprunte à la culture *mainstream* et ses acteurs franchissent les barrières d'une

<sup>619</sup> Daryl CHIN, "From popular to pop: the arts in/of commerce" (Du populaire au pop : les arts dans le commerce et du commerce), *Performing Arts Journal*, n°37, p. 5-20.

<sup>620</sup> Philip AUSLANDER, *Liveness, op. cit.*, p. 33-34 :

"[...] his point (Daryl Chin, 1991: 20) that it is now possible for a performer to move directly from the context of the avant-garde to that of mass culture is surely valid. I have proposed the expression "cross-over", a venerable music business term referring to popular songs that appear on more than one hit parade, to characterize this phenomenon, with the understanding that what is being crossed over—the distinction between the avant-garde and mass culture—is a distinction between received cultural categories that is more profound even than that between, say, rock and disco (which itself is considerable)."

<sup>621</sup> Roselee GOLDBERG, *Performance Art from Futurism to the Present*, Londres, Thames & Hudson, 1988, *La Performance, du futurisme à nos jours*, traduit de l'américain par Christian-Martin DIEBOLD et Lydie ECHASSERIAUD, Paris, Thames & Hudson, 2001, p. 190.

sphère à l'autre. L'horizon de ces pratiques devrait être cherché dans une abolition des différences entre *high art* et *low art*, menant logiquement à la disparition de ces distinctions. Réciproquement, le processus s'effectue dans le sens inverse, celui de l'emprunt de concepts et dispositifs de l'art expérimental par des œuvres de la culture de masse et jusqu'à une sortie de la sphère culturelle pour s'infiltrer dans celle du commerce, dans la publicité par exemple :

Nous n'avons pas de terme pour désigner cette substance fonctionnalisée de messages, de textes, d'images, de chefs-d'œuvre classiques ou de bandes dessinées, cette « créativité » et « réceptivité » codées qui ont remplacé l'inspiration et la sensibilité, ce travail collectif *dirigé* sur les significations et la communication, cette « culture industrielle » que viennent hanter pêle-mêle toutes les cultures de toutes les époques, et que nous continuons faute de mieux d'appeler « culture », au prix de tous les malentendus et rêvant toujours, dans l'hyperfonctionnalisme de la culture consommée, à l'universel, aux mythes qui sauraient déchiffrer notre époque sans être déjà des superproductions mythologiques, à un art qui saurait déchiffrer la modernité sans s'y abolir<sup>622</sup>.

J. Baudrillard a maintes fois décrit la culture de masse comme un monstre dévorant phagocytant les créations passées et présentes. Le problème pointé est celui d'une dilution du sens : si tout est repris dans tout, la distance par rapport au contemporain se perd. J. Baudrillard s'insurge contre l'indistinction de la valeur, notamment entre « haute » et « basse » culture, parce qu'elle cache une confusion des mondes et ne permet pas une meilleure compréhension. C'est même le rattachement à la culture de tout un nombre de contenus appartenant à ce qu'il nomme la « culture industrielle », qualificatif qu'il choisit de placer entre guillemets, qu'il met ainsi en question. La question devient alors celle de la valeur en tant que culture ou en tant que produit dérivé de l'économie de marché. Ces constatations amènent logiquement à la notion de « bain anthropologique », déjà évoquée dans la conclusion du précédent chapitre, et à une absorption de toutes les cultures sous le signe du *mainstream*.

Les œuvres du corpus ne font le plus souvent pas ressortir cette indistinction. Au contraire, du frottement des cultures se dégage l'incongruité du mariage de la culture de masse et des cultures de niches. Nous avons déjà pu le voir avec la réinterprétation libre d'*Allemagne année zéro* de R. Rossellini<sup>623</sup> dans *Cinecittà Aperta* (2009) de R. Pollesch. Certains noms, sujets, passages et dialogues du film sont mêlés aux évocations du cinéma à grand spectacle<sup>624</sup> de la même période que R. Rossellini. Ainsi *Ben-Hur* ou *Cléopâtre*, respectivement de W. Wyler et de J. Mankiewicz, constituent des antithèses à la sobriété d'*Allemagne, année zéro*, tourné dans la ville Berlin complètement détruite au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Cité dans la

---

<sup>622</sup> Jean BAUDRILLARD, *La Société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970 pour l'édition originale, 1974 pour la présente édition, p. 165.

<sup>623</sup> Voir *supra*, Chapitre V. 3.1. Remake ludique et satirique d'*Allemagne, année zéro* de Roberto, p. 270.

<sup>624</sup> Voir *supra*, Chapitre V. 2.2. Le réseau citationnel comme évocation magique d'un cinéma mythique, p. 263.

même œuvre théâtrale, l'univers de la série télévisée *Rote Erde*, dont le réalisme social décrit le milieu des mineurs gagné par la misère, fait également écho aux thèmes soulevés par *Allemagne, année zéro*. Le néoréalisme est entré dans l'histoire du cinéma tandis que son âpreté stylistique et thématique l'a maintenu dans des cercles de cinéphiles. *Ben-Hur* et *Cléopâtre* connurent un grand succès populaire et furent largement récompensés à leur sortie en salle, bien que le temps et sa patine en font aujourd'hui des films du patrimoine, des classiques, retenus dans l'histoire du cinéma par les cinéphiles qui forment aujourd'hui leur principal public<sup>625</sup>. Dans la pièce de R. Pollesch, *Cinecittà Aperta*, les univers de la misère et du show business se croisent et s'entremêlent. Cette rencontre peut être synthétisée dans l'image de ces femmes en élégantes robes de soirée et juchées sur leurs talons, qui se promènent dans la boue, les joues pleines de suie. Les deux univers, celui du luxe du show business et celui de la misère, dans les mines de la Ruhr ou dans Berlin en ruine, s'enchevêtrent et tendent à s'amalgamer. À l'observation de ce mélange, nous comprenons que *mainstream* et expérimental sont présents au même titre, placés au même niveau. Ces différentes modalités de mise en friction des références expérimentales et *mainstream* reflètent des appropriations culturelles multiples en même temps qu'au sein d'un milieu artistique à petite audience, elles permettent une forme de réhabilitation de la culture de masse. Les artistes du corpus jettent un regard attendri et ouvert sur des outils culturels longtemps méprisés dans les cercles intellectuels. Leur positionnement est celui de la réhabilitation de la culture de masse, en particulier chez les Français, et dans une moindre mesure, chez les Allemands, et encore moins chez les Britanniques (car la césure entre la culture de masse et les intellectuels est moins grande en Allemagne, et moins encore en Angleterre).

Défilent et se juxtaposent ainsi des références tantôt expérimentales, tantôt *mainstream*, relayant stéréotypes et inventivité. Le *cross-over* opère en lui-même par une mise en tension entre cliché et renouvellement, déjà présente au sein de la culture des médias de masse. Cette alternance entre le déjà-vu et le jamais-vu est propre aux « médiacultures<sup>626</sup> » telles que les nomment É. Macé et É. Maigret. Partant des réflexions d'E. Morin dans *L'esprit du temps*<sup>627</sup>, É. Macé définit cette alternance :

C'est précisément en raison de ce double principe de diversité et d'instabilité que les représentations majoritaires des médiacultures ne sont ni tout à fait conformistes, ni jamais

<sup>625</sup> Voir par exemple la critique de Clément GRAMINIÈS, *Péplum et décadence*, Ben-Hur, Critikat.com, 17 juillet 2012, <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/ben-hur.html> (consulté le 9 novembre 2016).

<sup>626</sup> Éric MAIGRET et Éric MACÉ, *Penser les médiacultures, nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

<sup>627</sup> Edgard MORIN, *L'esprit du temps*, op. cit.

vraiment transgressives : elles sont réversibles en fonction des variations des points de vue légitimes, mais aussi ambivalentes et ambiguës lorsqu'il faut satisfaire tout le monde sans déplaire à un trop grand nombre.

[...] Ce modèle sociologique [repris à Edgard Morin] « sous-tension » de l'industrie culturelle est ce qui permet alors de comprendre l'aspect paradoxal et relativement instable de la culture de masse<sup>628</sup> : « c'est l'existence de cette contradiction qui permet de comprendre, d'une part, cet immense univers stéréotypé dans le film, la chanson, le journalisme, la radio, et, d'autre part, cette invention perpétuelle dans le cinéma, la chanson, le journalisme, la radio, cette *zone de création et de talent au sein du conformisme standardisé*<sup>629</sup> ».

Les médiacultures ne seraient donc ni tout à fait *mainstream* — standardisées suivant la mode du moment — ni tout à fait expérimentales — enclines à inventer toujours de nouveaux procédés. Le couple inventivité / cliché structure aussi les spectacles du corpus, à l'image de la culture des médias de masse, traversée elle aussi par ce même rapport dialectique. À nouveau, nous retrouvons l'amenuisement des différences entre champs culturels, mis en évidence par les *cultural studies*. Alors que l'école de Francfort avait déjà constaté que les écarts entre cultures *mainstream* et expérimentale commençaient à s'amenuiser, l'avancée de la mondialisation a fini d'aplanir les dissemblances entre ladite haute culture et une culture populaire, partagée par le plus grand nombre.

La culture des médias de masse ne serait, toujours selon É. Macé, ni tout à fait conformiste, ni tout à fait transgressive. Sur ce point se joue peut-être le questionnement nodal de notre réflexion : la volonté critique, au travers de la transgression et de la recherche d'une sortie du conformisme, distinguerait-elle les artistes du théâtre et de la performance réunis dans notre corpus ? Le rapport aux sources intellectuelles se saisit-il uniquement à la lumière du sérieux ? La réappropriation ludique des cultures médiatiques — sa musique en particulier ici et sa dimension parodique, ses personnages de scénaristes et ses professionnels de l'information et de la communication avec leur ton *cool fun* — cette réappropriation permet-elle de dresser un portrait du brouhaha<sup>630</sup> contemporain en même temps que d'en faire la critique ?

### 3. L'appropriation des cultures, entre déférence et ironie

Dans cette section, nous chercherons à approcher au mieux les dynamiques qui structurent le champ culturel de la reprise ainsi que le ou les tons privilégié(s) par rapport aux œuvres citées. Nous interrogerons à la fois le saisissement sérieux et le ravissement ludique de ces réappropriations. En définitive, nous nous demanderons comment caractériser ce qui apparaît

---

<sup>628</sup> Éric MACÉ, *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris, éditions Amsterdam, 2006, p. 34.

<sup>629</sup> Citation d'Edgard MORIN, *L'Esprit du temps*, t.1, *Névrose*, Paris, Grasset, 1962, p.36, cité dans Eric MACÉ, *ibid.*, p. 60.

<sup>630</sup> Lionel RUFFEL, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016.

comme une culture de la parodie, en ayant bien en tête les remarques préliminaires de L. Hutcheon selon lesquelles de « nombreuses époques ont rivalisé pour obtenir le titre d’«Âge de la parodie»<sup>631</sup> en même temps « qu’il n’y a probablement pas de définitions transhistoriques possibles de la parodie<sup>632</sup> ». La parodie n’appartient pas à une époque en particulier et a pu en caractériser plusieurs. Néanmoins, elle est spécifique à chacune et il faut la redéfinir à chaque fois pour espérer extraire ce qui fait le particulier de l’ère du temps.

### 3.1. *La raréfaction des références intellectuelles*

Dans le chapitre précédent, certaines références que l’on peut dire intellectuelles sont apparues, notamment aux réalisateurs R. Rossellini, G. Debord et J.-L. Godard. On peut considérer ces trois figures comme les producteurs d’une certaine culture intellectuelle au sens où la réflexion est première chez eux, *a contrario* de la distraction, mais l’humour n’est pas loin. Plus encore, le divertissement facile constitue la cible de leurs attaques ; leurs œuvres sont produites dans le but de donner à penser, bien plus que dans celui de divertir. Les formes revêtues par l’*entertainment*, autrement appelé l’« économie médiatico-publicitaire<sup>633</sup> », représentent des contre-modèles pour ces cultures intellectuelles. En revanche, une méfiance vis-à-vis de la culture instituée, car reconnue par les savants en la matière (les universitaires, les cinéphiles, etc.), s’est progressivement installée. Dès le tout début des années 1990 (date de publication des résultats d’une enquête sur les pratiques culturelles des Français réalisée en 1989), le sociologue O. Donnat constatait un « recul absolu de la culture consacrée chez les moins de 35 ans et surtout chez les adolescents<sup>634</sup> » accompagné d’un « anti-intellectualisme<sup>635</sup> ». Depuis lors, cet anti-intellectualisme s’est généralisé et la revendication de l’appartenance au champ intellectuel se fait rare.

Le propos n’est pas ici d’en débattre, mais simplement de replacer l’expression dans ses différents contextes, c’est-à-dire comprendre ce qui est « intellectuel » dans les références citées par les artistes, et d’assumer l’emploi de ce terme. À une exception près, cette catégorie n’apparaît pas dans le discours des artistes, qu’ils cherchent à se qualifier eux-mêmes ou à catégoriser la nature de leurs emprunts. Elle est une appellation provenant de l’extérieur du champ, non pas une revendication de son intérieur. Seule K. Mitchell emploie le terme

<sup>631</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, op. cit., p. 2 :

« Many eras have vied for the title of the “Age of Parody”. »

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 10 :

« I hope to suggest that there are probably no transhistorical definitions of parody possible. »

<sup>633</sup> Olivier DONNAT, *Les Français face à la culture, de l’exclusion à l’éclectisme*, Paris, La découverte, 1994, p. 140.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>635</sup> *Ibid.*, p. 138.

« intellectualisme » afin de faire souligner son européenisme, qui la sortirait d'une britannicité pure. La dimension distinctive en même temps qu'un peu péjorative (contenue en partie dans la terminaison en « isme ») du point de vue des Britanniques férus de culture *mainstream*, affleurerait déjà dans le discours de la metteuse en scène<sup>636</sup>. Son « intellectualisme » figurait son exclusion de la culture britannique insulaire pour la rapprocher des Européens continentaux, considérés, toujours d'un point de vue britannique, comme plus enclins à apprécier et à privilégier la culture intellectuelle. Dans le prolongement de cette défiance vis-à-vis de l'intellectualisme, signe entre autres d'une réserve face à une trop grande importance donnée à l'intellect, les artistes du corpus se réfèrent bien plus rarement à des sources intellectuelles qu'à des sources issues de la culture populaire. Néanmoins, il nous a semblé important de proposer un développement au sujet de la nature de ces sources, de leur utilisation dans les œuvres pour cerner en définitive les raisons de leur persistance, y compris dans une faible proportion.

### ***Le cinéma néo-réaliste italien, un modèle satirisé***

Dans *Cinecittà Aperta* de R. Pollesch, la citation du cinéma italien dans sa période néo-réaliste, de 1945 au début des années 1950, et dans la phase qui a suivi, durant les années 1960 et 1970, constitue une référence intellectuelle. Olivier Forlin analyse le lien entre les élites culturelles et la diffusion du cinéma italien en Italie et en France :

[...] ces courants [...] ne représentent pas la totalité d'une production cinématographique italienne extrêmement abondante. Ils touchent, en effet, essentiellement un public cultivé, tant en Italie qu'en France. Et, là, ils sont introduits, diffusés, analysés par des intermédiaires appartenant à l'élite culturelle<sup>637</sup>.

Il semblerait que la dimension intellectuelle de ce cinéma soit d'abord le reflet de son adoption et de son couronnement par le milieu intellectuel. La catégorie dépend ainsi plus des modalités de l'appropriation et de la circulation de l'œuvre que de son contenu lui-même. Une référence intellectuelle se constitue en tant que telle parce que les intellectuels la citent à ce titre. En outre, lorsque R. Pollesch cite R. Rossellini et F. Fellini, il s'inscrit dans l'héritage des pratiques intellectuelles. Il est intéressant d'observer que les commentateurs changent avec le temps, faisant ainsi varier la lecture des sources :

Deux périodes méritent d'être distinguées, jalonnées par le passage d'un type de médiateur à un autre. La première coïncide avec les années du néo-réalisme : le courant séduit ainsi des intermédiaires culturels « amateurs », à l'origine en marge du microcosme du cinéma. Intellectuels de gauche pour la plupart, ils s'identifient à une élite marquée par l'engagement

---

<sup>636</sup> Voir *supra*, Partie I. Chapitre I. 3.3. Regie Theater et questions sur le mainstream, p. 100.

<sup>637</sup> Olivier FORLIN, « Les élites culturelles et la diffusion du cinéma italien en France », *Rives méditerranéennes*, n°32-33, 2009, pp. 1-2, <http://rives.revues.org/2960> (consulté le 11 novembre 2016).

politique. Si au cours de la seconde phase, dévolue aux années soixante et soixante-dix, le cinéma transalpin séduit toujours ce type d'élite, il est désormais davantage analysé par des critiques professionnels<sup>638</sup>.

La réception du néo-réalisme italien par des intellectuels de gauche, majoritairement proches du parti communiste français, rejaillit sur les films qui, par un phénomène de ricochet, deviennent des films engagés politiquement et allant dans le sens de leurs admirateurs et facilitateurs. C'est en particulier contre cette idéologie que R. Pollesch s'insurge lorsqu'il décide de proposer une parodie d'*Allemagne, année zéro*. L'aspect satirique se dirige contre la dimension révolutionnaire de ces films, proches de ceux qui n'ont rien, alors que le dramaturge les considère comme des modèles de la pensée petite-bourgeoise. En somme, ce que critique l'homme de théâtre, c'est l'appropriation intellectuelle de ces films, leur intellectualisme caractéristique du propos de leurs auteurs et de celui de leurs admirateurs. R. Pollesch condamne en définitive le processus d'intellectualisation d'une source, adoubee par l'enthousiasme qu'elle suscite dans ce qui devient son milieu d'élection. Cependant, puisqu'il reprend ces références, même afin de jeter sur elles un regard neuf, placé sous le signe du jeu et de la raillerie, il poursuit et prolonge leur existence en tant qu'œuvres citées par un petit nombre de personnes, les *happy few* (les quelques rares privilégiés) et continue d'en faire un modèle, dévoyé, mais un modèle tout de même. Ainsi notre réflexion sur la signification des emprunts demeure-t-elle marquée par le paradoxe.

### ***Vulgariser l'intellectuel G. Debord au théâtre, passage de l'expérimental au mainstream ?***

La citation de G. Debord n'est pas non plus éloignée de ce statut ambigu. Nous nous concentrerons ici sur la réception de *La Société du spectacle* de G. Debord, l'œuvre écrite et la version filmique, parce que ces deux productions sont citées dans *Scanner* de D. Ayala et sont celles qui ont contribué à faire connaître la pensée de leur auteur et du mouvement situationniste. En effet, nous ne disposons pas pour les court-métrages d'éléments aussi détaillés que l'analyse fouillée de la réception du livre et du film *La Société du spectacle* au moment de leur publication et diffusion respective (et ensuite) par la chercheuse en histoire Anna Trespeuch-Berthelot<sup>639</sup>, auteure d'une thèse sur le mouvement situationniste :

[...] les vecteurs qui le promeuvent changent au fil du temps et modifient *de facto* le statut de la critique debordienne. La théorie distillée dans les cercles étroits de la Nouvelle Gauche

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>639</sup> La plupart des informations fournies dans ce paragraphe au sujet de la diffusion et de la réception de l'œuvre de Guy Debord nous viennent de la lecture de l'article d'Anna TRESPEUCH-BERTHELOT, cité à la note de bas de page suivante.

des années 1968 acquiert progressivement le statut de « classique » que tout un chacun peut se procurer dans les librairies de la grande distribution culturelle. Ces mutations parlent donc à la fois de la fortune d'une critique radicale de notre société de consommation et des mécanismes de cette dernière pour l'assimiler<sup>640</sup>.

L'idée se confirme que la source change de statut avec son circuit de diffusion et ses commentateurs. De même, l'absorption de la critique de la société de consommation par cette dernière afin de rendre inoffensifs des contenus révolutionnaires, a déjà été évoquée dans le présent travail. Le livre *La Société du spectacle* est d'abord publié en 1967 aux éditions Buchet-Chastel qui, outre des auteurs élevés au rang de classiques par les institutions académiques (Paul Valéry, André Gide), diffuse également les œuvres d'écrivains d'avant-garde, tels Henry Miller et Malcolm Lowry. À sa première publication, l'œuvre s'inscrit dans un réseau intellectuel proche à la fois de la reconnaissance académique et de l'aura avant-gardiste. L'auteur se charge de faire figurer son œuvre sous le signe de cette dernière en procédant lui-même à sa « publicité » ; il réalise un détournement d'images de bande-dessinée, plaçant dans les bulles des personnages des extraits de son texte. L'accueil critique français est mitigé ; de grands quotidiens et des revues littéraires lui consacrent des articles, soulignant le plus souvent l'absence de nouveauté de ses thèses et son recyclage conséquent des littératures antérieures.

C'est l'histoire politique qui jettera une lumière nouvelle sur l'œuvre ; relue après mai 1968, elle apparaît visionnaire et en adéquation avec une grande part des idées véhiculées par ce mouvement :

Que ce soit dans les presses intellectuelle, contre-culturelle ou politique d'extrême gauche, un discours s'impose, faisant *a posteriori* des textes situationnistes, *La Société du spectacle* en tête, une des sources théoriques majeures du mouvement de contestation de mai-juin 1968.

C'est auréolé de cette renommée que *La Société du spectacle* sort dans les salles de cinéma parisiennes le 1<sup>er</sup> mai 1974. En réalité, le film totalise seulement 9884 entrées, reste à l'affiche pendant cinq semaines et se classe à la 452<sup>e</sup> place des films sortis en 1974<sup>641</sup>.

La reconnaissance de cette œuvre au sein de la presse ne passe pas uniquement par celle d'un milieu intellectuel, mais irrigue aussi des cercles culturels en marge du discours dominant, représentants des contre-cultures, ainsi que des cercles politiques d'extrême gauche. La deuxième réception de l'œuvre écrite en même temps que celle du film au milieu des années 1970 modifie encore la catégorisation de l'œuvre. L'audience du film demeure restreinte. De nouveau, à la fin des années 1970, l'œuvre de G. Debord est accusée de facilité au travers du processus de recyclage, cette fois, par la revue française aux analyses les plus fouillées en

---

<sup>640</sup> Anna TRESPEUCH-BERTHELOT, « Les vies successives de *La Société du spectacle* de Guy Debord », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris, Presses de Sciences Po, n°122, 2014, p. 136.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 147.

matière de cinéma : *Les Cahiers du cinéma*<sup>642</sup>. Son œuvre n'est pas reconnue par une partie de la frange de la cinéphilie intellectuelle française. La production et la diffusion des films du situationniste le plus célèbre bénéficient du financement de la société Simar Films, présidée par Gérard Lebovici dont la maison d'édition Champ libre, née de l'esprit de mai 1968, publie les écrits de G. Debord depuis 1971 (suite à la rupture de son contrat avec les éditions Buchet-Chastel la même année). Les textes des *Œuvres cinématographiques complètes* sont également publiés en 1978 par Champ libre. G. Lebovici contribue considérablement à la production et la diffusion de l'ensemble de l'œuvre du situationniste, il est un agent artistique de stars du cinéma français et a acquis ainsi une petite fortune. Pour l'anecdote, le mécène réalise même une forme de sanctuarisation de l'œuvre du réalisateur puisqu'en 1983, il achète le bail d'une petite salle de cinéma du Quartier latin, le Studio Cujas, dans lequel seront projetés exclusivement quatre films de G. Debord. Cette expérience est néanmoins de courte durée puisqu'en 1985 et suite à l'assassinat de son ami et mécène en 1984, G. Debord décide d'interdire la projection de ses films, interdiction qui se prolongera jusqu'à sa mort.

En 1991, suite à une brouille avec les héritiers de G. Lebovici et une nouvelle bataille judiciaire, il obtient la destruction de tous ses ouvrages parus chez Champ libre. Là, se choisissant Jean-Jacques Pauvert comme agent artistique et lui confiant son œuvre complète, il signe avec Gallimard. Cette circulation illustre bien son passage de l'avant-garde, quand il est financé par un protecteur et ami, à l'inscription de son œuvre dans une des plus grandes maisons d'édition française, un géant du secteur. Il faut attendre 1995, c'est-à-dire juste un an après le suicide de G. Debord, pour qu'un texte élogieux sur l'écrivain et le cinéaste paraisse dans *Les Cahiers du Cinéma* sous la plume du réalisateur O. Assayas qui témoigne de la portée révolutionnaire de l'œuvre debordienne<sup>643</sup>, signant par là son acceptation par la cinéphilie intellectuelle française. Après la mort de G. Debord, l'ensemble de ses films est édité en DVD en 2005 chez Gaumont vidéo, par l'entremise d'O. Assayas<sup>644</sup>, mettant ainsi un terme à la quasi inaccessibilité qui participa à les entourer d'une « aura mystérieuse<sup>645</sup> ».

<sup>642</sup> *Ibidem*, Anna TRESPEUCH-BERTHELOT cite Serge TOUBIANA (*Les Cahiers du cinéma*, n° 278, juillet 1977, p. 61) :

« Le détournement relève selon le critique d'un nouveau "genre 'on fait du cinéma sans se fouler'. [...] Ça se contente de piquer des images prises aux autres". »

<sup>643</sup> Olivier ASSAYAS, « Dans des circonstances éternelles / Du fond d'un naufrage », *Les Cahiers du Cinéma*, n°487, janvier 1995, pp. 46-49.

<sup>644</sup> Raphaëlle RÉROLLE, « À chacun son Debord », *Le Monde*, 21 mars 2013, [http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/03/21/a-chacun-son-debord\\_1852103\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/03/21/a-chacun-son-debord_1852103_3246.html) (consulté le 11 novembre 2016).

<sup>645</sup> Anna TRESPEUCH-BERTHELOT, *op. cit.*, p. 149.

Quand D. Ayala et son équipe décident de s'emparer des écrits et des images du situationniste, ils le font avec le désir de transmettre cette œuvre dans sa dimension révolutionnaire tout en s'inscrivant dans une démarche de vulgarisation. Ils se situent exactement à l'endroit de l'ambiguïté qui caractérise cette œuvre, voulant renverser le monde capitaliste et appuyant en définitive son action sur une diffusion au travers des circuits culturels les plus en vue, d'un statut à la fois intellectuel et *mainstream* (ce dernier pour les éditions Gallimard et la société Gaumont vidéo). La réutilisation de la pratique de G. Debord, au travers d'un pastiche<sup>646</sup> dans *Scanner* de D. Ayala, nous l'avons vu, participe à la reconnaissance de l'œuvre à travers l'inscription de l'artiste dans son héritage. L'imitation est, dans ce cas, admiration.

Si l'œuvre appartenant à l'origine à la culture révolutionnaire, donc en marge et subversive, est rattrapée par l'institution, processus qui s'achève dans la décision, prise en 2009 par l'État français, de classer les archives de G. Debord « trésor national » et de les acquérir en 2011, au travers d'un appel au mécénat d'entreprise, contre la somme de 2,7 millions d'euros, l'œuvre n'en reste pas moins intellectuelle. C'est d'ailleurs au titre de ces qualités intellectuelles que la ministre de la Culture de l'époque, Christine Albanel, déclare, dans l'arrêté du 29 janvier 2009 dans le *Journal officiel*, l'intérêt qu'elle porte, en tant que représentante de l'État français, au « travail toujours controversé de l'un des derniers grands intellectuels français de cette période<sup>647</sup> ». Le président de la Bibliothèque Nationale de France (BNF) d'alors, Bruno Racine, soulignait aussi ce point : « Ce classement comme trésor national s'interprète comme une reconnaissance par l'État de ce que représente Debord dans la vie intellectuelle et artistique du siècle écoulé<sup>648</sup>. » La nature de l'œuvre ne change pas en tant que telle, au contraire de sa valeur symbolique qui dépend de son contexte.

Même si le film *La Société du spectacle* poursuivait une volonté de vulgarisation de la dense théorie du livre, il est raisonnable d'affirmer que sa voix off si monocorde et monotone ou encore les circonvolutions de sa plume si difficiles à suivre empêchent de faire de ses films des productions grand public. Ils restent, aujourd'hui encore, expérimentaux. Malgré la caricature de cette pensée devenue cliché alors que l'expression « société du Spectacle » est sur toutes les lèvres, y compris les plus conservatrices, l'œuvre demeure un outil de réflexion voire d'action dans les milieux militants d'extrême-gauche, et en particulier chez les anarchistes, plus que

---

<sup>646</sup> Voir *supra*, Chapitre V. Imitation du cinéma debordien de recyclage, p. 287.

<sup>647</sup> Frédérique ROUSSEL, « Debord, un trésor », *Libération*, 16 février 2009, [http://next.liberation.fr/culture/2009/02/16/debord-un-tresor\\_310380](http://next.liberation.fr/culture/2009/02/16/debord-un-tresor_310380) (consulté le 31 janvier 2017).

<sup>648</sup> *Ibidem*.

chez les cinéphiles. Malgré sa canonisation par la BNF qui organisa une exposition titrée « Guy Debord, un art de la guerre » de mars à juillet 2013, accompagnée d'une rétrospective au MK2 Bibliothèque et d'un colloque, l'œuvre ne rencontre pas un large public et seul un petit nombre d'initiés la regardent et la connaissent. En témoigne la diffusion des films *La Société du spectacle* et *In girum imus et consumimur igni* dans les années 2012 dans le même studio Cujas racheté par G. Lebovici et renommé Accattone, du titre d'un film de Pier Paolo Pasolini, qui ne réunissait que trois à six personnes par séance<sup>649</sup>.

La pièce *Scanner* intervient, en 2008, cinq ans avant la canonisation étatique de l'auteur anarchiste (que l'on fixe donc en 2013 avec la présentation des archives à la BNF). La pièce annoncerait-elle le devenir institutionnalisé du situationniste le plus célèbre ? Elle fait entrer dans les rouages du théâtre public le texte et les images de l'auteur controversé et réalise ainsi une forme de normalisation de son discours. En plaçant ses écrits révolutionnaires dans un circuit de diffusion dont ils ne faisaient auparavant pas partie, le circuit de l'art reconnu par les instances de l'État, la pièce de théâtre contribue à diminuer la charge subversive du discours de G. Debord, mais sûrement pas à la désamorcer. Le rachat de l'ensemble des archives de ce dernier revêt avant tout une importance symbolique : si le discours sur le Spectacle avait déjà été normalisé, rendu inoffensif car repris par tous, sans distinction d'appartenance politique, l'acquisition par la BNF de l'ensemble des archives de feu G. Debord fait de l'œuvre la propriété de l'État, c'est-à-dire de l'incarnation de la séparation représentative du pouvoir dans les limites de la nation française contre laquelle luttèrent les situationnistes.

En conclusion, l'accès du texte et des images de l'œuvre debordienne à la scène théâtrale publique française précède logiquement l'acquisition symbolique et matérielle de l'œuvre debordienne par l'instance étatique conservatrice du savoir. Si la première n'implique pas la seconde, la première prépare le terrain pour la seconde. Sur un autre plan, celui de la manière de donner à voir l'œuvre, la démarche de vulgarisation au théâtre amoindrirait-elle l'aspect intellectuel de l'œuvre ? La fragmentation des images et des écrits, présentés seulement par extraits, déconstruit l'œuvre afin de la rendre plus accessible car présentée dans une temporalité qui diffère de sa durée d'origine — celle du film entier ou de la lecture, même arrêtée et reprise, du livre —, et commentée par d'autres images et d'autres discours. La nature de l'œuvre ne s'en trouve pas changée, c'est le regard sur celle-ci qui est modifié : la tentative consiste à la faire sortir d'un petit cercle de personnes, celui des *happy few*, se sentant elles-mêmes capables

---

<sup>649</sup> Enquête menée par l'auteure à l'Accattone au travers de questionnaires aux publics, du 31 janvier au 28 mai 2010. Nous n'avons finalement pas choisi d'analyser les résultats car l'œuvre de G. Debord elle-même ne fait pas partie de notre corpus.

de la comprendre pour l'offrir à un plus grand nombre. En somme, la traversée tient du passage, de la transmission. Le souhait de l'équipe de D. Ayala est de mettre G. Debord à la portée de son public, de le rendre accessible, même si l'œuvre debordienne est irréductible au *mainstream*.

### **La mise en abyme dans la citation godardienne, avec ironie et sérieux**

Autre référence intellectuelle déjà croisée au précédent chapitre, celle de J.-L. Godard que nous trouvons chez Superamas ainsi que chez J. Jouanneau dans sa collaboration avec J. Boizard et C. Teste. Chez les premiers, il s'agit du film documentaire au sujet du cinéaste qui imite sa réalisation mais n'est pas réalisé par lui : *Cinéastes de notre temps, Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi* (France, 1965) dont un extrait ready-made est proposé dans *Big, 2<sup>nd</sup> episode (show/business)*. Chez les seconds, ce sont deux films réalisés par J.-L. Godard : *Le mépris*<sup>650</sup> (1963) et *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*<sup>651</sup> (1965), cités au titre d'inspirations par le metteur en scène. J.-L. Godard constitue par excellence la référence intellectuelle du cinéphile français et plus précisément d'une « nouvelle cinéphilie », façonnée grâce à la création de la revue critique les *Cahiers du cinéma*, fondée en 1951, telle que la sociologue Nathalie Heinich la qualifie :

[...] ainsi la nouvelle cinéphilie issue des *Cahiers du cinéma* a inventé une culture du regard cinématographique qui rompait non seulement avec la naïveté populaire des admirateurs des vedettes, mais aussi, et surtout, avec le commentaire docte des habitués des ciné-clubs et des productions aux ambitions esthétisantes.

[...] Par contraste, le troisième pôle — celui de la critique spécialisée — tend à privilégier l'auteur, en s'intéressant d'abord à la signature de l'œuvre plutôt qu'à son contenu (les personnages ou les acteurs, l'histoire, la signification)<sup>652</sup>.

La mise en avant de la personne et même du personnage de J.-L. Godard transparait dans l'extrait choisi par Superamas ; on écoute J.-L. Godard et sa seule présence réussit à faire cinéma. Ce résultat est le fruit d'un processus que le réalisateur lui-même a engagé et construit. Le raisonnement que propose N. Heinich était déjà contenu dans la proposition de Superamas : ils ne choisissent pas de citer un film de J.-L. Godard, mais un film sur J.-L. Godard, où nous le voyons, sans doute en réponse à une question du documentariste, faire aller sa langue et sa pensée là où elles le portent, tout comme il le fait dans ses propres films.

---

<sup>650</sup> Jean-Luc GODARD, *Le Mépris*, France et Italie, Compagnia Cinematografica, Champion, Les Films Concordia, Rome Paris Films, 1963.

<sup>651</sup> Jean-Luc GODARD, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, France, Athos Films, 1965.

<sup>652</sup> Nathalie HEINICH, *Godard, créateur de statut*, in Gilles DELAUAUD, Jean-Pierre ESQUENAZI, Marie-Françoise GRANGE, *Godard et le métier d'artiste*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 308.

Aussi, le pastiche que produit ce film documentaire rend hommage au style du cinéaste lui-même dont la patte artistique ne pourrait être détachée de la personne elle-même :

[...] une œuvre qui ne cesse d'affirmer, par la continuité d'un style, la présence d'une pensée, en même temps que la présence d'une personne, dans la conjonction des images et des sons. Sa voix et son visage nous sont devenus aussi familiers que sa filmographie, de même que quelques plans de ses films suffisent à les « signer », aussi sûrement que l'image fugitive de Hitchcock au début de chacun de ses films.

Il rejoint ainsi le petit Panthéon des artistes qui ont réussi en tant qu'ils sont devenus, moins des modèles — premiers d'une lignée — que des prototypes : seuls dans une série qu'ils inaugurent en même temps qu'ils la closent, seuls à porter un nom qui n'est déjà plus, à la limite, un nom propre, mais un nom de catégorie, devant lequel tout un chacun pourra mettre l'article. De sorte qu'on peut dire « un » Rimbaud, « un » Picasso, « un » Godard, pour désigner, non pas une de leurs œuvres, mais leur personne même : par où celle-ci, promue au destin d'objet de légende, pourrait bien devenir leur principal chef-d'œuvre<sup>653</sup>

Cette correspondance entre l'œuvre et la personne et même la réalisation d'une fusion entre les deux, entraînant une indistinction de l'une et de l'autre, nous semble être le mode de saisissement de l'auteur de cinéma par les Superamas. Ces derniers ont suivi un raisonnement identique à celui formulé par N. Heinich et ils choisissent de l'énoncer avec leur langage, celui du spectacle. Cette présence déjà cinématographique de la personne Godard, dans une esthétique qu'il a popularisée — une image pas léchée, d'un aspect un peu brouillon parfois, comme pris sur le vif — se trouve être une des manières dont Superamas comprend et emploie cette référence. Le collectif montre le cinéaste comme le mythe qu'il est. Cette association entre la personne et l'œuvre se reflète aussi dans le ready-made de la voix de J.-L. Godard prononçant le « Silenzio » à la toute fin de son film *Le mépris*, repris tel quel dans la pièce de J. Jouanneau. Il y a aussi quelque chose de cet ordre quand J. Jouanneau se réfère au *Mépris* de J.-L. Godard ainsi qu'à *Mulholland drive*<sup>654</sup> de David Lynch qui ont servi de fondements pour le fil dramatique que reconstruit le metteur en scène afin de lier entre eux les dix-sept scénarios de M. Crimp<sup>655</sup>. *Alphaville* a été évoqué durant les répétitions<sup>656</sup>. La mention du nom du cinéaste suffit à ouvrir un monde et surtout assied l'équipe artistique qui la convoque dans la lignée d'un certain cinéma expérimental marqué par une dimension intellectuelle. Certes, le scénario du *Mépris* fait intervenir des personnages évoluant dans le monde du cinéma, avec cet aspect métacinématographique qui se retrouve dans la distribution des rôles choisis par J. Jouanneau :

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>654</sup> David LYNCH, *Mulholland Drive*, États-Unis et France, Asymmetrical Productions, Studiocanal, 2000.

<sup>655</sup> Joël JOUANNEAU, interviewé par Yves AUMONT, *art. cit.*, p. 8 :

« J'ajoute que le fil qui reliera les dix-sept séquences sera celui qui, pour moi, relie deux films-clés : *Le mépris* de J.-L. Godard et *Mulholland drive*, de D. Lynch. Je ne peux en dire plus, tous deux se terminent par le même mot : "Silenzio" ».

<sup>656</sup> Pauline BOURSE, *Atteintes à sa vie de Martin Crimp mis en scène par Joël Jouanneau, Scénario, Projection, Performance : l'invention du théâtre-audiovisuel*, *op. cit.*, pp. 55 et 114.

un réalisateur, un scénariste et une actrice et le jeu de séduction qui s'en suit. Le réalisateur irascible dans la pièce peut être considéré comme la réunion des personnages du condescendant et colérique producteur et du réalisateur dans le film, sans qu'il reprenne à celui-ci ses allures de vieux sage. La ressemblance avec le film s'arrête à ses protagonistes ainsi qu'à l'ambiance quelque peu malsaine. De même, la fable d'*Alphaville* a quelques similitudes avec celle d'*Atteintes à sa vie* puisqu'elle propose une enquête policière. La référence au film policier, déjà discutée en amont et exploitée dans le spectacle, se retrouve dans la source cinématographique qui est elle aussi un exercice de style autour du film policier, avec quelques touches de science-fiction. La photographie en noir et blanc, l'aspect inquiétant en même temps que cocasse de l'œuvre de J.-L. Godard, ont pu servir d'influences pour le traitement du polar dans la pièce. Toutefois, c'est plus aux films noirs et à des séries télévisées que se réfère la pièce que précisément à *Alphaville* de J.-L. Godard. La référence à ce dernier ne produit pas une correspondance forte avec le travail de l'image dans le spectacle. Au-delà de ces échos avec le contenu et son traitement, la citation n'est pas surprenante, parce qu'elle met en avant la culture reconnue et entoure celui qui la cite d'une aura intellectuelle, et ce, justement parce que J.-L. Godard inaugure une des formes de ce statut de l'artiste intellectuel :

[...] conjonction de la position de critique et de la position de réalisateur, ou encore, plus généralement, du rôle de l'intellectuel et du rôle du créateur.

Cette conjonction, partagée par un petit nombre de complices qui ont fait ce qu'on a appelé la Nouvelle Vague, est à peu près inédite dans l'histoire du cinéma<sup>657</sup>.

En effet, le cinéaste intellectuel, alliant théorie et pratique, est représentatif de la Nouvelle Vague. Ce syncrétisme constitue bien ce qui différencie ce cinéaste d'autres praticiens de la même discipline ; sa foisonnante théorie en mots et en images est féconde pour ceux qui la regardent se déployer. En définitive, les artistes qui le citent s'attachent tout particulièrement à l'orientation méta-artistique, c'est-à-dire réflexive au sujet de l'art en train de se faire, extrêmement présente dans son œuvre. Cela les intéresse parce qu'ils sont engagés dans des voies similaires. S'inscrire par la citation dans une filiation avec l'un des plus prestigieux représentants du septième art contribue à légitimer leur pratique, celle de gens de théâtre qui pensent le cinéma et fabriquent des images. Le goût pour J.-L. Godard distingue en outre le choix de ceux qui savent juger le cinéma. L'aura magique repose enfin simplement sur l'évocation du nom qui est à elle seule un instrument de légitimation.

On peut repérer néanmoins une distinction entre un ravissement ludique chez Superamas et un saisissement sérieux chez J. Jouanneau. La dimension intellectuelle est ironisée chez

---

<sup>657</sup> Nathalie HEINICH, *Godard, créateur de statut*, in *art. cit.*, p. 307.

Superamas, qui joue avec l'humour déjà très présent chez J.-L. Godard. Comme nous l'avons constaté auparavant, le choix de donner toujours une nouvelle strate à la mise en abyme caractérise la pratique de ce collectif<sup>658</sup>. *A contrario*, chez J. Jouanneau, le ready-made du « Silenzio » est déférence, hommage au réalisateur, de même que les inspirations témoignent de l'appropriation sérieuse ; elles aussi entrent dans un processus de mise en abyme, mais pas teinté d'ironie.

### ***L'aura des scientifiques : source légitimante en même temps que ridiculisée***

Dans la trilogie des *Big* par Superamas, on peut entendre, à plusieurs reprises, le discours d'un intellectuel spécialiste dans son domaine, comme celui de M. Hargreaves, titulaire d'un doctorat sur la danse, maître de conférences à l'université De Monfort en Angleterre, puis à l'université Goldsmiths de Londres. Son interview est mise en parallèle avec un clip vidéo musical de B. Spears<sup>659</sup>. Dans la première partie du triptyque des Superamas, certains des chercheurs avec lesquels le collectif a collaboré durant la construction de son spectacle, interviennent : Bernard Billoud, bio-informaticien à l'Université de Pierre et Marie Curie Paris VI, et Robert Trappl, directeur de l'Institut autrichien de recherche sur l'intelligence artificielle et la cybernétique à Vienne. Tout comme peut le faire l'interview de M. Hargreaves, l'esthétique de ces passages vidéo rappelle la sobriété d'un certain cinéma documentaire et reproduit la situation de l'entretien : assis sur le même canapé que celui qui l'écoute, un homme parle, filmé en plan américain. Dans le troisième épisode des *Big*, nous regardons une vidéo extraite du film documentaire *La biochimie du coup de foudre – Ou fragments scientifiques d'un discours amoureux* réalisé par Thierry Nolin en 1996<sup>660</sup> et produit entre autres par La Sept Arte, dans laquelle nous entendons le psychiatre et psychanalyste français Boris Cyrulnik dire que « le moment amoureux est certainement le moment le plus pathologique d'un être humain normal<sup>661</sup> ». Ce film fait dialoguer psychiatres, éthologues et biochimistes, il est produit et diffusé par la chaîne de télévision franco-allemande diffusant des contenus reconnus comme intellectuels. Dans ce documentaire, la recherche scientifique sérieuse s'associe à une tentative de vulgarisation. Une constance pour l'ensemble des exemples cités, l'intérêt se tourne vers le contenu plutôt que vers le traitement de l'image elle-même. Nous notons que les savants

<sup>658</sup> Voir *supra* Chapitre IV. 3.3. La mise en abyme du théâtre au cinéma, la mise en abyme du cinéma au théâtre (Superamas), p. 222, et Chapitre V. 2.1. Une interview de Jean-Luc Godard et la mise en abyme comme motto, p. 252.

<sup>659</sup> Voir *supra* Chapitre V. 2.1. Un clip musical de Britney Spears ou l'hommage à la culture de masse, p. 249.

<sup>660</sup> Thierry NOLIN, *La biochimie du coup de foudre – Ou fragments scientifiques d'un discours amoureux*, France, Morgane production, Image ressource, La Sept Arte, 1996.

<sup>661</sup> *Ibidem*

sélectionnés viennent plutôt des sciences dites dures que des sciences dites humaines, même si le parcours de B. Cyrulnik relève de ces deux sphères. De manière plus générale, Superamas laisse voir, au travers de ces choix, un goût pour le documentaire, et donc le souhait de ne pas citer uniquement des œuvres de fiction.

Ici, le discours du chercheur est introduit dans la pièce sous la forme d'une incorporation littérale, l'enregistrement vidéo est soit réalisé par la troupe et diffusé sur un petit poste de télévision cathodique (*Big 1*), soit intercalé dans le montage d'un pseudo documentaire également conçu par le groupe et diffusé sur grand écran (*Big 3*). Qu'il s'agisse d'images créées par les artistes qui viennent à la rencontre des chercheurs ou d'images produites par un réalisateur de télévision, à chaque fois, la source appartient au champ intellectuel, validée en cela par l'inscription des intervenants dans l'institution universitaire ou par la production et la diffusion du film par l'institution télévisuelle franco-allemande en charge de ce champ, Arte. Dans les deux cas, ce sont des émanations des pouvoirs publics qui intronisent l'intellectuel en tant que tel. Les sources utilisées sont adoubees et permettent une forme de transposition : par un phénomène de rayonnement, la dimension intellectuelle rejaillit sur ceux qui en font usage. L'aura des savants imprègne ceux qui s'en font les passeurs.

Si le ton de ces doctes est sérieux, l'utilisation qu'en fait Superamas est toujours teintée d'humour ; ces entretiens sont mis en parallèle à des comportements d'agitation sexuelle transparents, faisant référence à des séries télévisées (l'intervention de la gogo-danseuse pour une fête entre hommes amateurs de bière et de télévision dans *Big 1*), ou à un stage de *biodanza* durant lequel les conduites des participants relèvent clairement de l'allusion sexuelle, de l'épanouissement charnel et peut-être amoureux. Mettre en parallèle des « cérébraux » et le déhanché de gogo-danseuses, ou le délassement collectif des corps de joueurs de base-ball et de pom-pom girls, relève d'un ludisme assumé. En même temps qu'elles sont des instances légitimantes, ces sources intellectuelles sont ridiculisées, puisqu'associées à des comportements extravagants et accolées à une imagerie relevant de la culture *mainstream*. On rencontre à nouveau cette tension bipolaire, entre ludique et sérieux, ne s'arrêtant jamais à l'un ou l'autre de ses pôles, mais voguant sans cesse entre l'un et l'autre. La caution universitaire à la française est forte en même temps qu'elle est aujourd'hui considérablement ironisée dans le milieu du spectacle, en témoigne la pratique de Superamas. La culture française continue de fonder son rapport sur une distinction intellectuelle, à la manière dont Pierre Bourdieu théorise cette relation<sup>662</sup>, en même temps que cette distinction est assez ancienne pour que les artistes

---

<sup>662</sup> Pierre BOURDIEU, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de minuit, 1979.

puissent prendre une distance ludique par rapport à elle et s'en amuser. La distinction culturelle subsiste, même si l'éclectisme des choix domine, y compris chez les plus cultivés<sup>663</sup> des artistes et des spectateurs.

On repère enfin une place des sources intellectuelles cantonnée au travail dramaturgique.

### **Les sources intellectuelles comme références dramaturgiques**

Les recherches dramaturgiques peuvent être fouillées et, fait rare, il est possible pour l'analyste extérieur au travail de création, de retrouver leurs traces. Gob Squad, pour sa création de *Revolution Now*, réunit ces informations sur une page Myspace, site web conçu pour héberger des *blogs*, contenant textes, images et vidéos et permettant aux utilisateurs de se mettre en lien (Ce Myspace a été désactivé, il n'est plus visible sur internet). Une liste de références musicales, filmiques et livresques y figure. Les films et les livres nous intéresseront ici car ceux cités appartiennent au domaine des cultures intellectuelles tandis que les musiques choisies se rattachent à la culture populaire et feront l'objet du développement suivant. Nous reproduisons ici les films énumérés<sup>664</sup> : *The Weather Underground*<sup>665</sup> (nom propre d'une organisation politique, Le climat de l'underground) de Sam Green et Bill Siegel, *Material*<sup>666</sup> (*Matériel*) de Thomas Heise, *Videogramme einer Revolution*<sup>667</sup> (*Vidéogrammes d'une révolution*) d'Harun Farocki, *Deutschland im Herbst*<sup>668</sup> (*Allemagne en automne*) et *Die dritte Generation*<sup>669</sup> (*La troisième génération*) de Rainer Werner Fassbinder. La majorité de ces productions sont des documentaires ou ont trait à l'Histoire, en particulier celle de soulèvements révolutionnaires et de groupes révolutionnaires.

Le choix de mettre en ligne cette filmographie, accompagnée d'une bibliographie, signale une volonté de les rendre visibles et accessibles. C'est une décision prise pour ce spectacle en particulier. Nous pouvons avancer au moins une supposition générale à ce titre, qui se vérifiera ou non : le sujet, la révolution, est épineux car politique et polémique, et le traiter peut s'avérer

<sup>663</sup> Cet éclectisme, chez les artistes du corpus, se révélait déjà au précédent chapitre, il demeure très net dans la première partie du présent chapitre et sera discuté au Chapitre VIII. 2.1. Une communauté de références et de goûts : le partage de l'éclectisme culturel, p. 448.

<sup>664</sup> dans l'ordre de leur présentation sur la page internet.

<sup>665</sup> Sam GREEN et Bill SIEGEL, *The Weather Underground*, États-Unis, Carrie Lozano, Sam Green, Bill Siegel, 2002.

<sup>666</sup> Thomas HEISE, *Material (Matériel)*, Allemagne, Ma.Ja.De. Filmproduktion, 2009.

<sup>667</sup> Harun FAROCKI, Andrei UJICÁ, *Videogramme einer Revolution (Vidéogrammes d'une révolution)*, Allemagne, Harun Farocki, 1992.

<sup>668</sup> Alf BRUSTELLIN, Hans Peter CLOOS, Rainer Werner FASSBINDER, Alexander KLUGE, Maximiliane MAINKA, Edgar REITZ, Katja RUPÉ, Volker SCHLÖNDORFF, Peter SCHUBERT, Bernhard SINKEL, *Deutschland im Herbst (Allemagne en automne)*, Allemagne, Pro-ject Filmproduktion im Filmverlag der Autoren, Hallelujah Film, Kairos Film, 1977-1978.

<sup>669</sup> Rainer Werner FASSBINDER, *Die dritte Generation (La troisième génération)*, Allemagne, Tango-Film Berlin, Pro-ject Filmproduktion im Filmverlag der Autoren, 1978-1979.

délicat voire entraîner des réprobations dans l'assistance ou parmi les spécialistes et critiques d'art. En direction de ceux-là, de leur public, Gob Squad souhaiterait prévenir les critiques d'ignorance ou de méconnaissance de la question afin d'auto-légitimer leur intervention en la matière.

Les sources choisies font référence à un passé révolutionnaire relativement récent et touchant notamment l'Allemagne. T. Heise est l'une des grandes figures du cinéma documentaire est-allemand. *Material* est son film le plus célèbre pour lequel il reçoit le grand prix du Festival international du documentaire à Marseille. Le réalisateur regroupe des images, réalisées entre la fin des années quatre-vingt en République démocratique allemande (RDA) et l'année 2008, dans l'urgence des événements ou en marge d'autres films, de T. Heise lui-même ou d'autres. Quelques rares commentaires du cinéaste accompagnent certaines des images, mais rien n'est expliqué directement. C'est sans doute cette grande ouverture d'interprétation qui a séduit le collectif Gob Squad ; l'absence de prise de parti chez l'auteur en même temps que la possibilité d'une pensée complexe comme l'explique le journaliste, critique de film et historien du cinéma Ralf Schenk :

[...] s'ouvre un univers d'interconnexions et d'implications multiples et le spectateur est traversé par l'intuition de l'ampleur du champ entre innocence et culpabilité, entre adaptation et résistance, identification politique et refus critique du système<sup>670</sup>.

Pour l'ambiguïté des positions politiques et l'indétermination à être du bon ou du mauvais côté de l'Histoire, l'œuvre de T. Heise a pu influencer Gob Squad. En outre, quoique cette pratique soit ancienne à la fois chez le cinéaste et les performeurs, ces derniers vont à la rencontre des gens et laissent leur parole s'exprimer. Le parallèle s'arrêtera ici car la dimension historique, hormis quelques allusions à la chute du mur de Berlin par exemple, est quasiment absente de *Revolution Now*. Aussi, notre analyse *a priori* d'une mise en avant de sources qui ont servi à la construction dramaturgique du spectacle mais ne se retrouvent pas dans le spectacle lui-même se confirme, de même que la supposition d'une invocation des sources comme instrument de légitimation à l'intervention des artistes.

---

<sup>670</sup> Ralf SCHENK, „Von Brussig bis Brecht, Die DDR-Vergangenheit und ihre Widerspiegelung in neuen deutschen Filmen – ein Überblick“ (« De Brussig à Brecht, le passé de la RDA et son reflet dans les nouveaux films allemands, une vue d'ensemble »), Bundeszentrale für politische Bildung, 12 mars 2009, <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39833/die-ddr-im-neuen-deutschen-film> (consulté le 10 février 2017) :

„[...] eröffnet sich ein Universum der Vernetzungen und Verstrickungen, und der Zuschauer bekommt eine Ahnung davon, wie weit das Feld zwischen Unschuld und Schuld, Anpassung und Widerstand, politischer Identifikation und systemkritischer Ablehnung sein kann.“

Il nous semble que la référence à R. W. Fassbinder fonctionne d'une manière similaire. Le cinéaste représente une référence incontournable du cinéma allemand dont l'œuvre n'est pas d'accès facile, et peut ainsi sembler irréductible au *mainstream*. Il est un des représentants du Nouveau Cinéma allemand des années 1960-1970, qui défend l'auctorialité, contre le cinéma commercial. Un parallèle peut être tracé avec la Nouvelle Vague française. R. W. Fassbinder réalise des films de fictions et non des documentaires, même si la dimension historique est primordiale dans ses films. *Die dritte Generation (La troisième génération)* en est un des exemples puisqu'il s'inspire du groupuscule de la Rote Armee Fraktion (RAF, Fraction armée rouge), autrement nommé la bande à Baader-Meinhof<sup>671</sup>, bien que dans le même temps, cette correspondance s'avère superficielle ; le groupe terroriste de la fiction se révèle plus efficace à jouer au Monopoly qu'à mener des actions violentes. Une atmosphère tendue règne, frôlant avec le malsain comme souvent chez R. W. Fassbinder. S'il n'y a pas de ressemblance esthétique notable entre le film et la performance, nous pouvons néanmoins noter une analogie du point de vue de l'inefficacité et d'une certaine dimension « esthète », c'est-à-dire ici un amour de l'art qui empêche l'efficacité pratique.

Le film collectif *Deutschland im Herbst (Allemagne en automne)* occupe une place particulière dans la filmographie de l'auteur. R. W. Fassbinder, son amant et sa mère y jouent leurs propres rôles. Chacun à sa manière, tous trois réagissent à l'annonce, en 1977, de l'enlèvement suivi de l'assassinat de Hans-Martin Schleyer, le représentant du patronat allemand, par la RAF, accompagnée de la nouvelle des « suicides », potentiellement des assassinats déguisés, de trois membres de la RAF : Andreas Baader, Gudrun Ensslin et Jan-Carl Raspe, alors en prison. En plus d'être un témoignage sur le vif, une réaction à chaud à l'actualité, donc une forme de documentaire très libre, la séquence constitue une autobiographie du réalisateur lui-même et de ses proches. Le spectateur entre dans la contradiction à l'œuvre dans ce type de sujet polémique car les portraits dressés des différents intervenants ne sont pas lisses, mais laissent percevoir des paradoxes. Leurs propos — la mère dont les mots closent l'épisode : « ce qui serait le mieux, ce serait un pouvoir autoritaire qui serait très bon, gentil et juste<sup>672</sup> » — et les rapports entre les personnes — R. W. Fassbinder se comportant de manière impétueuse avec son compagnon ou sa mère — peuvent choquer. Cette liberté de ton et de forme, telle que la dépeint Haas Cvbiuemberg, a sans doute inspiré Gob Squad :

<sup>671</sup> Appellation qui renvoie aux noms de deux des figures les plus célèbres de la RAF : Andreas Baader et Ulrike Meinhof.

<sup>672</sup> Rainer Werner FASSBINDER, *Deutschland im Herbst (Allemagne en automne)*, film cit.: „Das Beste wäre eine autoritäre Herrschaft, der ganz gut, ganz nett und gerächt wäre.“

Le plus grand compliment que l'on peut faire au film *Allemagne en automne* est le suivant : ce film n'aurait jamais pu être produit par aucune télévision allemande, et aucune chaîne ne l'aurait diffusé dans cette forme. Il est délibérément déséquilibré (quoique non partial), il est fragmentaire et n'arrive à aucune connaissance utile, il est le travail de réalisateurs indépendants, qui ne sont pas contraints de se conformer à aucun style commun imposé par une rédaction ou une direction de production<sup>673</sup>.

Le journaliste souligne l'irréconciliable inadéquation entre les contraintes formelles de la télévision commerciale et la forme éclatée associée à un fond qui n'aboutit pas à la formulation d'une opinion claire, inadéquation qui se situe au cœur de nos problématiques et de celles des groupes de notre corpus, en particulier ici de Gob Squad. Aussi, à travers cette source dramaturgique, le collectif en appelle en définitive à la liberté de l'artiste, au droit à l'absence de prise de parti, à la multiplicité des formes, à l'incohérence, etc. En outre, en tant que collectif, Gob Squad se fait le réceptacle d'une multiplicité de points de vue, d'affinités artistiques diverses, ce qui explique aussi la richesse des matériaux dramaturgiques et surtout la non unanimité revendiquée dans le travail et clairement visible dans le résultat proposé aux spectateurs.

Point commun entre ces sources, des visions armées de la révolution, émanant de groupuscules terroristes aux positionnements anticapitalistes, formés à la fin des années 1960, dominant. C'est en effet également le cas du documentaire de Sam Green et Bill Siegel intitulé *The Weather Underground* consacré à l'histoire du groupe américain The Weather Underground, issu de la scission en 1969 d'un mouvement étudiant plus large, le Students for a Democratic Society (SDS, Étudiants pour une société démocratique). En protestation contre la guerre au Vietnam, en lutte contre le racisme et contre le capitalisme, les membres de ce groupe communiste posèrent des bombes dans des bâtiments gouvernementaux et des banques. L'ambiance très tendue du film ne ressemble en rien à celle de la performance, au ton au contraire plutôt « cool fun<sup>674</sup> » que nous définirons plus avant. En effet, la fabrication d'une bombe, par exemple, est tournée en dérision : Gob Squad affiche une pancarte sur laquelle sont dessinés des explosifs, proposant une version inoffensive d'une arme. De plus, la pancarte se glisse dans une photographie de groupe faisant intervenir certains membres du public et une

---

<sup>673</sup> Haas CVBIUMENBERG, „Lage der Nation, Acht deutsche Kino-Regisseure zeigen Bilder und Töne einer Krise“ (Situation de la nation, huit réalisateurs allemands montrent les images et les sons d'une crise), *Die Zeit*, 17 mars 1978, <http://www.zeit.de/1978/12/lage-der-nation> (consulté le 9 février 2017) :

„Das größte Kompliment, das man dem Film „Deutschland im Herbst“ machen kann, heißt: Dieser Film hätte von keiner deutschen Fernsehanstalt produziert werden können, und kein Sender würde ihn in dieser Form ausstrahlen. Er ist entschieden unausgewogen (wenn auch nicht parteilich), er ist fragmentarisch und kommt zu keinen nützlichen Erkenntnissen, er ist die Arbeit von unabhängigen Filmemachern, die sich von keiner Redaktion oder Produktionsleitung auf einen gemeinsamen Stil verpflichten lassen mußten.“

<sup>674</sup> Voir *infra* Chapitre VI. 4.2. Le ton « cool fun », p. 372.

performeuse placés sous une couverture. Un élément anxiogène est mis en relation avec une situation d'ordre amicale, la seconde éliminant le premier. Le ravisement ludique empêche ici le saisissement sérieux et ses implications.

Dernière référence filmique, celle à Harun Farocki, *Videogramme einer Revolution* (*Vidéogrammes d'une révolution*), un film coréalisé avec Andrei Ujicã. La production est allemande, les réalisateurs sont roumains. H. Farocki demeure mieux connu en Allemagne que dans le reste de l'Europe. Éditeur, critique, théoricien, professeur invité à Berkeley, en Californie, et à l'Académie des beaux-arts de Vienne, H. Farocki est considéré comme un « intellectuel<sup>675</sup> » par le journaliste et critique culturel allemand Diedrich Diederichsen. Les deux réalisateurs réunissent des images d'archive prises à Bucarest (Roumanie) entre le 21 décembre 1989, date du dernier discours du président de la République socialiste de Roumanie, Nicolae Ceaușescu, et le 26 décembre de la même année, jour où est diffusé le premier résumé télévisuel du procès du dictateur. Sur une courte période, l'idée est de montrer un même événement : un soulèvement populaire qui renverse le despote en place. Le documentaire organise une réflexion sur la construction d'une image, son hors-champ, qu'il est ici possible de voir car plusieurs caméras, amateurs et professionnelles, ont filmé les événements, ainsi qu'une interrogation des multiples lectures possibles d'une même image. C'est une référence majeure pour la problématique des images et de la lutte contre la propagande. Les manifestants ont occupé les locaux de la télévision officielle et ont diffusé des images durant 120 heures. Cette pratique de télévision-guérilla, occupation d'un site autrefois dévolu au pouvoir désormais renversé, et projection en continu d'une autre manière de voir la rue en particulier, constitue le postulat premier de Gob Squad pour *Revolution Now*. Aussi, la référence paraît adéquate, et même si entre Bucarest en 1989 et Londres en 2008, le fossé est immense d'un point de vue révolutionnaire, la démarche des artistes pastiche la prise de studios (la salle de spectacle de l'ICA) par des révolutionnaires afin d'émettre leurs propres images.

L'ensemble de ces films présente un rapport plus ou moins ténu à la télévision, en particulier pour lutter contre elle et présenter des formes que ce média refuserait. Avec son second degré habituel, Gob Squad écrit sur sa page Myspace à la catégorie « télévision » : « switched off (...will not be televised) », éteinte (...ne sera pas diffusé à la télévision). Cette mention est ironique : la performance ressemble à une émission de télévision pirate, cette pseudo-révolution

---

<sup>675</sup> Diedrich DIEDERICHSEN, « Harun Farocki (1944-2014) », *Traffic*, n°93, printemps 2015, p. 76 : « À l'époque où je découvris ces films, après 1989 pour la plupart d'entre eux, la visée critique du travail de Farocki s'était certes à nouveau déplacée : d'une critique systématique du capitalisme, qui englobait son propre rôle d'intellectuel et poursuivait la liquidation révolutionnaire de cette forme de civilisation, à un diagnostic désillusionné du temps présent. »

est justement enregistrée et retransmise en direct, pour les spectateurs et les passants à l'extérieur de la salle. Le dispositif<sup>676</sup> est la réplique de la retransmission télévisuelle, même si Gob Squad n'émet pas sur une vraie chaîne de télévision. En même temps, la mention n'est pas si ironique car il ne s'agit pas de la télévision institutionnelle, d'État, mais d'une télévision faite par et pour le peuple.

Quant aux références livresques, elles sont encore moins visibles dans la performance que les références filmiques, même de façon indirecte. Voici les ouvrages cités : *Politische Schriften*<sup>677</sup> (*Écrits politiques*) de Rosa Luxemburg, *What we say goes: conversations on U.S. power in a changing world: interviews with David Barsamian*<sup>678</sup> (*L'ivresse de la force : entretiens avec David Barsamian, traduction littérale : Les paroles s'envolent, conversation sur les États-Unis dans un monde qui change*) de Noam Chomsky, *Ich war's. Tagebuch 1900-1999*<sup>679</sup> (*C'était moi. Journal 1900-1999*) de Daniela Comani, *Sergei Eisenstein, a biography*<sup>680</sup> (*Sergueï Eisenstein, une biographie*) d'Oksana Bulgakowa, *Tal der fliegenden Messer*<sup>681</sup> (*La vallée des couteaux volants*) de René Pollesch et *The anarchist cookbook*<sup>682</sup> (*Le livre de recettes anarchistes*) de William Powell.

*The anarchist cookbook* de William Powell, dont le titre a dû considérablement motiver le succès, peut être en lien, du point de vue des sources citées, avec le documentaire sur *The Weather Underground*. Aussi, la représentation ironique d'une bombe sur papier reste définitivement le seul lien possible avec ce livre proposant, entre autres, des recettes pour explosifs. En même temps, c'est une référence quelque peu hors de notre sujet car, étant donné son manque de rigueur en ce qui concerne les théories politiques anarchistes, ce livre n'appartient pas à la catégorie intellectuelle. Cet ouvrage manque de sérieux scientifique.

Il est clair que l'analyse critique de la révolution russe par R. Luxemburg, ses divergences par rapport aux théories léninistes et ses conclusions pour une révolution allemande et mondiale, n'apparaissent pas dans la performance proposée par Gob Squad. Elles ont pu nourrir la réflexion de la troupe, mais aucune trace évidente ou même subliminale ne persiste dans le

---

<sup>676</sup> Voir *supra* Chapitre IV. 2.1. Scènes studio de tournage, p. 177.

<sup>677</sup> Rosa LUXEMBURG, *Politische Schriften* (Écrits politiques), Francfort sur le Main, Europäische Verlagsanstalt, 1966.

<sup>678</sup> Noam CHOMSKY, *What we say goes: conversations on U.S. power in a changing world: interviews with David Barsamian* (L'ivresse de la force : entretiens avec David Barsamian), Londres, Penguin Books, 2009.

<sup>679</sup> Daniela COMANI, *Ich war's. Tagebuch 1900-1999* (C'était moi. Journal 1900-1999), Francfort sur le Main, Revolver, 2005.

<sup>680</sup> Oksana BULGAKOWA, *Sergej Eisenstein, eine Biographie*, Berlin, PotemkinPress, 1998 pour la première édition, 2002 pour l'édition anglaise.

<sup>681</sup> René POLLESCH, *Liebe ist kälter als das Kapital* (L'amour est plus froid que le Capital), Hambourg, Rowohlt, 2009.

<sup>682</sup> William POWELL, *The anarchist cookbook* (Le livre de recettes anarchistes), New York, Lyle Stuart, 1971.

spectacle. Pareillement, la biographie détaillée du réalisateur russe S. Eisenstein par la docteure en cinéma O. Bulgakowa ne semble pas avoir inspiré la performance finale ; aucune référence au style particulier de S. Eisenstein pas plus qu'à sa vie personnelle, qu'il s'agisse du discours ou de la forme. Dans le long entretien cité, N. Chomsky élabore une réflexion sur la politique des États-Unis et plus largement de l'Occident en lien avec le Moyen-Orient, et notamment le Liban et la Palestine, en n'oubliant pas d'invoquer le rôle des médias au sein de ces stratégies étatiques et interétatiques au service des lois de l'argent et du pouvoir. L'universitaire américain N. Chomsky, qui a débuté ses recherches en linguistique, s'est ensuite orienté vers la question de la propagande médiatique par l'intermédiaire des puissances gouvernementales et financières ; c'est ce dernier aspect qui doit intéresser tout spécialement les membres de Gob Squad. Aussi, leur choix de faire figurer ce chercheur renommé dans leur bibliographie apparaît comme celui d'une référence incontournable pour ces artistes qui, création après création, continuent d'explorer la piste de l'influence des médias sur nos représentations. De même que pour R. Luxemburg, les analyses géopolitiques de N. Chomsky ne se retrouvent pas dans la performance *Revolution Now*.

Le travail de plasticienne de D. Comani répertorie, à la façon d'un journal de bord, les principaux événements historiques du XX<sup>ème</sup> siècle en 365 entrées. D. Comani revit le XX<sup>ème</sup> siècle de son point de vue, alternant entre les places de témoin, participante, victime et bourreau. La dimension historique est quasiment absente de *Revolution Now*, et il est donc difficile d'établir un lien entre les deux œuvres de ce point de vue. En revanche, la porosité des rôles représente une constante chez Gob Squad de même que le travail multimédia, deux traits aussi présents chez D. Comani qui fabrique des œuvres multimédias, souvent proches de l'installation, incluant photographies, textes, dessins, vidéo. Aussi, comme on a pu le voir avec la référence à R. W. Fassbinder, c'est plutôt la démarche générale et surtout le positionnement politique qui inspirent ces artistes, ce qui peut nous faire dire que R. Luxemburg et N. Chomsky sont présents dans cette bibliographie, au titre d'inspireurs. Les performeurs choisissent de ne pas se placer du « bon côté » et revendiquent de ne pas savoir ce qu'ils feraient dans l'éventualité d'un soulèvement révolutionnaire. De façon semblable, la référence à R. Pollesch au texte *Tal der fliegenden Messer* est moins en lien avec le contenu de la pièce qu'avec la démarche de R. Pollesch. La pièce prend pour appui *The Killing of a Chinese bookie*<sup>683</sup> (*Meurtre d'un bookmaker chinois*) de John Cassavetes et propose une critique de la vedette, de l'amour

---

<sup>683</sup> Johan CASSAVETES, *The Killing of a Chinese bookie* (*Meurtre d'un bookmaker chinois*), États-Unis, 1976.

et de la petite bourgeoisie. Mais c'est plus un clin d'œil à R. Pollesch qui, on l'a déjà vu, est un père artistique pour Gob Squad<sup>684</sup>.

Les liens lâches entre les références données et le spectacle présenté sont plus notables à l'égard des livres que des films. La pratique filmique correspond à l'usage de Gob Squad bien davantage que l'écrit. Néanmoins, les sources intellectuelles appartiennent plus au moment de la fabrique et il semble difficile de les rendre visibles dans le résultat final. Cette difficulté à faire apparaître les ouvrages intellectuels dans le spectacle est-elle due à la nature de ceux-ci ou plutôt à la nature du spectacle lui-même, plus penché sur un contenu culturel populaire ? Le rapport à la musique populaire, se construisant aussi durant le travail de création, se manifeste bien plus nettement dans la performance finale, ce qui sera analysé dans le développement suivant.

Enfin, les sources intellectuelles sont rares. Citées directement, elles peuvent devenir l'objet de la satire (chez R. Pollesch) ou de l'ironie (chez Superamas). Outre ces ravissements ludiques qui décalent quelque peu la source de sa catégorie tout en ne lui ôtant pas son statut, des saisissements sérieux se font jour qui prolongent l'héritage de la culture intellectuelle comme domaine du sérieux. Le processus citationnel chez R. Pollesch permet de faire perdurer le principe intellectuel des *happy few* qui partagent leur sélection d'une culture considérée d'approche délicate. Un des principes fondateurs de l'intellectualisme se maintient : celui de la distinction. Le choix de vulgariser l'œuvre intellectuelle produit un déplacement, mais cette dernière continue d'appartenir au champ intellectuel justement parce qu'elle nécessite d'être vulgarisée, en quelque sorte traduite pour que le plus grand nombre puisse la comprendre. Son passage de l'expérimental au savoir institué avec G. Debord n'en est que le reflet. Pareillement, la reprise de J.-L. Godard, qu'elle se fasse selon un mode sérieux (chez J. Jouanneau) ou ludique (chez Superamas), demeure une forme de légitimation de leur pratique respective.

Les Superamas se révèlent être les seuls artistes du corpus à faire intervenir, au sein de plusieurs de leurs œuvres, le discours du chercheur. Il semblerait que l'on soit face à un cas d'intellectualisme à la française, dans lequel l'intervention de l'universitaire existe en tant qu'instance de légitimation de l'artiste, mais aussi en tant que choix d'accéder aux derniers apports théoriques des chercheurs. En ce sens, et en particulier parce que le collectif Superamas est allé à la rencontre de ces chercheurs, le groupe continue de former une réunion d'intellectuels, comme l'analyse bourdieusienne en faisait état en 1979 :

---

<sup>684</sup> Voir *infra* Partie I. Chapitre II. 2. Une, deux génération(s) artistique(s) ou une nébuleuse ?, p. 115.

On voit intuitivement que la structure selon laquelle s'organisent ces indicateurs des différents styles de vie correspond à la structure de l'espace des styles de vie telle qu'elle a été établie, donc à la structure des positions. Et de fait, du côté des individus, l'opposition la plus tranchée s'établit entre les patrons du commerce et, à un moindre degré, de l'industrie, et les professeurs de l'enseignement supérieur et les producteurs artistiques, à peu près indiscernables à ce niveau de l'analyse<sup>685</sup>.

Cette correspondance des cultures entre universitaires et artistes peut être remise en question, ne serait-ce qu'à travers la raréfaction constatée des références intellectuelles. Néanmoins, la persistance de l'intervention de la légitimité dans ce champ, autrement dit, de la caution intellectuelle, s'inscrit dans le prolongement des caractéristiques de ce que P. Bourdieu nomme des positions, malgré le glissement ludique.

Dernier mouvement repéré, cette culture se réfugie dans la période de création, celle de la dramaturgie, et, dans l'extrême majorité des cas, disparaît de l'œuvre finale. Dans cette même logique, la culture des plus cultivés se trouve de plus en plus ouverte à l'éclectisme, comme le processus de *cross over*, décrit en amont. En contrepartie de l'amenuisement des modèles intellectuels, les emprunts à la culture populaire/*mainstream* s'avèrent bien plus repérables et tout spécialement à l'égard de la musique. Ces emprunts musicaux reflètent cet éclectisme culturel.

### **3.2. La musique : dominance de la culture pop et ouvertures**

#### ***Prédominance naturelle de la pop et éclectisme musical***

La musique choisie pour les pièces s'avère souvent reprise à la culture populaire. Néanmoins, elle reflète aussi un certain éclectisme propre à une approche culturelle très ouverte parmi les plus cultivés, catégorie dans laquelle nous plaçons *a priori* nos artistes et les spectateurs venant assister à leurs spectacles. La musique s'examine comme le creuset du mélange des cultures intellectuelles et *mainstream* ; elle est le véhicule le plus aisé pour la diversité culturelle. L'éclectisme musical figure ce passage de la théorie de la distinction bourdieusienne à celle de la diversité culturelle défendue par Hervé Glevarec et Marc Pinet, à la suite d'O. Donnat

Ainsi, selon O. Donnat, l'éclectisme apparaît « aujourd'hui comme la forme la plus accomplie de la disposition cultivée en matière musicale<sup>686</sup> »<sup>687</sup>.

---

<sup>685</sup> Pierre BOURDIEU, *La distinction, critique sociale du jugement*, op. cit., p. 295.

<sup>686</sup> Olivier DONNAT, *Les Français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme*, op. cit., p. 94.

<sup>687</sup> Hervé GLEVAREC et Michel PINET, « De la distinction à la diversité culturelle. Éclectismes qualitatifs, reconnaissance culturelle et jugement d'amateur », *L'Année sociologique*, vol. 63, n°2, 2013, p. 478.

Ainsi l'extension de la fréquentation des catégories supérieures sur un nombre croissant de pratiques culturelles, y compris sur les genres populaires<sup>688</sup> (Donnat, 2009, p. 170), ne peut-elle plus s'accompagner d'une représentation globale et homogène du fort pratiquant et doit tenir compte de deux modifications : d'une part, d'une *différenciation* et d'une *limitation des univers de pratiques des individus diplômés* ; il y a plusieurs sortes de forts pratiquants culturels, qui ont des portefeuilles de goûts non-exhaustifs qui se recoupent sans se confondre en *un unique* goût et, *a fortiori*, une pratique dominante ; ils forment autant d'archipels de goûts qu'il y a d'univers de pratiques culturelles significatifs (dit autrement, il y a plusieurs sortes d'éclectismes culturels) ; d'autre part, d'un *divorce* entre la reconnaissance culturelle, acquise par un nombre exponentiel de genres anciennement illégitimes, et la légitimité sociale donnée par la position sociale des pratiquants. Ce divorce tient à l'introduction de la *reconnaissance culturelle* des genres populaires qui ajoute ou oppose sa force à la légitimité sociale<sup>689</sup>.

Notre corpus appartient à ce mouvement : le mélange des genres musicaux représente cet éclectisme culturel au sein d'une des catégories appartenant à la haute culture, un certain spectacle vivant expérimental, dont les praticiens incarnent cette nouvelle reconnaissance des genres populaires.

D'un point de vue large, on constate un entremêlement des genres musicaux, allant du pop au rock, voire à l'électronique, en passant par le jazz et le contemporain. Certaines des compositions sont elles-mêmes éclectiques, combinant plusieurs genres. Superamas nous fournit un outil précieux pour l'analyse puisque le groupe répertorie les différentes sources utilisées pour les bandes sonores de la trilogie des *Big*. Les voici présentées dans leur ordre chronologique, du premier au troisième volet :

Elisabeth Schwarzkopf, George Sell, Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Richard Strauss, *Quatre derniers Lieder* (EMI, 1999) / Madonna, "Nobody's Perfect", *Music* (Warner Bros, 2000) / Fatboy Slim, "Praise You", *You've Come a Long Way, Baby* (Small Records, 1998) / Chemical Brothers, "Music: Response", *Surrender* (Labels, 1999) / David Holmes, Claude Debussy, *Clair de Lune* (Sony, 2001).

Wham!, "Wake Me Up Before You Go-Go", *Make It Big* (Columbia, 1984) / Coldplay, *In My Place* (EMI, 2002) / Four Non Blondes, *What's Up?* (Alex, 1993) / Lamb, *What Sound* (Polygram, 2001) / Nicola Conte, "Arabesque [Vocal Version]", *Jet Sounds Revisited* (ESL, 2002) / St. Germain, "Sure Thing", *Tourist* (Blue Note, 2000) / Britney Spears, *Toxic* (BMG, 2004) / Jon Brion, "He Needs Me", *Punch-Drunk Love* (Nonesuch, 2002).

Vincent Tirmarche, "How Much It Hurts" (2004) / Vangelis, "Dreams of surf", *Oceanic* (Atlantic, 1996) / Nicola Conte, "Love Me ,till Sunday", *Jet Sounds Revisited* (ESL, 2002) / The Jackson 5, "I Want You Back", *Diana ross Presents the Jackson 5* (Motown, 1969) / R.E.M., "Shiny Happy People", *Out of Time* (Warner, 1991) / Muse, "Feeling Good", *Feeling Good/Hyper Music* (Mushroom, 2001) / Jaga Jazzist, "Lithuania", *A Livingroom Hush* (Ninja Tune, 2001) / Nirvana, "Smells Like Teen Spirit", *Smells Like Teen Spirit* (Geffen, 1991) / Gnarlz Barkley, "Crazy", *St. Elsewhere* (Downtown, 2006) / Angelo Badalamenti et l'orchestre philharmonique de Prague, "Mulholland Drive", *Mulholland Drive* (Milan, 2001)

<sup>688</sup> Olivier DONNAT, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique : enquête 2008, op. cit.*, p. 170.

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 494.

/ Philip Glass, “The Kiss”, *The Hours* (Nonesuch, 2002) / Katie Melua, “I Cried for You”, *I Cried for You/Just Like Heaven* (Dramatico, 2005)<sup>690</sup>.

Si un éclectisme certain apparaît, il est tout de même possible d’établir un classement par ordre de grandeur (sachant que nous analysons ici trois créations ensemble) et en fonction du style musical : la pop domine avec Wham!, Coldplay, Britney Spears, Jon Brion, Madonna, The Jackson 5 et Vincent Tirmarche<sup>691</sup>. L’univers pop s’étend de façon très large et il incorpore diverses influences musicales. Ensuite vient la musique électronique : Lamb, St. Germain, Chemical Brothers, Vangelis et Fatboy Slim, suivis des groupes rock Four Non Blondes, R.E.M., Muse et Nirvana. De Chemical Brothers à Nirvana, nous pouvons parler de *mainstream* d’autant plus que ce sont les tubes qui sont choisis comme *Smells Like Teen Spirit* de Nirvana. Les compositeurs de musique classique arrivent après : Richard Strauss, Claude Debussy, Angelo Badalamenti<sup>692</sup>, à équivalence avec les références de jazz : Nicola Conte, Jaga Jazzist et Katie Melua. Enfin, succèdent deux références uniques, l’une à la musique contemporaine : Philip Glass, et l’autre à la néo soul : Gnarls Barkley. La pop domine, mais la musique électronique la suit de près ainsi que le rock. Cependant, dans les choix des chansons il est possible de voir l’œuvre du *mainstream* puisque, le plus souvent, Superamas sélectionne les tubes musicaux.

Phénomène identique chez R. Pollesch, les musiques choisies pour *Cinecittà Aperta* font alterner, entre autres, le thème principal du film *Otto e mezzo*<sup>693</sup> (*Huit et demi*) composé par Nino Rota, réalisé par F. Fellini, l’air de *Toxic*, popularisé par Britney Spears, repris par un groupe de rock sans chanteur, *La mer*<sup>694</sup> de Charles Trenet, *La chevauchée des Walkyries* (*Ritt der Walküren*<sup>695</sup>) de Richard Wagner, une fanfare de cirque, *L’air de la pie*<sup>696</sup> de Gioacchino Rossini, etc. Cette liste non exhaustive fait varier les genres : l’orchestre symphonique pour de grands airs connus, la reprise rock d’un tube de pop, la chanson française populaire, la musique du cirque traditionnel. R. Pollesch pioche aussi bien à des univers intellectuels que *mainstream* ou expérimentaux. Néanmoins, ses choix se tournent plus vers des œuvres connues du grand public.

<sup>690</sup> *Big 3 episodes [art\discours], op. cit.*, pp. 205-208.

<sup>691</sup> Un des membres de Superamas réalise une chanson accompagnée à la guitare.

<sup>692</sup> Compositeur de musique de films, il conçoit, en ce qui concerne la source citée, des arrangements classiques pour un orchestre symphonique.

<sup>693</sup> Federico FELLINI, *Otto e mezzo* (*Huit et demi*), Italie, 1963.

<sup>694</sup> Charles TRENET, *La mer*, New York, Columbia, 1948.

<sup>695</sup> Richard WAGNER, *Die Walküre* (*La Walkyrie*), Allemagne, 1854.

<sup>696</sup> Gioacchino ROSSINI, *La gazza ladra* (*La pie voleuse*), Italie, 1817.

De même, *Attempts on Her Life* dans la mise en scène de K. Mitchell reflète son temps, réunissant au sein d'une même œuvre des références appartenant à la haute culture, celle qui distinguait anciennement son auditeur, en général issu d'une classe sociale économiquement privilégiée, mais également à la culture populaire, qui est appréciée par le plus grand nombre. Leur juxtaposition montre des cultures qui coexistent et finalement existent au sein d'un même champ culturel : ici, le théâtre. Les choix musicaux de la pièce alternent entre compositeurs classiques — Johann Sebastian Bach et Henry Purcell (*Dido's Lament*<sup>697</sup>, *Les lamentations de Dido*) — reconnus comme faisant partie de la haute culture, musique pop — *Who do you think you are?*<sup>698</sup> des Spice Girls — et jazz — *Sway*<sup>699</sup> (Emprise) de Pink Martini —.

Dans *Scanner*, mis en scène par D. Ayala, la musique électronique en direct de L. Sassi côtoie le tube de RnB *Femme Like You (Donne-moi ton corps)*<sup>700</sup> de K.Maro.

Les réemplois musicaux sont très disparates et la musique pop ne domine pas toujours. Les références à la musique pop sont toutefois plus facilement repérables parce qu'elles sont pensées ainsi, pour marquer celui qui l'écoute et lui rester en mémoire.

### **La culture MTV : l'influence du vidéo-clip musical**

Véhicule majeur de la musique pop, la chaîne musicale de télévision américaine MTV (Music Television), lancée en 1981, s'est d'abord appuyée sur la musique rock en diffusant les *rock videos*, popularisant ainsi l'idée d'accompagner la musique d'images. Images et son deviennent alors étroitement liés. Les images gagnent une importance artistique et commerciale aussi considérable que le contenu promu à l'origine, la musique. C'est un style vidéographique que la chaîne promeut :

De fait, la chaîne musicale a inventé un genre télévisuel inédit. Elle est surtout célèbre pour ses *rock videos*, mais tous ses programmes sont construits sur le même modèle : un déluge de couleurs, de mouvements et de sons, assenés à un rythme à la fois infernal et très maîtrisé<sup>701</sup>.

La mise en lumière d'un genre nouveau ; court, au rythme en général enlevé, souvent pop, au sens d'édulcoré, c'est-à-dire facile à assimiler par les sens ; un montage qui ne laisse pas au spectateur le temps de souffler, le temps de décrocher ou celui de s'ennuyer. Si MTV a largement contribué à donner une forme à ce genre et à en asseoir la popularité, le vidéo-clip précède, d'un point de vue historique, le lancement de cette chaîne. Dans les années 1960, le

---

<sup>697</sup> Henry PURCELL, *Dido and Aeneas* (Didon et Énée), Angleterre, 1688.

<sup>698</sup> SPICE GIRLS, *Spice*, Beverly Hills (Californie), Virgin Records, 1996.

<sup>699</sup> PINK MARTINI, *Get happy*, Montréal, Audiogram, 2013.

<sup>700</sup> K.MARO, *La good life*, Toronto, Warner Music, 2004.

<sup>701</sup> Yves EUDES, « MTV, la chaîne musicale qui zappe toute seule », *Manière de voir*, Paris, Le Monde diplomatique, n°96, 2007/12, p. 28.

scopitone, un jukebox vidéo, diffuse des courts métrages musicaux et donne son nom aux films eux-mêmes ; puis dans les années 1970, les vidéo-clips sont diffusés à la télévision<sup>702</sup>. Jean-Sébastien Noël en donne la définition suivante :

Dans son acceptation la plus restrictive, le vidéo-clip relève d'un format « efficace », c'est-à-dire court, mettant en image et en mouvement le *single* d'un album particulièrement enclin à en assurer le succès commercial. Très court-métrage, multimédia par définition, l'objet relève d'une visée promotionnelle qui se double souvent d'une dimension artistique. La nature « marketing » de l'objet est particulièrement probante lorsqu'elle est destinée aux chaînes commerciales telles que MTV<sup>703</sup>.

Cette double tension, entre commerciale et artistique, sous-tend notre problématique de la critique de la société du Spectacle par le spectacle vivant, qui recycle des œuvres de la culture *mainstream*. L'incorporation littérale du *making of* de *Toxic*, réalisé par la chaîne MTV, dans *Big, 2<sup>nd</sup> episode* des Superamas, reprend cette problématique : le goût pour la culture pop est interrogé, de même que le positionnement politique du collectif d'artistes qui choisit de montrer cette vidéo et de faire entendre cette musique. Au travers du discours d'un spécialiste, M. Hargreaves, les Superamas justifient ce procédé en assumant le plaisir qu'il procure ainsi que la dimension d'analyse indispensable à eux qui préfèrent situer leur critique au cœur de la société du Spectacle. Dans ce *making of*, le rythme effréné de la succession des plans, de la vigueur des mouvements de caméras, du foisonnement des couleurs et des sons, constitue la patte MTV. Le lien au vidéo-clip était déjà marqué lors de l'incorporation littérale du tube *Praise You*<sup>704</sup> (Que tu sois loué) de Fatboy Slim dans *Big 1st episode (reality show/artificial intelligence)*. Le vidéo-clip réalisé par Spike Jonze<sup>705</sup> a permis la transmission de la musique électronique à un nombre conséquent de personnes dans le monde entier. Minimaliste et répétitif, ce morceau reste, dans la mémoire de ses auditeurs, indissociable des images réalisées par Spike Jonze. Il est d'ailleurs considérablement récompensé par la chaîne MTV qui lui décerne trois prix<sup>706</sup>. Ce vidéo-clip fait l'objet d'un *reenactment*, nous reviendrons à ce sujet pour étudier les références parodiques et l'autoparodie.

Trois passages de clips musicaux sont au moins repérables au sein du corpus. La fin de *Youdream* des Superamas montre un performeur proche du *Dude* (Le Duc) (voir Figure 31), le

<sup>702</sup> Jean-Sébastien NOËL, « Le vidéo-clip : cheval de Troie de l'industrie du disque et territoire créatif (années 1970 – fin des années 1990) », *Le Temps des médias*, n°22, 2014/1, pp. 257-258.

<sup>703</sup> *Ibid.*, pp. 258-259.

<sup>704</sup> FATBOY SLIM, *You've Come a Long Way, Baby* (Tu as fait du chemin, bébé), Royaume Uni, Skint, 1998.

<sup>705</sup> SPIKE JONZE, *Praise You* (Que tu sois loué), États-Unis, Spike Jonze, 1998.

<sup>706</sup> Meilleure découverte, meilleure direction et meilleure chorégraphie, <http://www.rockonthenet.com/archive/1999/mtvymas.htm> (consulté le 18 février 2014).

personnage principal du film *The Big Lebowski*<sup>707</sup>, il porte le même peignoir, tient son verre de whisky et son téléphone et a la même obsession, celle de retrouver son tapis. Ce dernier mime qu'il chante tout en jouant de la guitare sur la musique de *The Passenger*<sup>708</sup> (*Le passager*) d'Iggy Pop, juste après que la pluie est tombée sur le plateau, alors qu'un arc-en-ciel se dessine.

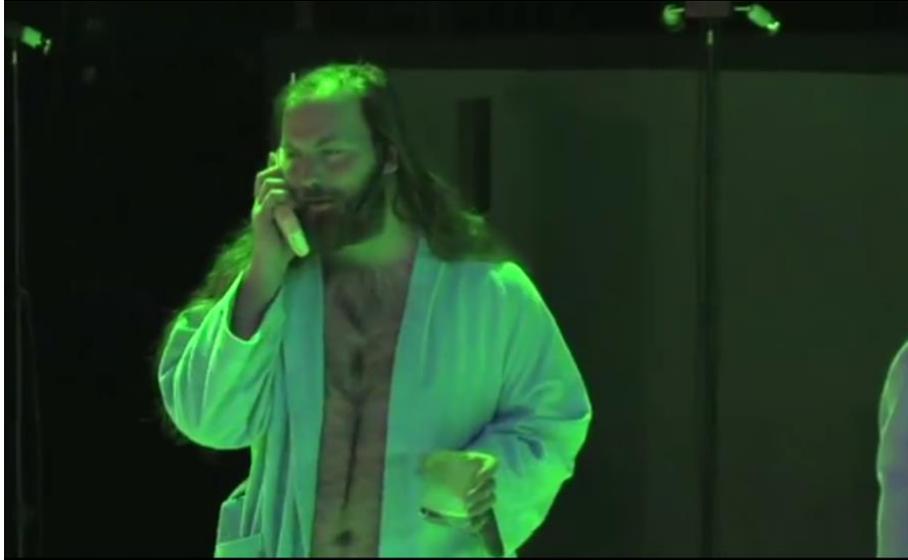


Figure 31. Youdream par Superamas, 2012, Martin imitant *the Dude*, personnage principal du film *The Big Lebowski* des frères Coen, 1998.

Ce final pastiche un clip musical, il renvoie aux nombreux vidéo-clips qui accompagnent, de manière aujourd'hui quasiment impérative, les musiques à succès. En effet, il devient presque unimaginable de penser un tube musical sans son clip.

Dans *Attempts on Her Life* par K. Mitchell, on peut voir la parodie d'un clip musical pop datant de 1975 ; *Mamma Mia* du groupe Abba :

Pour accompagner le numéro musical « The Girl Next Door » [La fille d'à côté], Katie savait qu'elle voulait une vidéo pop « feel-good ». Le groupe a regardé et essayé de créer plusieurs vidéos pop avant de s'arrêter sur un hommage à la vidéo d'Abba pour leur chanson *Mamma Mia*. Le groupe a téléchargé cette vidéo depuis *Youtube*, l'a regardée plusieurs fois et a ensuite travaillé sur ses propres prises de vue en direct sur la scène<sup>709</sup>.

Le groupe de disco pop Abba a été un des pionniers en matière de vidéo-clips et les nombreux jeux d'allers-retours entre les visages de face et de profil des chanteuses ou des

<sup>707</sup> Joel et Ethan COEN, *The big Lebowski*, États-Unis, Royaume-Uni, PolyGram Filmed Entertainment, Working Title Films, 1998.

<sup>708</sup> Iggy POP, *Lust for Life* (La rage de vivre), New York, RCA, 1977.

<sup>709</sup> *Educational pack (dossier pédagogique)* pour *Attempts on Her Life* par Katie Mitchell, *op. cit.*, p. 9 : "To accompany the musical number 'The Girl Next Door', Katie knew she wanted a 'feel-good' pop video. The group watched and experimented with creating several different types of pop videos before settling on a homage to Abba's video for their song 'Mamma Mia'. The group downloaded the video from Youtube, watched it several times and then worked on their own shots live on stage."

musiciens composent une image qui peut être qualifiée de kitsch, c'est-à-dire surannée, datée. Les contours des visages sont comme détournés sur un fond blanc. Ces mêmes effets sont repris par les comédiens de K. Mitchell, incrustés sur des fonds de plusieurs couleurs cette fois. On reconnaît la musique d'Abba sur les paroles de M. Crimp. Il s'agit bien d'une parodie en forme d'hommage essentiellement ludique ; kitsch à l'identique de l'original, le regard n'est pas critique, mais plutôt souriant, ainsi que l'effet recherché sur le spectateur ; qu'il se sente bien. En outre, la mention de Youtube indique bien la façon dont internet a pris le relais d'une chaîne télévisuelle comme MTV, d'ailleurs aussi accessible sur la toile. On peut aussi penser à Vevo et Dailymotion qui continuent d'alimenter cette culture du clip vidéo en tant que culture pour tous.

Après l'installation du cadre de la performance (le public enfermé dans la salle jusqu'à ce que la révolution arrive), *Revolution Now* de Gob Squad s'ouvre en vidéo par un clip musical regroupant l'ensemble des performeurs sur la chanson *The Times They Are a-Changin'*<sup>710</sup> (*Les temps changent*), écrite et interprétée par Bob Dylan en 1963. L'une joue de la guitare, l'autre chante avec entrain, le micro passe de main en main et chacun essaye, comme il le peut, se rappelant ou non les paroles, d'interpréter B. Dylan. L'ensemble se déroule dans les coulisses de la salle de spectacle ; on voit les acteurs monter des escaliers, passer le long de câbles électriques et de la tuyauterie ; ils se dirigent vers ce qui ressemble à l'atelier de création des costumes, puis vers les loges. L'ensemble a des airs de clip-vidéo musical bricolé en forme de *backstage trip* (voyage dans les coulisses). Le ravisement ludique teinté d'autodérision se manifeste dans l'autoparodie du groupe.

Enfin, la dramaturgie du clip peut servir de schème pour l'organisation d'un spectacle tel que chez R. Pollesch. Dans ses pièces de théâtre, l'auteur-metteur en scène réemploie la même structure qui fait alterner des dialogues et des moments qu'il nomme « clips<sup>711</sup> ». Cette construction, parce qu'elle se retrouve dans la plupart des pièces du dramaturge, fait système. Il est possible de tracer un parallèle entre l'envie de B. Brecht d'écrire un théâtre scientifique en résonance avec l'avancée des sciences de son époque et la démarche de R. Pollesch qui, de notre point de vue, a mis en place une forme de théâtre qui reflète les traits saillants de notre époque : la rapidité voire la quasi-instantanéité des communications à travers le monde, la profusion des informations, la sollicitation de nos sens par les nombreux stimuli de la culture médiatique.

<sup>710</sup> Bob DYLAN, *The Times They Are a-Changin'*, New York, Columbia, 1963.

<sup>711</sup> René POLLESCH, *Cinecittà Aperta*, op. cit.

Dans ce texte, on trouve plusieurs occurrences du terme « clip » : „Toxic-Clip“ (Clip-Toxique) (p. 12), „Ich will nicht Inszenieren-Clip“ (clip-Je ne veux pas mettre en scène) (p. 14), „Saranghina-Clip“ (Clip de Saranghina) (p. 33).

Ainsi, il semble logique que l'auteur reprenne une des formes vidéographiques les plus en vogue aujourd'hui. En écho direct avec les *Songs* brechtiens, ces passages de clips marquent de nettes coupures dans les dialogues. Dans *Cinecittà Aperta*, ils font parler les corps à l'instar de l'acteur Trystan Pütter, censé interpréter la Saranghina, une femme toute en rondeurs qui danse seule une rumba dans *Huit et demi*<sup>712</sup> de F. Fellini. L'acteur danse sur la musique de *La mer* de C. Trenet, elle aussi déjà citée. Ces coupures, pensées comme des temps suspendus, traduisent le morcellement propre au vidéo-clip.

Dans le prolongement de ce saisissement majoritairement ludique de la culture pop, nous remarquons un certain jeunisme et une naïveté chez les artistes, qualités qui sont propres à la culture pop. Ses recycleurs reprennent cette dernière non sans ironie.

### ***Jeunisme, naïveté et ironie***

Contrairement à la critique de la culture de masse développée sous l'impulsion de l'école de Francfort dès les années 1930 en Allemagne, et qui a « progressivement dégénéré d'une analyse de la production des marchandises à une satire du goût populaire<sup>713</sup> » suivant l'analyse qu'en fait Christopher Lasch, les artistes de notre corpus n'hésitent pas à mettre en valeur ce « goût populaire », quitte à rendre apparente une certaine naïveté des liens qu'ils entretiennent avec lui. Les membres de Forced Entertainment insistent sur leur expérience dès l'enfance d'une proximité avec la télévision ; en atteste le crédo, déjà évoqué, qui a longtemps accompagné la diffusion de leurs spectacles : ils réaliseraient un travail « accessible à n'importe quelle personne élevée dans une maison avec la télévision allumée<sup>714</sup>»<sup>715</sup>. Enfants, ils ont grandi dans des maisons où la « folle du logis<sup>716</sup> », comme Jean-Louis Missika et Dominique Wolton nomment le petit écran, s'agite en continu ; leur rapport intime à la télévision, et à la culture populaire qu'elle véhicule, remonte à cette forme d'attachement propre à l'enfance et se reflète dans le regard que l'adulte jette sur cette période.

---

<sup>712</sup> Federico FELLINI, *Otto e mezzo (Huit et demi)*, film cit.

<sup>713</sup> Christopher LASCH, *Mass Culture reconsidered*, Héritiers de Christopher Lasch, 1981, *Culture de masse ou culture populaire ?*, traduit de l'anglais (américain) par Frédéric Joly, Castelnau-le-Lez, éditions Climats, 2001 pour l'édition française, p. 38.

<sup>714</sup> Tim ETHELLES, *Certain fragments : contemporary performance and Forced Entertainment*, op. cit., p. 95 : “We always used to say that our work was ‘understandable by anybody brought up in a house with the television on’.”

<sup>715</sup> Une analyse plus approfondie du rapport de Forced Entertainment au média télévisuel et en particulier à la notion d'authenticité est lisible *supra* Partie I. Chapitre III. 4.2. We didn't want anything authentic, we wanted a third-rate copy (Nous ne voulions rien d'authentique, nous voulions une copie de troisième ordre), p. 169.

<sup>716</sup> Jean-Louis MISSIKA et Dominique WOLTON, *La folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques*, Paris, Gallimard, 1983.

Correspondance non fortuite, le jeune âge caractérise ladite culture de masse, ainsi que pouvait le remarquer E. Morin dès le milieu des années 1950, redécouvert par E. Macé :

[...] la culture de masse du XXe siècle est une culture juvénile qui s'alimente des fortes tensions propres à l'adolescence, dans sa contradiction fondamentale entre « la recherche de l'authenticité et la recherche de l'intégration dans la société »<sup>717</sup>

Il se joue chez Forced Entertainment quelque chose de l'ordre de l'enfance et du jeu qui n'est pas sans rappeler une des caractéristiques dominantes de la culture pop : un certain goût pour la jeunesse et son caractère intrépide.

Chez Gob Squad, il y a quelque chose de l'ordre de l'adolescence, que l'on peut voir en particulier dans les choix musicaux faits pour *Revolution Now!*. Ce sont des reprises et non des incorporations littérales, les musiques sont donc réinterprétées. Alors qu'elle ne dit pas un mot durant toute la performance, Masha Qrella, guitariste et performeuse invitée, à laquelle Sharon Smith demande s'il y a un lieu quelconque pour le communisme en 2010<sup>718</sup>, répond en chatonnant *Beginning to see the light*<sup>719</sup> (*Je commence à voir la lumière*), une musique composée et interprétée par le Velvet Underground en 1968. Les paroles répétées « Well I'm beginning to see the light » résonnent avec la problématique du spectacle, celle de la révolution et en l'occurrence de l'espoir qui l'accompagne. Cependant, la chanson elle-même est peu claire sur ses liens au politique. La réponse de M. Qrella traduit un aspect un peu adolescent, remarquable aussi dans son visage très rond et sa moue un peu boudeuse, ainsi qu'ironique car elle fait un pied de nez, en évacuant la question de la possibilité du communisme aujourd'hui. On peut aussi penser que le rapport à la source est de l'ordre de la nostalgie de l'époque hippie, aujourd'hui bien révolue, et, de façon générale, d'un climat politique et social plus soucieux d'une vie plus égalitaire. Dans un tout autre registre, Bastian Trost reprend la chanson de la québécoise Céline Dion, *All by myself*<sup>720</sup> (*Par moi-même*), sortie en 1996. C. Dion est une des stars internationales de la musique pop à textes. Sa carrière culmine durant les années 1990 et ses chansons sont une part de cette époque. *All by myself* traduit l'intimité et le désespoir d'une femme seule, qui aimerait recevoir l'aide d'autres êtres humains. L'ensemble se rapporte à la désorientation propre à l'adolescence ou au célibat du trentenaire ainsi que l'actrice Renée Zellweger en donne une interprétation dans le film britannique de comédie romantique *Bridget*

<sup>717</sup> Citation extraite d'Edgard MORIN, *L'Esprit du temps*, t.1, *Névrose*, Paris, Grasset, 1962, p. 215, citée dans Éric MACÉ, *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris, éditions Amsterdam, 2006, p. 68.

<sup>718</sup> GOB SQUAD, *Revolution Now!*, Berlin et Nottingham, Gob Squad Arts Collective, 2010.

<sup>719</sup> VELVET UNDERGROUND, *The Velvet Underground* (The Velvet Underground), New York, MGM Records, 1968.

<sup>720</sup> Céline DION, *Falling into you* (*Tomber amoureuse de toi*), New York, Sony Music, 1996.

*Jones's Diary*<sup>721</sup> (*Le journal de Bridget Jones*) datant de 2001. Une nouvelle fois, le regard se fait nostalgique, attendri sur un passé qu'on édulcore. Il n'est pas question ici de l'appel à un changement révolutionnaire, mais d'un cri de l'égo seul et souffrant de cette solitude, un contre-point ironique aux velléités révolutionnaires : il s'agirait seulement d'être moins seul. Recentrant le réseau des références sur les années hippies, M. Qrella réinterprète, en s'accompagnant à la guitare, la chanson *For What It's Worth*<sup>722</sup> (*Pour ce que ça vaut*), sous-titrée *Stop, Hey, What's That Sound* (*Stop, hey, qu'est-ce que ce bruit*) du groupe Buffalo Springfield, composée et interprétée en 1966 en bordure de manifestations à Los Angeles, suite à l'imposition d'un couvre-feu et à la fermeture de plusieurs clubs. Malgré le conservatisme de son compositeur, Steven Stills, ironie du sort cette fois, cette œuvre devint un chant de protestation, entre autres, contre la guerre<sup>723</sup>. Cette référence, de même que celles à Bob Dylan et au Velvet underground, nous replonge dans l'atmosphère des années 1960 et 1970 et du mouvement hippie, en particulier aux États-Unis, caractéristique d'une jeunesse engagée, dont Gob Squad se trouve très éloigné, distance que son saisissement ludique et ironique de ces morceaux musicaux n'hésite pas à marquer clairement. Aussi, idéalisme adolescent et naïveté sont ici mis en avant et raillés ; à la fois appréciés et décriés.

D'autres réinterprétations typiques de cette alliance entre jeunisme et naïveté se trouvent dans le corpus. La reprise de *Smells Like Teen Spirit*<sup>724</sup> (*Ça sent l'esprit adolescent*) de Nirvana, enregistré en 1991, dans *Big, 3rd episode* des Superamas, exprime, rien qu'au travers de son titre, la démonstration que nous souhaitons faire ici. Cet esprit adolescent, cette âme adolescente sont exactement ce à quoi renvoie le collectif dans sa reprise : cinq hommes, torses nus et en jean, guitares ou basses électriques à la main, batterie pour le dernier, se mettent à jouer quand arrive la chanteuse, dans une robe rouge moulante, qui se met à chanter le tube de Nirvana. Le son est brouillé, saturé. Les musiciens semblent d'abord en répétition puis occupent la scène plus largement dans ce qui se transforme en un concert. La chanteuse est à ce moment-là doublée par la voix de Kurt Cobain, le play-back est indubitable, la qualité sonore rétablie, et après quelques mouvements de bassins suggestifs réalisés de dos, elle se met à quatre pattes au sol et avance en direction du public, se relève, se caresse un sein, puis l'entrejambe. Les guitaristes sautent en l'air et viennent se dandiner sur des cubes lumineux, puis différents actes

---

<sup>721</sup> Sharon MAGUIRE, *Bridget Jones's Diary* (Le journal de Bridget Jones), Royaume-Uni, France, États-Unis, Universal Sony Pictures Home Entertainment, 2001.

<sup>722</sup> BUFFALO SPRINGFIELD, *Buffalo Springfield* (Buffalo Springfield), États-Unis, ATCO, 1967.

<sup>723</sup> Cecilia RASMUSSEN, "Closing of club ignited the 'Sunset Strip riots'" (La fermeture de club signa le début des émeutes de Sunset Strip), *The Times*, 5 août 2007,

<http://articles.latimes.com/2007/aug/05/local/me-then5> (consulté le 14 novembre 2013).

<sup>724</sup> NIRVANA, *Nevermind* (*Ça ne fait rien*), Los Angeles, Dave Geffen Company, 1991.

sexuels sont mimés faisant intervenir la chanteuse et certains membres du groupe. L'esprit pop-rock, en quelque sorte, est présenté comme une sexualisation à outrance, sans trop de contenu autre que cette démonstration de soi et de sa capacité à donner l'image du plaisir. En fond de scène, une grande bouteille de bière en plastique trône, placement de marque manifeste, qui établit un lien évident entre le rock et le commerce. Jeunesse et naïveté sont dénoncés comme des produits de vente et des codes finalement très stricts, avec un aspect attendu.

Dernière réinterprétation musicale qui entre tout à fait dans cette culture de la jeunesse et de la naïveté : *Here Comes The Rain Again*<sup>725</sup> (*Voilà que la pluie revient*) et *Take me to your heart*<sup>726</sup> (*Emmène-moi jusqu'à ton cœur*), enregistrés respectivement en 1983 et 1981 par Eurythmics que F. Richter cite dans son texte *Electronic City* et que T. Kühnel reprend pour sa mise en scène. La première est d'abord interprétée par Tom seul, puis celui-ci est suivi de Joy et tous deux sont enfin accompagnés par les scénaristes. Lui émet un râle entre l'enfant et la bête, elle, prend une voix de fillette. Bien plus tard dans la pièce, Joy chante, d'une voix tout aussi mal assurée, la seconde chanson du groupe de new wave, un style de musique pop-rock, intégrant des sonorités électroniques et punk-rock. Eurythmics figure une part des années 1980, les chansons choisies sont des tubes qui ont marqué l'atmosphère de cette époque. Outre les sons d'ambiance, une autre chanson est repérable et a cette fois été ajoutée par le créateur de la musique, Malte Beckenbach ; guitare sèche et bâton de pluie pour *Michel*<sup>727</sup> interprétée par Anouk en 1999. Ces trois chansons parlent d'amour et ont un aspect fragile et doux. Elles sont des références, au travers de la culture populaire, au grand amour qu'on cherche et que l'on perd. L'ironie est contenue dans le texte de F. Richter car les paroles de la chanson qu'il place dans la bouche de ses personnages disent ce qui ne peut se réaliser pour eux :

Tom: "I want to walk in the open wind, I want to talk like lovers do, want to dive into your ocean if it's raining with you", Zahlen Zahlen Zahlen, weiter, schnell, schnell weiter, nicht verpassen, anrufen, verkaufen, halten, weiter, den Koffer noch schnell vom Rollband ziehen<sup>728</sup>.

Tom: "I want to walk in the open wind, I want to talk like lovers do, want to dive into your ocean if it's raining with you", chiffres chiffres chiffres, continuer, vite, vite continuer, ne pas rater, appeler, vendre, tenir, continuer, vite attraper la valise sur le tapis roulant<sup>729</sup>.

Ces mots extraits de *Here Comes The Rain Again* sont tous orientés vers un futur qui est en complète inadéquation avec l'univers présent de Tom, businessman, entouré de chiffres qu'il

<sup>725</sup> EURYTHMICS, *Touch* (Toucher), Londres, Radio Corporation of America (RCA), 1983.

<sup>726</sup> EURYTHMICS, *In the Garden* (Dans le jardin), New York, RCA, 1981.

<sup>727</sup> ANOUK, *Urban Solitude* (Solitude urbaine), Hollande, Dino Music, 1999.

<sup>728</sup> Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 325.

<sup>729</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 59.

n'arrive plus à saisir, n'arrivant plus à suivre le rythme des différentes actions très rémunératrices qu'il est contraint d'effectuer. La contradiction entre son travail et son amour ressort de façon criante quand il chante « d'une voix faible et très basse, passant du parlé au chanté<sup>730</sup> », cette mélodie romantique au cœur de son affliction. Cette innocence de l'amoureux transis lui est devenue inaccessible.

En somme, ce qui unit ces différentes sources, c'est qu'elles ont touché les sens des artistes ainsi que ceux des spectateurs, rendant possible une connivence entre les deux<sup>731</sup>. Souvent kitsch, c'est-à-dire frôlant le mauvais goût, le regard sur ces créations est à la fois fasciné, nostalgique et ironique. Ce sont des souvenirs que l'on revoit en souriant, avec une distance railleuse qui est celle du temps. En définitive, la culture pop, à la manière dont le revendique Gob Squad, stimule :

Même une chanson pop très kitsch a une signification pour n'importe qui. Nous la traitons comme un *objet trouvé*, comme un objet déjà trouvé, qui a une résonance ou une signification et nous faisons cela à tous les niveaux — de la situation réelle de se trouver dans une chambre d'hôtel à celle de l'écoute durant un an de vieux vinyles de Queen<sup>732</sup>.

Objets trouvés<sup>733</sup> dans la conception du collectif, les chansons pop se rencontrent au sein d'un parcours et surtout au sein de tous les parcours, y compris ceux des spectateurs. Faire défiler tous les tubes de Céline Dion dans une sélection *Youtube* et, avec la dimension très kitsch d'un synthétiseur romantique ou des trémolos dans la voix, peut résonner de façon intime. C'est avec ce matériau-là, justement considéré comme un matériau, c'est-à-dire quelque chose qui peut être remanié, que Gob Squad a envie de travailler. La chanson pop a un sens parce qu'elle est déjà connue et souvent le lien est fort et parfois personnel ou permet d'accéder à une certaine intimité chez les performeurs et les spectateurs.

Un dernier parallèle, en forme de transition, peut être tracé avec les bandes son des films où l'on constate souvent ce mélange des genres. Les bandes son des spectacles sont conçues comme celles des films : soutien de l'action avec une dimension souvent mélodramatique, la musique soulignant la tension de l'action, au sens général, car il n'y a pas toujours d'histoire.

---

<sup>730</sup> *Ibidem* („sehr leise schwach, Übergang von Sprechen auf Singen“)

<sup>731</sup> Ce rapport entre acteurs et spectateurs sera analysé *infra* Partie III Chapitre VIII. 2. Identité et altérité entre acteurs et spectateurs, p. 448.

<sup>732</sup> Vesna VUKOVIĆ et Emina VIŠNIĆ, “The Gob Squad”, *art. cit.*, cité in GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, *op. cit.*, p. 110 :

„Selbst ein sehr kitschiger Popsong hat für irgendjemanden eine Bedeutung. Wir behandeln ihn als *objet trouvé*, als vorgefundenes Objekt, das eine Resonanz oder eine Bedeutung hat und das machen wir auf allen Ebenen — von der realen Situation, in einem Hotelzimmer zu sitzen, bis zum Hören einer Jahre alten Queen-Platte.“

<sup>733</sup> Voir au sujet de l'objet trouvé chez Gob Squad. Partie II Chapitre V. 2.1. Déplacement de la notion de ready-made et fétichisme de la marchandise culturelle, p. 242.

Dans *Super Night Shot* par exemple, la plupart des morceaux sont des mélodies qui mêlent piano, percussions et cuivres, font entendre des boîtes à musique de chambres d'enfants, ou les « sanglots longs des violons », qui servent de cadre à l'action et agissent comme des catalyseurs pour les émotions des spectateurs, contribuant ainsi à soutenir la construction de la fiction. La musique accompagne les moments romantiques ou mélancoliques par exemple. Un passage musical réunit l'ensemble des performeurs par écrans interposés pour une réinterprétation de la célèbre comédie musicale britannique *Singin' in the rain*<sup>734</sup> (*Chantons sous la pluie*) de Stanley Donen et Gene Kelly sortie en 1952, typique de l'usage mélodramatique, c'est-à-dire du lien entre la musique et l'action des performeurs, comme par exemple dans la musique du cinéma de l'âge d'or hollywoodien. Dans leurs tenues de guérilleros, les performeurs font mine de faire des claquettes, un rappel lointain du style de G. Kelly, souligné par le parapluie qu'ils font tourner dans leurs mains. Ils proposent une version en défaut de cette culture populaire joyeuse et romantique : leur combinaison militaire trop grande, leurs pas de danse maladroits, le réverbère qui fait face à la caméra floutant l'image. Ils font de l'expérimental à partir du *mainstream*. C'est justement le mélange de quelques sources de nos artistes, entre expérimental et *mainstream*, dans cette logique du *cross-over*, qui va maintenant attirer notre attention.

### 3.3. À la croisée des catégories

Parfois, certaines références sortent des catégories, les débordent et nous amènent à en repenser les contours. Elles ne peuvent être rangées strictement dans l'expérimental ou dans le *mainstream*, car elles appartiennent en fait aux deux à la fois. Ces questionnements sont notamment pertinents face au cinéma indépendant américain dont Superamas cite des extraits vidéo ou sonore dans sa trilogie des *Big*. Ce cas de figure est relativement atypique mais touche nos problématiques de si près qu'il nous a semblé important d'en dire quelques mots.

Le travail du réalisateur Spike Jonze appartient à ce domaine, à la croisée des catégories. Le vidéo-clip de *Praise You* qu'il réalise s'inspire d'une forme inventée et théorisée par l'avant-garde, celle du *happening*. En effet, la performance chorégraphique du groupe fictif (nommé pour l'occasion et cité au générique d'ouverture) *Torrance Community Dance Group* (Groupe de danse de la communauté de Torrance), sous la direction de Richard Koufey, pseudonyme de S. Jonze, est un évènement unique, se produisant devant un cinéma de Los Angeles, sans autorisation de tourner. En cela, elle se prête bien à la définition du *happening*, que nous reprenons à Patrice Pavis :

<sup>734</sup> Stanley DONEN et Gene KELLY, *Singin' in the Rain* (Chantons sous la pluie), États-Unis, MGM, 1952.

Forme d'activité théâtrale qui n'utilise pas un texte ou un programme fixés à l'avance (tout au plus un scénario ou un « mode d'emploi ») et qui propose ce qu'on a tour à tour appelé un *événement* (Georges Brecht), une *action* (Joseph Heinrich Beuys), une procédure, un mouvement, une *performance*, à savoir une activité proposée et accomplie par les artistes et les participants, en utilisant le hasard, l'imprévu et l'aléatoire, sans volonté d'imiter une action extérieure, de raconter une histoire, de produire une signification, en utilisant tous les arts et techniques imaginables aussi bien que la réalité ambiante<sup>735</sup>.

Pour cette vidéo, il n'y a eu qu'une seule prise, dans un lieu qui n'est pas dévolu à la présentation de spectacles, afin d'avoir un impact sur la vie elle-même. Les nombreuses personnes qui faisaient la queue pour le cinéma ce soir-là ont été surprises et un des employés de la salle a même éteint le radiocassette ou *ghetto-blaster* qui diffusait la musique de Fatboy Slim en direct. L'aléatoire se produit donc et cette brusque interruption de la musique est gardée dans le clip final. Il s'agit d'un événement véritable et l'histoire contée se réduit à cet événement, en forme de *happening*. Aussi, R. Koufey y réagit en sautant tout de suite sur l'homme, venant s'agripper à son cou. Quelques personnes autour encouragent le groupe à reprendre. R. Koufey remet ensuite en route la musique et fait des mouvements de hip-hop, plus ou moins adroits, semblant improvisés. Le reste continue de souscrire à la définition du *happening* ; une réunion des arts (vidéo, danse, musique), pas de réelle histoire, pas de personnage, aucune signification évidente. Au contraire, l'ensemble est délibérément saugrenu. À la fois *happening* et clip vidéo, documentaire et fiction, ce clip vidéo relève, en même temps, d'un mode de production extrêmement modeste souvent réservé au cinéma d'auteur, et d'une visibilité très large, un succès adoubi par la chaîne MTV qui lui décerne de nombreux prix, comme il en a déjà été question. En lui-même, le vidéo-clip *Praise You* appartient à la culture expérimentale, il y renvoie directement dans ses liens avec le *happening*, d'autant plus que son esthétique est des moins soignées, très bricolée, comme prise sur le vif. Cependant, cela ne l'empêche pas d'être reconnu et récompensé par un des principaux canaux de distribution du *mainstream*. Mais, si MTV le programme sur son antenne, cela ne signifie-t-il pas que le *mainstream* fraye aussi avec l'expérimental et l'accepte en son sein ? Ce que nous avons développé dans l'introduction du présent chapitre intitulée *Les cultures à l'ère du cross-over* se confirme à travers notre plongée dans les sources du corpus. On constate bien ce balancement entre conformisme et transgression selon les mots d'É. Macé, ou entre stéréotype et invention, suivant ceux d'E. Morin.

---

<sup>735</sup> Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002 pour la présente édition, 1996 pour la deuxième édition, p. 157.

C'est aussi un extrait d'*Adaptation*<sup>736</sup> (*Adaptation*) de S. Jonze, réalisé en 2002, qui est projeté durant *Big 3rd episode (happy/end)* dont nous n'avons malheureusement pas pu retrouver trace dans l'enregistrement de la pièce que nous possédons. Le réalisateur fait partie des principaux représentants du cinéma indépendant américain. Le film cité correspond à plusieurs des « caractéristiques-clé des films indépendants post-1990<sup>737</sup> » telles que décrites par Yannis Tzioumakis, maître de conférences en communication et média à l'université de Liverpool :

- la présence de stars reconnaissables [...]
- l'emploi de conventions de genre très fortes en comparaison des films des années 1980, qui autorise le distributeur à vendre ces films comme des films de genre [...]
- un accent mis sur des publics de niche bien définis [...]
- l'augmentation de l'utilisation du nom de l'auteur comme outil-clé du marketing une fois que de nombreux réalisateurs de film ont commencé à gagner la reconnaissance de la critique et du public, tels que Hal Hartley, Quentin Tarantino et beaucoup d'autres<sup>738</sup>.

*Adaptation* réunit plusieurs stars connues du grand public et reconnaissables en tant que telles : Nicolas Cage, Meryl Streep et Tilda Swinton, entre autres. Dans sa dimension métanarrative, le film fait le récit de l'écriture d'un scénario par un scénariste qui n'y arrive que difficilement. En fait, le film lui-même est la réalisation de son scénario. Ce cinéma dans le cinéma intéresse toutes les personnes appréciant les scénarios construits selon une mise en abyme et dont il faut dénouer les fils pour bien les comprendre. Quant au statut d'auteur de Spike Jonze, il est clair qu'après le succès critique et public de nombre de ses vidéo-clips durant les années 1990 et de son premier long métrage *Being John Malkovich*<sup>739</sup> (*Dans la peau de John Malkovich*) sorti en 1999, son nom a obtenu une renommée suffisante pour être un outil efficace de vente. Enfin, *Adaptation* s'est vu récompensé du grand prix du jury autrement appelé Ours d'argent du meilleur film à Berlin en 2003<sup>740</sup>, distinction représentative du cinéma d'auteur.

<sup>736</sup> Spike JONZE, *Adaptation* (Adaptation), États-Unis, Columbia Pictures, 2002.

<sup>737</sup> Yannis TZIOUMAKIS, "American Independent Cinema in the Age of Convergence" (Le cinéma indépendant américain à l'âge de la convergence), *Revue française d'études américaines*, n°136, 2013/2, p. 57 : "the key characteristics of the post- 1990 independent film".

<sup>738</sup> Ibidem :

"– the presence of recognisable stars [...]  
 – the use of much stronger generic frameworks compared to the films of the 1980s, which would allow the distributor to sell the films as genre pictures [...]  
 – an emphasis on well-defined niche audiences [...]  
 – the increasing use of authorship as a key marketing tool, once several filmmakers started gaining critical and audience recognition, such as Hal Hartley, Quentin Tarantino and several others".

<sup>739</sup> Spike JONZE, *Being John Malkovich* (Dans la peau de John Malkovich), États-Unis, Focus Features, Universal Pictures, 1999.

<sup>740</sup> [http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2003/03\\_preistr\\_ger\\_2003/03\\_Preistraeger\\_2003.html](http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2003/03_preistr_ger_2003/03_Preistraeger_2003.html) (consulté le 19 février 2014)

Autre représentant renommé du cinéma indépendant américain, Paul Thomas Anderson est cité à deux reprises par les Superamas pour des extraits sonores des bandes originales de ses films : *Magnolia*<sup>741</sup> (*Magnolia*) sorti en 1999 et *Punch-Drunk Love*<sup>742</sup> (*Ivre d'amour*) sorti en 2002, respectivement pour le premier et le deuxième épisode de la trilogie des *Big*. Le premier, un film choral où les destins de personnages d'abord présentés séparément se croisent, a reçu plusieurs récompenses dont l'Ours d'or du meilleur film au festival international de Berlin en 2000<sup>743</sup> et un accueil critique très favorable. Ce grand succès du cinéma américain indépendant fait intervenir dans son casting de grandes stars américaines telles que Julianne Moore, Tom Cruise et Philip Seymour Hoffman. Le second, une comédie romantique, a été récompensé du prix de la mise en scène lors du festival de Cannes en 2002. Les deux sont produits par New Line Cinema, une boîte de production du cinéma indépendant américain qui a été rachetée dans les années 1990 par un des conglomérats des grands studios hollywoodiens, Time Warner<sup>744</sup>. De même, du point de vue de sa production et de sa diffusion, le cinéma indépendant américain a, dans sa majorité, cessé d'être indépendant puisque ces sociétés de production et de diffusion ont cessé de l'être. L'appellation « indépendant », d'un point de vue économique et médiatique (pour les canaux de circulation), est tout à fait discutable ; ce sont les grands majors qui permettent à un certain nombre de films indépendants d'être créés et distribués. Cependant, les cinéphiles et spécialistes du cinéma continuent de parler d'un cinéma américain indépendant. Cette catégorie reste pertinente d'un point de vue esthétique voire idéologique. En effet, même rachetées par des majors du cinéma hollywoodien, les boîtes de production, anciennement indépendantes, continuent de choisir des films pour leur qualité artistique et de prendre le risque de produire du cinéma d'auteur. Cette démarche va à l'inverse des œuvres des grandes industries cinématographiques qui peuvent dicter leur marge de manœuvre au réalisateur.

D'autres réalisateurs cités par les Superamas, avec des extraits vidéo, appartiennent pleinement au cinéma indépendant anglo-saxon : D. Lynch pour *Mulholland Drive*<sup>745</sup> présenté en salle en 2001, Quentin Tarantino pour *Pulp Fiction*<sup>746</sup> datant de 1994 et Mike Leigh pour

---

<sup>741</sup> Paul Thomas Anderson, *Magnolia (Magnolia)*, Los Angeles, New Line Cinema, Ghouardi Film Company, The Magnolia Project, 1999.

<sup>742</sup> Paul Thomas Anderson, *Punch-Drunk Love (Ivre d'amour)*, Los Angeles, New Line Cinema, Revolutions Studios, Ghouardi Film Company, 2002.

<sup>743</sup> Archives de la Berlinale sur le site internet officiel :

[http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2000/03\\_preistr\\_ger\\_2000/03\\_Preistraeger\\_2000.html](http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2000/03_preistr_ger_2000/03_Preistraeger_2000.html)  
(consulté le 18 février 2014)

<sup>744</sup> Yannis TZIOUMAKIS, "American Independent Cinema in the Age of Convergence", *art. cit.*, p. 53.

<sup>745</sup> David LYNCH, *Mulholland Drive*, États-Unis, France, Asymmetrical Productions, Studiocanal, 2000.

<sup>746</sup> Quentin TARANTINO, *Pulp Fiction*, États-Unis, 1994.

*Naked*<sup>747</sup> (*Nu*) réalisé en 1993. Ces trois films sont des productions plutôt expérimentales, singulières, et qui empruntent au *mainstream*.

Réalisateur américain, D. Lynch présente une grande singularité qui en fait un inclassable. Son style mêle mythologie hollywoodienne et culture populaire américaine. musique de *drive-in*. En commun avec *Adaptation* et *Magnolia*, *Mulholland Drive* possède une architecture scénaristique foisonnante, pour laquelle le spectateur se voit contraint de démêler les fils savamment entremêlés. Les Superamas affectionnent ces types de scénarios et en donnent une version dans leur création *Youdream*<sup>748</sup>. Le passage choisi montre une collision entre deux voitures se terminant dans un grand vacarme. Même si cet accident représente une pièce maîtresse du scénario de ce film, il faut vraiment être un connaisseur, pour reconnaître ce très court extrait. *Mulholland Drive* compte des personnalités du métier d'acteur comme Justin Theroux et Ann Miller dans sa distribution, reprend et réinvente les conventions du film noir et surtout est réalisé par un auteur renommé. Il reçoit le prix de la mise en scène au Festival de Cannes en 2001<sup>749</sup> et le César du meilleur film étranger en 2002. Ce film et son réalisateur sont en outre des références pour J. Jouanneau dans son travail pour *Atteintes à sa vie*, notamment par rapport au thème du double, entre la femme brune et la femme blonde<sup>750</sup>, que D. Lynch a poussé très loin, autant d'un point de vue esthétique que scénaristique et même philosophique.

Quand les Superamas citent Q. Tarantino, ils choisissent un film de gangsters, *Pulp Fiction* (1994) qui a circulé dans de grands canaux commerciaux et a été visionné par une large part des spectateurs de cinéma. En même temps, il a été distingué par des institutions chargées d'évaluer la qualité du cinéma européen et mondial pour le festival de Cannes et majoritairement américain pour les Academy Awards, plus communément appelés Oscars. *Pulp Fiction* a reçu la palme d'or au festival de Cannes en 1994<sup>751</sup>, l'Oscar du meilleur scénario original en 1995<sup>752</sup> et est classé dans la liste de l'American Film Institute des 100 meilleurs films américains de l'histoire du cinéma (au 95<sup>e</sup> rang)<sup>753</sup>. La renommée de Q. Tarantino et son

<sup>747</sup> Mike LEIGH, *Naked* (Nu), Royaume-Uni, 1993.

<sup>748</sup> Voir Annexe J. 3. Description du spectacle *Youdream* de Superamas, 2010, p. 710.

<sup>749</sup> Archives du festival de Cannes sur le site internet officiel :

<http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/ficheFilm/id/1B79A3AD-88A2-4BDB-964D-A66491DD6BA6/year/2001.html> (consulté le 23 février 2017)

<sup>750</sup> Pour de plus amples précisions, voir Annexe D. 2. Description de la mise en scène d'*Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, mis en scène par Joël Jouanneau, 2006, p. 589.

<sup>751</sup> Archives du festival de Cannes sur le site internet officiel :

<http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/1994/awardCompetition.html> (consulté le 18 février 2014)

<sup>752</sup> Archives de la cérémonie des Oscars sur le site internet officiel : <http://oscar.go.com/oscar-history/year/1995> (consulté le 18 février 2014)

<sup>753</sup> Site internet de l'American Film Institute : <http://www.afi.com/100years/movies.aspx> (consulté le 18 février 2014)

statut d'auteur de cinéma ont été grandement acquis grâce à *Pulp Fiction*. Bruce Willis, Uma Thurman, John Travolta, Samuel L. Jackson, quatre comédiens stars américains, font partie du casting. *Pulp Fiction* est un film-culte dont les fans connaissent la bande-originale par cœur ; il suffit de lancer une des musiques du film pour que celui-ci soit rappelé à la mémoire de l'auditeur. C'est un passage des dialogues du film qui est utilisé dans la pièce, un des moments où le personnage de Marsellus Wallace prend en joue et tire sur un de ses adversaires.

*Naked* de M. Leigh (1993), un des choix de Superamas, a aussi récolté les faveurs de la critique puisqu'il a reçu le prix de la mise en scène et de la meilleure interprétation masculine au festival de Cannes de 1993<sup>754</sup>. Néanmoins, un article du Guardian s'interroge sur le fait que ce film demeure sous-évalué par rapport à la qualité que lui attribue le journaliste Ben Myers qui signe ce papier<sup>755</sup>. Le film et sa musique sont bien moins connus du grand public que ne le sont les trois œuvres citées en amont. C'est un extrait du film que choisissent les Superamas.

Pour les films en question, D. Lynch, Q. Tarantino et M. Leigh ont chacun mis sur pied une maison de production afin de financer leurs œuvres : respectivement, Asymmetrical Productions, A Band Apart, Thin Man Films. Superamas, également, finance ses propres projets. En outre, la reconnaissance officielle de ces œuvres penche plus du côté européen qu'américain, et plus précisément cannois et berlinois, ce qui n'est sans doute pas sans lien avec l'attrait que leur trouvent les membres français de Superamas.

Enfin, la référence à J. Cassavetes, père du cinéma indépendant américain, réunit plusieurs des artistes du corpus : J. Jouanneau (lorsqu'il travaille avec J. Boizard et C. Teste) et R. Pollesch, même si pour ce dernier cela concerne une œuvre non incluse dans le présent corpus : *Ruhrtrilogie 1: Tal der fliegenden Messer*<sup>756</sup> (*Trilogie de la Ruhr 1 : La vallée des couteaux volants*). Coïncidence plus étonnante encore, le même film est cité par les deux metteurs en scène : *The Killing of a Chinese Bookie*, devenu un classique de l'avant-garde pour les cinéastes de notre temps. J. Cassavetes a renouvelé la manière de faire du cinéma dans les années 1960 et 1970 aux États-Unis. Il n'hésite pas à faire de longs plans-séquences, ne craint pas d'avoir une image très sombre ou surexposée, un cadre qui sautille du fait de la caméra tenue à l'épaule. Il représente un maître presque obligé de tous les réalisateurs qui font un art

---

<sup>754</sup> <http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/1993/awardCompetition.html> (consulté le 18 février 2014)

<sup>755</sup> Ben MYERS, "Is *Naked* Britain's most under-rated film?" (Est-ce que *Naked* est le film le plus sous-évalué de Grande-Bretagne ?), *The Guardian*, 20 février 2008, <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2008/feb/20/isnakedmodernbritainsmost> (consulté le 22 octobre 2013).

<sup>756</sup> René POLLESCH, *Ruhrtrilogie 1: Tal der fliegenden Messer (Trilogie de la Ruhr 1 : La vallée des couteaux volants)*, Mülheim, Stadthallengarten (jardin du hall de la ville), 2008.

indépendant, expérimental et singulier. Une forme de filiation s'établit ainsi entre des artistes en lutte contre les modèles esthétiques dominants de leurs époques.

À l'exception de M. Leigh, qui est de nationalité britannique, l'ensemble des réalisateurs cités sont Américains. Néanmoins, cela indique qu'en matière de cinéma d'auteur contemporain, même si des références française et allemande, ont pu être citées auparavant, les Américains arrivent en tête. Ce n'est pas surprenant que les membres de Superamas soient tournés vers les œuvres culturelles en provenance des États-Unis, pays qui marque de son sceau la culture *mainstream*. Ils citent des productions de cinéma, domaine culturel qui permet aisément une large diffusion de la culture *mainstream*. De surcroît, le cinéma indépendant américain ne représenterait-il pas, notamment chez Superamas, un syncrétisme culturel vers lequel tendre, dans la suite logique de leur aspiration à faire un théâtre « expérimental-grand public<sup>757</sup> » ? Cet œcuménisme culturel a justement été produit par de tels réalisateurs, avec, en tête de liste, D. Lynch et Q. Tarantino.

De façon générale pour toute cette section et à la suite du chapitre V, nous pouvons conclure à un goût des artistes à l'avantage du populaire en contrepartie d'un désintérêt ou d'une déception vis-à-vis de la sphère intellectuelle. Il est certain que notre recherche montre combien les artistes du corpus sont plus tournés vers les cultures populaires, et notamment la culture pop, que vers les cultures intellectuelles, moins présentes quand on répertorie, comme nous l'avons fait, leurs références. Il est évident que le propos de leurs recherches, la critique de la société spectaculaire et marchande, les amène à en étudier les principales créations culturelles. Par ailleurs, nous émettons l'hypothèse que les formes du divertissement servent de cadre et d'assise pour des réflexions profondes. Aisément reconnaissables, elles mènent ensuite la réflexion vers des rivages moins accessibles. Ce sont les sources recyclées de la culture pop et expérimentale qui permettent de faire avancer la pensée.

Pour conclure, ces artistes se font le reflet du décloisonnement des cultures opéré par la multiplication des canaux de circulation. Au quotidien et à chaque nouvelle création, ils entreprennent un travail de recherche et de mise en commun de matériaux livresques, filmiques et télévisuels. Attentifs aux nouvelles parutions, à la programmation des cinémas, à la recherche de matériaux en tous genres, les artistes exposent dans leurs spectacles un condensé des cheminements au travers des cultures qu'ils parcourent. L'hétérogénéité des influences est le résultat de la multiplicité des individus et d'une pratique culturelle diverse selon chaque individu.

---

<sup>757</sup> Voir Partie I. Chapitre I. 3.2. Experimental theatre, expérimental-grand public, une dimension expérimentale, p. 98.

Se montrer tourné vers les médias de masse manifeste le choix de se situer au cœur de la société du Spectacle et non à côté d'elle ou en marge. Ce positionnement renvoie à celui des études culturelles en Europe et aux États-Unis, notamment l'école de Birmingham et les *cultural studies*. Ces dernières ont, à partir des années 1980, cherché à réhabiliter la culture non reconnue par les institutions chargées par exemple de l'enseignement et de la diffusion de la culture. Cette recherche se prolonge avec les chercheurs en sociologie dont nous convoquons les travaux : H. Glevarec, É. Macé et É. Maigret. Reflétant à la fois l'éclectisme des pratiques culturelles et l'ouverture des études culturelles, les artistes du corpus contribuent par leur saisissement conjoint d'objets et de modes culturels *mainstream* et expérimentaux à dire la porosité des catégories culturelles. Ils rendent manifeste la nature des champs culturels en tant qu'éléments perméables à nombre d'influences, produisant ainsi un vacillement des catégories.

C'est maintenant à travers la narration que nous allons saisir le ludique et le sérieux dans le corpus.

## 4. Importance de la narration et de la mise en abyme

### 4.1. L'importance de la narration et des personnages de narrateurs et de scénaristes

Puisque les spectacles du corpus présentent des situations plutôt qu'ils ne les représentent, il paraît logique que les dialogues entre des personnages laissent la place à des énoncés narratifs. Les situations sont décrites plutôt que vécues. M. Crimp et F. Richter, les deux dramaturges de notre corpus qui conçoivent et écrivent leurs textes seuls, en sont des exemples flagrants. Nous choisissons de nous pencher plus longuement sur leurs pièces retenues dans notre corpus : *Atteintes à sa vie* et *Electronic City*. Contrairement à M. Crimp et F. Richter, le travail d'écriture inclut le collectif chez T. Etchells et R. Pollesch<sup>758</sup>, que nous ne retenons pas pour la présente

---

<sup>758</sup> T. Etchells et R. Pollesch, reconnus comme auteurs, élaborent tous deux leurs textes suivant un processus collectif.

T. Etchells ne se désigne souvent pas comme l'auteur unique des textes des *performances* du collectif Forced Entertainment car l'ensemble des membres de l'équipe a participé à leur rédaction ; les acteurs ont improvisé, le groupe a échangé à de nombreuses reprises au sujet des passages à garder ou non. Ces textes sont souvent signés par « Tim Etchells and the company » (*First Night*, texte de la pièce édité et distribué par Forced Entertainment, p. 1). Ils sont, de plus, exclusivement distribués sur internet à l'adresse de la compagnie dans la rubrique « magasin » (<http://www.forcedentertainment.com/shop/>), ce sont des pages sans couverture et simplement reliées à l'aide d'agrafes, tandis que les textes romanesques de T. Etchells seul sont publiés dans un circuit plus traditionnel, sous la forme de livres à couverture cartonnée et par des maisons d'édition.

En général, R. Pollesch n'arrive pas aux répétitions avec un texte préconçu et ce sont, comme chez Forced Entertainment, les acteurs qui proposent des improvisations qui se retrouveront dans le texte final. Le processus est aussi collaboratif. Par contre, les textes sont publiés par des maisons d'édition spécialisées dans les arts et disposant d'une section réservée au théâtre (Alexander Verlag, Rowohlt Verlag) et ils sont signés du seul nom de R. Pollesch.

analyse. Dans *Electronic City*, la ou les voix d'un ou de plusieurs narrateurs omniscients décrivent et remanient l'histoire en temps réel. T. Kühnel choisit de faire incarner plusieurs scénaristes sur scène tandis que C. Teste a recours à la voix off, une solution de cinéma. Avec *Atteintes à sa vie*, M. Crimp parvient à la quintessence de ce type de relation à l'écriture : tous les personnages des différents scénarios, tels qu'il nomme les différents tableaux, pourraient être des scénaristes, les responsables de la narration au cinéma. L'auteur a fait en sorte que l'action ne soit jamais directement vécue, incarnée par des personnages sur scène, mais toujours rapportée et, le plus souvent, à travers le prisme d'un format médiatique. Ces scénaristes narrent la vie d'une femme dont l'existence n'est pas prouvée. Le passage par la narration provoque nécessairement une distance du spectateur par rapport à ce qu'il voit. Un personnage de réalisateur — équivalent du scénariste car il maîtrise le cours de l'histoire — est présent quasiment en continu et, ce, à plusieurs reprises derrière la caméra, dans la mise en scène de J. Jouanneau. Les acteurs dirigés par K. Mitchell prennent en charge, à tour de rôle et parfois collectivement, la place de narrateur.

Il est nécessaire d'établir une distinction de taille entre les deux textes, et ce, uniquement du point de vue de la chose écrite. Dans *Electronic City*, il y a une différenciation entre la ou les voix de la narration et celles des protagonistes ; la troisième personne au singulier et au pluriel alterne avec la première personne du singulier. Tout au long d'*Atteintes à sa vie*, la troisième personne au singulier et au pluriel domine, de manière écrasante, avec une majorité de formes féminines. Des pronoms personnels de la première personne du pluriel apparaissent quelquefois. En revanche, à de très rares occurrences seulement, un pronom de la première personne du singulier est repérable.

En outre, le traitement des textes par la mise en scène introduit de grandes différences dans l'appréhension de la place des narrateurs ; entre les versions allemande et française d'*Electronic City*, entre les versions britannique et française d'*Atteintes à sa vie*.

### ***Des scénaristes entre narration et interprétation, l'art de la distanciation***

Dans la version allemande d'*Electronic City* (T. Kühnel, 2004, Schaubühne), la sphère des dépositaires du récit et celle des protagonistes sont clairement délimitées (au départ car leurs frontières vont être quelque peu brouillées au cours du spectacle) ; d'un côté, la pelouse verte pour les premiers qui prennent leur petit déjeuner, de l'autre côté, le plateau laissé nu pour l'hôtel, l'aéroport dans lesquels évoluent Tom et Joy. Les scénaristes décrivent le geste que le protagoniste réalise. Leur parole est performative ; elle donne forme sur le plateau de théâtre, les paroles sont incarnées en actes. Omniprésents (ils ne quittent, à l'exception d'une fois,

jamais le plateau) et omniscients, ils connaissent les pensées intérieures des protagonistes. Ils prennent donc en charge un passage narratif à la troisième personne du singulier suivi d'un monologue à la première personne du singulier :

– er kennt niemanden, und er kann sich an nichts erinnern: War ich hier schon einmal? Ist dies die richtige Etage, der richtige Flur, war das links oder rechts neben dem Fahrstuhl und vor allem: IST DAS HIER ÜBERHAUPT DAS RICHTIGE GEBÄUDE?

– Zu oft den Ort gewechselt, in der letzten Zeit, völlig die Orientierung verloren: Wo ist Joy, wo ist Joy?, bin ich denn wirklich schon seit zwei Wochen hier oder oder... ich weiß es nicht: zwei STUNDEN, wann bin ich denn hier angekommen und vor allem: Wie<sup>759</sup>?

– il ne connaît personne et ne se souvient de rien : est-ce que j'ai déjà été ici avant ? Est-ce que c'est le bon étage, le bon couloir, c'était à gauche ou à droite de l'ascenseur et surtout : EST-CE QUE ÇA, C'EST LE BON IMMEUBLE ?

– Trop souvent changé de lieu ces derniers temps complètement perdu le sens de l'orientation : où est Joy ?, je suis vraiment ici depuis deux semaines ou... je sais pas deux HEURES, je suis arrivé quand et surtout : comment<sup>760</sup> ?

Les scénaristes deviennent-ils pour autant des doubles des deux protagonistes, Tom et Joy ? Sur le plan de leur jeu, ils n'incarnent pas, à proprement parler, les protagonistes principaux et restent des figures de narrateurs. Durant le passage cité, c'est toujours l'acteur, même silencieux, qui incarne Tom sur le plateau et non pas le ou la scénariste qui prononce ses pensées intérieures. Les scénaristes restent en bordure de l'action ou ils interprètent un autre protagoniste, avec distance, assumant la voix de ce personnage de manière détachée. Le résultat se situe entre narration et interprétation comme dans la rencontre entre Joy et sa collègue Amy :

– Die immer gleiche Supermarktkette mit integriertem Prêt-à-manger Fastfood-Stand der gehobenen Klasse, fast immer an derselben Stelle der unterschiedlichen Flughägen positioniert, gleiches Design, gleiche Produktlinie, gleiche Anforderungen an das Personal, nachts um 1 Uhr beginnt sie ihren Dienst, die Kasse wird ihr von einer Mitarbeiterin übergeben, bislang ist es erst zweimal in ihrer ganzen Laufbahn passiert, dass sie dieselbe Mitarbeiterin in einem Laden wiedergetroffen hast, einmal in Seattle, einmal in Madrid, / es war Amy aus Ohio, / und sie haben gemeinsam noch schnell einen Kaffee getrunken und ein bisschen geplaudert / und sich gewundert, dass sich ihr Leben so wenig voneinander unterscheidet. / Und das, obwohl sie aus zwei völlig anderen Teilen der Welt stamme. / Beide möchten sie die « Golden Girls » besonders gerne, redeten über ihre Lieblingsepisoden, / über « Sex and the City », das sie beide irgendwie witzig, / aber ein bisschen zu sexuell fanden, / Al Bundy fanden beide etwas zu drastisch, / aber « Emergency Room », das war ihre Welt, da fühlten sie sich zu Hause, / George Clooney / [und da lachten sie beide und schauten sich an,] / und jede wusste genau, / was die andere jetzt dachte, / und beide wiederholten noch einmal den Namen, / [beide zusammen] « George Clooney. George Clooney », / und irgendwie war klar, dieser Mann, der hatte nicht nur ein schönes Gesicht, / da wäre unter dem

<sup>759</sup> Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 317.

<sup>760</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 49.

Krankenhauskittel sicher einiges zu finden, wofür es sich mal lohnen würde, / einen kleinen Unfall vorzutauschen, / [kicher, kicher], willst du noch ne Tasse, nee<sup>761</sup> [...].

– Toujours la même chaîne de supermarché avec le stand fastfood « Prêt-à-manger » intégré pour la upper class, quasiment toujours placé au même endroit des différents aéroports, même design, même marque, mêmes exigences envers le personnel, à 1h du matin elle commence son service, la caisse lui est transmise par une collègue, jusque-là il n'est arrivé que deux fois dans toute sa carrière qu'elle ait retrouvé la même collègue dans un magasin, une fois à Seattle, une fois à Madrid, / c'était Amy de l'Ohio / et elles ont vite bu un café ensemble et un peu discuté, / et se sont étonnées que leurs vies se distinguent si peu l'une de l'autre. / Et pourtant elles venaient de deux parties du monde complètement différentes. / Elles aimaient toutes les deux particulièrement les « Golden Girls », elles ont parlé de leurs épisodes préférés, / de « Sex and the City » qu'elles trouvaient toutes les deux drôle quelque part / mais un peu trop sexuel, / Mariés, deux enfants elles trouvaient toutes les deux que c'était un peu trop poussé, / mais « Urgences » c'était leur monde, là elles se sentaient chez elles, / George Clooney / et là elles ont ri toutes les deux, se sont regardées / et chacune savait exactement / ce que l'autre pensait à ce moment / et toutes les deux ont rerépété ce nom / [*les deux ensemble*] « George Clooney Georges Clooney » / et c'était plus ou moins une évidence que cet homme n'avait pas seulement une belle gueule, / il y avait sûrement sous la blouse d'hôpital de quoi / feindre un petit accident, / [gloussements, gloussements,] / tu veux encore un café, non<sup>762</sup> [...].

Alors qu'il s'agit d'un passage narratif d'un seul jet et distribué avec un seul tiret, donc à un unique locuteur, il est partagé, dans la mise en scène allemande, entre les deux scénaristes, qui narrent et miment à la fois la rencontre de ces deux collègues de travail. Ajoutés par nos soins, les barres transversales indiquent le changement de locutrice, et les crochets englobent le texte qui n'est pas dit, mais fait l'objet d'un jeu de scène. Atablée dans son « jardin », une scénariste débute le passage, puis, la deuxième entre et vient s'asseoir à ses côtés au moment où le texte évoque « Amy de l'Ohio ». Elles se répartissent ensuite la narration, le discours indirect et indirect libre, et rient de bon cœur en donnant l'impression qu'elles dialoguent. Le mélange de l'interprétation et de la narration donne un résultat entre le jeu et le non-jeu, entre le jeu du personnage et la sortie du jeu pour adopter un point de vue extérieur, celui du narrateur. La référence à Bertolt Brecht semble immanquable puisqu'il théorise l'incarnation et le sortir de cette incarnation, produisant des allers et retours incessants.

À un autre endroit, les scénaristes pénètrent dans l'espace de Tom et Joy, sur la partie du plateau laissée nue, et figurent l'attente nerveuse des « vingt-sept hommes d'affaires, des paquets de sushi à la main, tous pressés, tous énervés par cette femme débordée à sa caisse qui est trop débile pour scanner ce truc de code-barres débile<sup>763</sup> » (– *siebenundzwanzig Businessmänner mit Sushipaketen in der Hand, alle haben es eilig, alle sind genervt von dieser überforderten Frau an der Kasse, die zu blöde ist, den Scanner über dieses blöde*

<sup>761</sup> Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 328.

<sup>762</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., pp. 62-63.

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 65.

Barcodingsda zu ziehen<sup>764</sup>.) Les scénaristes se suivent en file indienne — et Tom se poste à sa fin —, ils marmonnent, exultent seuls et en chœur. Ils ne changent pas de costume, le spectateur les reconnaît toujours comme scénaristes. Ils prennent part à l'action plus en tant que figurants qu'en tant qu'interprètes. Leur intervention dans l'action reste brechtienne ; ils sont dans l'entre-deux, à la fois à l'extérieur et à l'intérieur de l'action.

À d'autres moments, en effet, les scénaristes interprètent, au sein de l'action, le rôle de scénaristes : l'homme décrit la scène et balaie l'air de grands gestes, il demande à l'acteur, clairement identifié comme tel, de se gifler le visage :

– Toms Stimme, als Voiceover über einem Meer aus Zahlen, Flughafenlounges, Zimmerfluchten, Hotelbetten, Krankenhausbetten, Pornokabinen, alles verschwimmt, alles fließt ineinander, der Sound eines Fahrstuhls, der auf und ab fährt, immer wieder an Tom vorbeirast, während er sich ins Gesicht schlägt, wutverheult<sup>765</sup>.

– La voix off de Tom qui couvre un océan de chiffres, des halls d'aéroports, des pièces en enfilade, des lits d'hôtel, des lits d'hôpital, des cabines porno, tout se brouille, tout se confond, le son d'un ascenseur qui monte et descend, ne cesse de foncer à côté de Tom pendant qu'il se frappe le visage en hurlant de rage<sup>766</sup>.

L'acteur se prépare, se met dans un état de grande tension, pulvérise quelques gouttes d'eau sur ses yeux pour donner l'impression qu'il a pleuré, puis s'exécute ; il se gifle le visage. Dans ce cas, les scénaristes deviennent des protagonistes de l'action d'un plateau de tournage. Ils peuvent aussi intervenir physiquement sur les acteurs. Tandis que Tom souhaite sortir du plateau, ils le ramènent dans son espace. Les narrateurs se tiennent d'abord dans leur périmètre sur le plateau, et leurs descriptions prennent vie à côté d'eux. Puis, ils s'insèrent de plus en plus dans l'espace des deux protagonistes principaux, Tom et Joy, et finissent par occuper en permanence l'espace des comédiens qui sont clairement identifiés comme comédiens, pour les mettre en scène et pas uniquement. La pièce évolue vers une distinction de plus en plus nette entre les comédiens, pris en tant que tels, et les scénaristes qui, du statut de narrateurs, passent à celui plus intrusif de metteurs en scène. Cependant, à la toute fin de la pièce, ce sont les narrateurs qui prononcent les derniers mots, au discours direct, des deux protagonistes de l'histoire. Il y a donc, en dernière extrémité, le souhait de brouiller à nouveau les pistes.

### ***La voix off narrative, transposition du cinéma au théâtre***

Dans la version française de la même pièce de F. Richter (Cyril Teste et le Collectif MxM, 2007), seul le réalisateur qui intervient explicitement dans la pièce en tant que tel incarne ce

---

<sup>764</sup> Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 330.

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>766</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 72.

rôle. Il est interviewé par un autre acteur, dans le rôle d'un journaliste, sur sa manière de concevoir le monde actuel et de le représenter sous la forme du crash d'un avion rempli de businessman :

– all diese Abstürze, das kann man ja nicht faken, das muss man ja echt machen, das war sehr teuer, aber ich hatte diese Idee und die musste ich einfach verwirklichen: Flugzeuge, die in den Tower rasen, blutende Geschäftsmänner auf der Rollbahn, davon habe ich schon sehr lange geträumt, das musste Wirklichkeit werden<sup>767</sup>.

– tous ces crashes, on ne peut pas les truquer, il faut les faire en vrai, c'était très cher, mais j'avais cette idée et il fallait tout simplement que je la réalise : des avions qui foncent dans cette tour, des hommes d'affaires en sang sur la piste d'atterrissage, j'en ai rêvé très longtemps, il fallait que ça devienne réalité<sup>768</sup>.

Outre le moment de l'interview, le personnage du réalisateur est présent deux autres fois sur scène. Il écoute la comédienne qui joue le rôle de Joy dans une émission de télé-réalité. Plus tard, il fait irruption sur scène alors que la « vraie » Joy est en prise à une situation d'extrême tension ; le scanner de sa caisse ne fonctionne plus, ce qui rend anxieux les nombreux *businessmen* qui attendent. Le personnage qui pourrait être l'agenceur de l'action n'intervient qu'à un court moment directement dans l'action. Sinon, il reste un personnage de commentateur, mais sans influence visible sur ce qui se déroule sur le plateau. Le réalisateur est présent comme un personnage secondaire, et non comme un narrateur omniscient qui aurait prise sur l'ensemble de l'action, comme dans la version allemande. Le passage cité s'énonce en effet à la première personne et au discours direct et c'est précisément ce type de répliques qui est placé dans la bouche du réalisateur. La présence du réalisateur demeure absolument incomparable à celle des trois scénaristes, narrateurs et metteurs en scène de la version allemande. Les effets recherchés sont dissemblables. La métathéâtralité ne contamine pas la pièce de la même manière, elle occupe une place moins ostentatoire et moins visible car la présence de passages narratifs est atténuée.

La narration apparaît en filigrane parce qu'elle est prise en charge par une voix off. Celle-ci ouvre la pièce, et ce, dans la langue originale de l'auteur :

- Tom betritt das Gebäude, in dem er seit etwa zwei Wochen wohnt
- kennt niemanden
- endlose Flure
- fünfundzwanzig Wohneinheiten auf jedem Flur<sup>769</sup>
  
- Tom entre dans l'immeuble où il habite depuis deux semaines à peu près

---

<sup>767</sup> Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 326-327.

<sup>768</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 61.

<sup>769</sup> Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 317.

- ne connaît personne
- des couloirs à l'infini
- vingt-cinq unités d'habitation par étage<sup>770</sup>

Ce procédé de la voix-off rappelle le cinéma et ce n'est pas étonnant pour le Collectif MxM qui inventera ensuite le concept de performance filmique. Comme analysé plus tôt dans « l'image, aboutissement de la mise en scène<sup>771</sup> », les images filmiques constituent l'horizon de cette mise en scène, elles réussissent un phagocytage de l'humain et dessinent finalement l'endroit où les personnages semblent les plus humains. Il n'est donc pas étonnant que, pour la narration, soit employé un procédé clairement identifiable au cinéma. L'ensemble de la mise en scène avance en ce sens. La voix off institue une voix sans locuteur clairement identifié, sans corps, elle représente la voix qui raconte l'histoire, avec laquelle aucune autre — ou presque — n'entre en concurrence. Pour un spectateur contemporain, le caractère artificiel de la voix off est minimisé. Accoutumé au cinéma ou à la télévision, le spectateur en accepte l'artifice, ce qui banalise cet effet et lui ôte une part de son aspect antinaturel. La voix off s'ajuste au caractère cinématographique de l'ensemble de la mise en scène. Elle se fait oublier des spectateurs et tend à rendre moins palpable la barrière sémiotique de la représentation théâtrale, cette frontière entre la scène et la salle, comme c'est le cas au cinéma. Puisque la mise en scène est tendue vers les images filmiques, il ne semble pas étonnant que la dimension narrative du texte soit traitée de manière à placer les spectateurs dans une réception d'ordre cinématographique.

Les personnages prennent en charge les passages à la première personne, la voix off, ceux à la troisième personne. Les deux peuvent alterner, à l'exemple de ce passage :

– Weiß ich nicht, das steht auf einer Notiz, die mein Palm an mein Handy weiterleitet und das ich als sms morgens neben dem Bett finde, während im Schrank neben dem Bügelbrett das Wasser für meinen Kaffee kocht, den ich noch schnell vor dem Abflug runterspüle.

– Menschen erstarren auf Fluren und versuchen, ihre Zahlenkombinationen zu erinnern, sie schauen in Spiegel und wissen nicht mehr, was sie da sehen...

TOM Soll ich das sein dieser Typ hier in meinem Bedezimmerspiegel? Bin ich das? Ich kann mich nicht erinnern, wann ich das letzte Mal so ausgesehen haben soll.

– ...weil ihre Nachbarn sich von ihnen in keinem Detail unterscheiden

– weil sie sich an ihre eigene Geschichte nicht erinnern

– weil sie keine Geschichte haben<sup>772</sup>

– Je ne sais pas, c'est sur un message que mon palm transmet par sms à mon portable et que je trouve le matin à côté de mon lit pendant que dans le placard à côté de la planche à repasser l'eau bout pour mon café que j'avale à toute vitesse avant le prochain décollage

---

<sup>770</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 49.

<sup>771</sup> Voir *supra* Partie II. Chapitre IV. 3.2. L'image, aboutissement de la mise en scène, Le phagocytage de l'humain et du texte dans le film (Collectif MXM), p. 204.

<sup>772</sup> Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 322-323.

– Des hommes se figent dans les couloirs et tentent de se souvenir de leurs codes, ils regardent dans le miroir et ne savent plus ce qu'ils y voient...

TOM. Je suis censé être ça, ce type, là, dans le miroir de ma salle de bain ? C'est moi ça ? Je n'arrive pas à me souvenir de la dernière fois où je suis censé avoir ressemblé à ça.

[La voix off prononce les trois tirets suivants.]

- ... parce que leurs voisins ne se distinguent d'eux en rien
- parce qu'ils ne se souviennent pas de leur propre histoire
- parce qu'ils n'ont pas d'histoire<sup>773</sup>

La voix off finit de parfaire la dimension cinématographique de la mise en scène. Elle adopte un ton froid. Contrairement aux personnages de narrateurs dans la version allemande qui permettent une humanisation de leurs paroles, la voix off soutient une atmosphère de solitude, de distance entre les personnes, de dépression généralisée. Ce procédé renforce l'isolement des personnages au sein d'un univers technique hostile.

### **Martin Crimp dans *Atteintes à sa vie, l'auteur-rhapsode***

Dans *Atteintes à sa vie*, tous les locuteurs pourraient être considérés comme des narrateurs ; ils réinventent la ou les vie(s) d'une femme à la troisième personne du singulier. Ce personnage principal, tantôt nommé Anne, Anya, Annie, Anny ou encore Annushka, n'est jamais présent sur scène, mais toujours dans le discours des différents narrateurs qui l'inventent et le réinventent sans cesse. D'ailleurs, cette Anne se serait qualifiée elle-même, et ce, dès sa plus tendre enfance, de « non-personnage », elle se vivrait comme « une absence de personnage » :

– She says she's not a real character, not a real character like you get in a book or on TV, but a *lack of character*, an *absence* she calls it, doesn't she, of character.

– An absence of character, whatever *that* means<sup>774</sup>...

– Elle dit qu'elle n'est pas un vrai personnage comme dans les livres ou à la télé, mais un *non-personnage*, une *absence* — comme elle dit — de personnage.

– Une absence de personnage, qu'est-ce que *cela* peut bien vouloir dire...<sup>775</sup> ?

Dans cet extrait, la voix de l'auteur se teinte clairement d'ironie, puisque celui qui maîtrise l'art de la fiction postulerait qu'il existe « un vrai personnage comme dans un livre ou à la télé ». À l'inverse, le personnage est le fruit de l'invention d'un créateur, est, par définition, être de papier, ce que M. Crimp n'ignore aucunement. L'auteur aime glisser de l'ironie dans ses répliques narratives : le personnage est faux, et surtout au théâtre, alors, les scénaristes, doubles de l'auteur, ont le devoir de s'amuser à en faire évoluer sans cesse les contours. M. Crimp ne donne pas d'indication claire et précise sur les personnages qui décrivent les multiples Anne.

<sup>773</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 56.

<sup>774</sup> Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p.229.

<sup>775</sup> Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 35.

Au sujet de la distribution, la didascalie qui ouvre la pièce indique seulement ceci : « This is a piece for a company of actors whose composition should reflect the composition of the world beyond the theatre<sup>776</sup>. / C'est une pièce pour une troupe d'acteurs dont la composition devrait refléter la composition du monde, au-delà du théâtre<sup>777</sup>. » L'auteur émet le souhait que la pièce soit jouée par une troupe d'acteurs, d'où l'importance de l'existence d'un groupe, d'une dimension collective. Il précise ensuite que cette troupe devrait se faire le reflet de la composition du monde, une proposition à la fois inspirante et déstabilisante. D'une part, elle permet d'entrevoir des sommets d'imagination et d'autre part, elle semble irréalisable. En résumé, voici ce que nous dit l'auteur des interprètes de sa pièce : ils constituent un groupe composé de singularités, leurs identités recouvrent un large spectre des caractères et postures réunis dans le monde, au-delà des emplois communément interprétés au théâtre (cette dernière prescription de l'auteur est étrange car au théâtre, tous les rôles sont joués). Avant tout, ces acteurs sont des passeurs, ils n'ont de raison d'être que celle d'échafauder les vies d'une absente. La pièce s'édifie moins autour de dialogues que de saillies descriptives qui pourraient finalement être l'œuvre d'un seul narrateur, l'auteur lui-même :

– It's theatre — that's right — for a world in which theatre itself has died. Instead of the outmoded conventions of dialogue and so-called characters lumbering towards the embarrassing dénouements of the *theatre*, Anne is offering us a pure dialogue of objects: of leather and glass, of Vaseline and steel, of blood, saliva and chocolate<sup>778</sup>.

– C'est du théâtre — c'est vrai — pour une société dans laquelle le théâtre lui-même est mort. Au lieu des conventions démodées du dialogue entre de pseudo-personnages pataugeant jusqu'à un dénouement filandreux, Anne nous offre un pur dialogue d'objets : de cuir et de verre, de vaseline et d'acier, de sang, de salive et de chocolat<sup>779</sup>.

Le lecteur a l'impression d'un écrivain qui couche sur le papier toutes les éventualités possibles en partant d'un noyau minimal : une femme à différents âges dans la société contemporaine. Le travail d'auteur-rhapsode de M. Crimp est palpable dans les nombreuses propositions, hésitations et reformulations. Aussi, ce texte se révèle une gageure à mettre en scène en raison de la nécessité d'inventer une situation à chaque nouveau scénario, d'ordonner la répartition du texte et de donner aux comédiens une position intelligible, quand bien même il s'agirait plus d'un dialogue non pas entre des individus, mais entre des objets, ou des idées. Les répliques se répondent parfois, mais elles pourraient tout aussi bien former un long monologue, en ce qu'elles seraient les questions et réponses que s'adresse un écrivain à sa table.

---

<sup>776</sup> Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 202.

<sup>777</sup> Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 8.

<sup>778</sup> Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 254-255.

<sup>779</sup> Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 61.

### **Allers-retours constants entre narration et interprétation**

Dans la version britannique d'*Atteintes à sa vie* (Katie Mitchell, National Theatre, 2007), tous les acteurs jouent le rôle de narrateurs. À l'ouverture, les comédiens sont réunis en une ligne à l'avant-scène et se partagent les tirets sans qu'il soit possible de distinguer des spécificités nettes pour chacun d'entre eux :

– And meanwhile, as you say, her golden hair cascades as it were over the edge of the bed. She grips the frame. Her knuckles whiten and her pupils widen, while he —

– Let's say he grunts.

– Grunts?

– Let's say he grunts, yes, but sensitively. Let's say it's the sensitive grunt of the attractive man of power and authority, not for example the coarse pig-like grunt of a mechanic lying on his back in a confined space trying to loosen a cross-threaded nut with a heavy and inappropriately sized wrench.

– Absolutely not.

– Absolutely not, but the masterful grunt of a man who breakfasts on one continent and lunches on another, who flies first class with a linen napkin and a comprehensive wine list.

– That kind of man.

– That kind of grunt.

– That kind of light.

– What kind of light?

– The kind of light that streams in. It streams in through the tall windows transforming their bodies into a kind of golden mass.

– A writhing mass.

– The light, the golden mass, there are the / essential ingredients<sup>780</sup>.

– Mais pour le moment, comme tu dis, sa chevelure dorée retombe en cascade sur le bord du lit. Elle s'agrippe aux montants du lit : les articulations de ses doigts blanchissent et ses pupilles s'élargissent, tandis que lui –

– Disons qu'il pousse des grognements.

– Des grognements ?

– Disons qu'il pousse des grognements, oui, mais des grognements pleins de sensibilité. Disons que ce sont les grognements sensibles d'un homme puissant et autoritaire, et non, par exemple, le grognement grossier et porcine du mécano allongé sur le dos dans un espace exigu, s'efforçant de desserrer un boulon au filetage faussé à l'aide d'une grosse clé mal adaptée.

– Certainement pas.

– Certainement pas. C'est au contraire le grognement dominateur de l'homme qui prend son petit déjeuner sur un continent et son déjeuner sur un autre, qui vole en première classe avec une fine serviette en lin et une généreuse liste des vins.

– Ce genre d'homme.

– Ce genre de grognement.

– Ce genre de lumière.

– Quel genre de lumière ?

– Le genre de lumière qui se déverse. Qui se déverse par les grandes fenêtres et métamorphose leur corps en une sorte de masse dorée.

– Une masse qui se contorsionne.

– La lumière, la masse dorée, voici les / principaux ingrédients<sup>781</sup>.

<sup>780</sup> Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2, op. cit.*, p. 209-210.

<sup>781</sup> Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie, op. cit.*, p. 16-17.

Les différents locuteurs parlent pour les yeux du spectateur, à l'instar des peintres d'une toile en train de se réaliser. Le langage et son développement par saccades qui se complètent et trouvent une résolution (qui ne dure guère pour laisser le processus repartir très vite), sont propres à faire naître des images dans la tête de ceux qui écoutent. K. Mitchell choisit de présenter ses acteurs dans des tenues en quelque sorte neutres (d'une neutralité propre à notre temps) : costumes ou tailleurs noirs. Ils sont les personnes ordinaires de notre contemporain et ne portent pas de signe distinctif qui se rapporterait à leur classe sociale ou à leur emploi. Ils arborent néanmoins tous un petit ruban rouge noué, épinglé à leur habit, marque de la lutte contre le virus du SIDA. Ils sont par là liés pour le même combat. Entre chaque scénario, certains acteurs remanient l'outillage technique, déplaçant un projecteur ou une caméra, repositionnant un micro. À un moment ou à un autre, ils ont tous le rôle des hommes de l'ombre du cinéma ou de la télévision : les régisseurs, cameramen, perchistes... Sinon, ils figurent des témoins, des jurés, des publicitaires, des musiciens de rock, des parents, des amants, des policiers, des critiques d'art, des médecins, des chanteurs pop, une prostituée et ses mentors. Les acteurs se trouvent dans une position assez similaire à celle du conteur traditionnel qui présente une histoire au travers d'une narration, en déroule les fils, en même temps qu'il peut en incarner tous les personnages.

Cette même plasticité se retrouve dans la mise en scène de K. Mitchell où les comédiens jouent à la fois les rôles de narrateurs et des emplois plus ancrés dans une action. Parfois même, il semblerait qu'Anne soit incarnée sur le plateau de théâtre, qu'elle soit, par exemple, justement cette femme-voiture dont parle le texte du scénario n°7 et que donne à voir une des comédiennes au travers d'une grande sensualité. L'ensemble aboutit à des allers-retours constants entre ces deux natures du jeu de l'acteur : l'incarnation d'un personnage pris dans une situation et le rôle du narrateur en marge de l'action. Le spectateur assiste à un grand remue-ménage qui se reconfigure à chaque nouveau scénario et où ce qui est décrit trouve une expression plutôt aboutie dans les courts-métrages vidéo.

### ***Des personnages appartenant au monde du spectacle et un narrateur***

La version française (Joël Jouanneau, Théâtre de la cité internationale, 2006) envisage l'aspect narratif et sa place dans la représentation d'une toute autre manière que la version britannique. Comme nous l'avons déjà vu, J. Jouanneau propose une fiction qui à la fois coïncide avec la pièce de départ et s'y surajoute. La première intrigue montre un réalisateur-scénariste et une scénariste-assistante en train de recruter une comédienne pour lui faire interpréter, dans le scénario suivant, le témoin d'une guerre civile. La seconde intrigue repose

sur une équipe de policiers et leur chef dont l'objectif est de retrouver une femme qui s'avère être la comédienne de la première intrigue et qui sera, plus tard, interrogée et torturée. Les deux intrigues se rejoignent. La femme à la perruque brune semble incarner la plupart des moments de vie du personnage absent, Anne. La femme à la perruque blonde la remplacera néanmoins à la toute fin de la pièce. Les acteurs ont des rôles à tenir et ils les interprètent, quand bien même il n'est pas toujours facile, pour le spectateur, d'identifier clairement chacun des participants. Le metteur en scène choisit d'inventer deux histoires qui se réunissent en une ; il atténue le morcellement de la narration et ce, en premier lieu, afin de faciliter la compréhension qu'ont les acteurs de la pièce.

Alors qu'*Atteintes à sa vie* est divisé en dix-sept séquences qui dialoguent par légers échos, les deux trames narratives que J. Jouanneau compose, tissent des rapports entre des personnages (aussi construits par les acteurs) : le réalisateur semble tomber amoureux de sa comédienne, les deux femmes se séduisent l'une l'autre, le commandant des forces de police adopte le rôle surplombant de l'enquêteur. Si l'aspect décousu des séquences narratives est amoindri, la dimension narrative de la pièce reste prépondérante. Un des acteurs (Hédi Tillet de Clermont-Tonnerre) tient le rôle du narrateur pendant la quasi-totalité de la pièce. Seul et face au public, il prononce dans le micro le monologue du scénario n°10 « Plutôt drôle » :

– It's kinda funny and it's kinda sad.  
 I guess it's kinda bittersweet.  
 I guess it's one of these kinda bittersweet things, one of these laughing through *tears* things.  
 After so much time, after so many years, he finally comes back to his mom.  
 And at first, y'know, like 'Who *is* this?'  
 Then there's the moment of realisation: 'Oh *God*: it's my very own son.'  
 And they're hugging each other right there in the kitchen and y'know that is so *moving*.  
 I mean that is just so moving to see that he has found that thing, that *strength*, to forgive his Mom<sup>782</sup>.

– C'est plutôt drôle, et plutôt triste aussi.  
 Plutôt quelque chose de doux-amer.  
 Cela pourrait être l'une de ces choses plutôt douces-amères, l'une de ces choses qui font rire à travers les *larmes*.  
 Après tant de temps, après de si longues années, il revient enfin chez sa Maman.  
 D'abord, tu vois, elle dit quelque chose comme  
 « Mais qui *est* – là ? »  
 Puis au bout d'un moment elle réalise : « Mon *Dieu* : mais c'est mon fils ! »  
 Et ils se jettent dans les bras l'un de l'autre, là dans la cuisine et, tu vois, c'est vraiment très *émouvant*.

<sup>782</sup> Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2, op. cit.*, p. 245.

C'est vraiment très émouvant de voir qu'il a pu le faire, qu'il a trouvé cette *force*, de pardonner à sa Maman<sup>783</sup>.

Ce monologue est celui de quelqu'un qui raconte une histoire qu'il ne semble pas avoir vécue lui-même (puisqu'il parle des personnages à la troisième personne). L'interprète de ce texte est, de bout en bout, dans la position du narrateur qui décrit la succession des situations et livre les phrases échangées au discours indirect. Il est en même temps scénariste de cinéma : une phrase le prouve lorsqu'un plan y est décrit : « And out the window there's like this dusty pick-up with two tiny tiny kids in the back like kinda starring. Just staring into the camera. / Alors par la fenêtre elle voit cette camionnette poussiéreuse et, à l'arrière, deux tout petits enfants, les yeux écarquillés, regardant plutôt droit dans la caméra. » Si un interprète assume, durant la majeure partie de la pièce, le rôle de narrateur, les autres comédiens, qui viennent au micro énoncer quelques passages descriptifs, sont des narrateurs à de rares occasions. En somme, le parti de créer et de faire évoluer des relations entre des personnages a pour effet de masquer, de façon superficielle, la dimension narrative du texte et contribue à faire de cet homme « sans qualités » qu'est le narrateur, un personnage en distance, suivant un parcours individuel.

### ***Distanciation en question et importance du narrative turn***

Tandis que la version anglaise et la version française choisissent toutes deux de faire endosser le rôle du personnage absent, Anne, à leurs comédiens, l'évanescence que produit l'emploi de la troisième personne du singulier demeure intacte. Un aphorisme de R. Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* pourrait éclairer cet aspect :

Le potin réduit l'autre à *il/elle*, et cette réduction m'est insupportable. L'autre n'est pour moi ni *il* ni *elle* ; il n'a que son propre nom, son nom propre. Le troisième pronom est un pronom méchant : c'est le pronom de la non-personne, il absente, il annule. Lorsque je constate que le discours commun s'empare de mon autre et me le rend sous les espèces exsangues d'un substitut universel, appliqué à toutes les choses qui ne sont pas là, c'est comme si je le voyais mort, réduit, rangé dans une urne au mur du grand mausolée du langage. Pour moi, l'autre ne saurait être un *réfèrent* : tu n'es jamais que toi, je ne veux pas que l'Autre parle de toi<sup>784</sup>.

L'amoureux ne peut supporter que l'objet de son amour soit réduit au pronom personnel « il » ou « elle » qui « absente » et « annule » la personne ainsi nommée. Le lien avec le non-personnage que serait Anne est facile à établir. Même si son prénom subsiste au travers du discours de ses parents (la petite Annie) et autres tiers ainsi qu'au fil de nombreuses

---

<sup>783</sup> Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 51.

<sup>784</sup> Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, p. 219.

déformations, c'est tout de même le pronom « elle » qui est le plus souvent employé pour la désigner. L'idée du « elle » comme « substitut universel, appliqué à toutes les choses qui ne sont pas là » dans le texte de R. Barthes, semble d'autant plus appropriée à décrire le statut du personnage principal et de ses multiples métamorphoses qui en font un « substitut universel » pour notre société contemporaine. La voix qui saisit de l'extérieur, celle de l'observation, de l'hypothèse, du fantasme, instaure une distance par rapport au sujet qui devient objet ou « référent ». Faut-il, dès lors, établir un rapprochement avec le théâtre épique brechtien ? Cette place importante de la narration semble être la mise en œuvre d'un procédé de distanciation, prenant racine dans la théorie de B. Brecht.

Cette question n'est pas dénuée de sens puisque la narration est une forme propre au théâtre épique. D'après Jean-Marie Valentin, « Le “théâtre épique” est d'abord un “théâtre narratif”, selon l'axe clairement rejeté en son principe par Aristote<sup>785</sup> ». Si l'on en revient à la distinction qu'introduit Aristote dans la *Poétique*, le mode épique correspond à celui du roman, de la narration, tandis que le mode dramatique appartient à celui du théâtre, de l'action. B. Brecht détourne la distinction aristotélicienne et fait du mode épique un fondement pour son théâtre qui en prend le nom et qui s'oppose à la forme dramatique<sup>786</sup> (voir Tableau 2) :

Au contraire de l'incarnation, c'est la narration d'un événement qui est propre à la forme épique ; plutôt que sa reproduction, son récit est favorisé. Cette méthode produit une distance entre le spectateur et ce qui lui est donné à voir, ce qui le place dans une position d'observateur. Cependant, il faut tout de suite relativiser ce rapprochement avec B. Brecht car les dramaturgies du présent corpus ne cherchent pas à faire œuvre de didactisme. Ainsi, seules les assertions soulignées en gras par nos soins paraissent adaptées à décrire une grande part de notre corpus. Ce qui intéresse ici est de caractériser le ou les type(s) de narration que mettent en place les œuvres et notamment les rapprochements et les écarts possibles par rapport au théâtre épique brechtien. Cherchons d'abord à mieux éclaircir la définition du narrateur dans le théâtre de B. Brecht :

Le narrateur s'efface devant le « il » fictif des personnages. Il prend ses distances en face des actions des personnages qu'il présente comme des voix extérieures.

---

<sup>785</sup> Jean-Marie VALENTIN, préface à Bertolt BRECHT, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, L'Arche, 1999, p. 9.

<sup>786</sup> Bertolt BRECHT, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, op. cit., pp. 33-34. Les passages surlignés en gras sont de notre fait.

Le narrateur n'est pas pris dans l'action, mais conserve toute liberté de manœuvre pour l'observer et la commenter<sup>787</sup> [...].

<i>Forme dramatique</i>	<i>Forme épique</i>
La scène « incarne » un événement	<b>Elle le narre</b>
implique le spectateur dans une action	<b>fait de lui un observateur mais</b>
épuise son activité intellectuelle	<b>éveille son activité intellectuelle</b>
lui est occasion de sentiments	l'oblige à des décisions
lui communique des expériences	lui communique des connaissances
Le spectateur est plongé dans une action	<b>Le spectateur est placé face à cette action</b>
On opère sur la base de la suggestion	On opère sur la base de l'argumentation
Les sentiments sont conservés tels quels	Ils sont poussés jusqu'à se muer en connaissances
L'homme est supposé connu	<b>L'homme est l'objet d'analyse</b>
L'homme immuable	L'homme qui se transforme et transforme
Les événements se déroulent linéairement	<b>En faisant des méandres</b>
<i>Natura non facit saltus</i>	<i>Facit saltus</i>
Le monde tel qu'il est	Le monde comme devenir
Ce que l'homme doit faire	Ce que l'homme peut faire
Ses instincts	Ses motifs

Tableau 2. *Forme dramatique, forme épique selon B. Brecht*

Pour la version allemande d'*Electronic City* (Tom Kühnel, Schaubühne, 2004), la place des narrateurs a déjà été analysée comme brechtienne. Même lorsqu'ils entrent dans l'espace de jeu des acteurs, ils restent des narrateurs ou des metteurs en scène. Ils gardent cette distance par rapport aux personnages de l'intrigue et lorsqu'ils évoluent au sein de l'action, ce n'est pas au même titre que les protagonistes. Ils peuvent influencer sur elle, mais avant tout, ils l'observent et la commentent.

<sup>787</sup> Bertolt BRECHT, *Remarques sur l'Opéra, Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, traduction de Gérard Eudeline et Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1963.

Dans la version française de cette même pièce (Cyril Teste et le Collectif MxM, 2007), l'importance de la narration est estompée par l'emploi de la voix off. Le personnage du réalisateur, qui pourrait adopter le rôle du narrateur, expose ses conceptions au discours direct ; il est un des personnages de l'intrigue et prend part à l'action. Il ne se situe pas à côté de l'action et n'a donc pas le statut du narrateur épique. La narration au travers de la voix off ne permet pas au spectateur de se mettre à distance de l'action pour qu'il la regarde de manière critique. Au contraire d'une mise à distance, la voix off facilite une plongée dans la fiction.

Dans la version anglaise d'*Atteintes à sa vie* (Katie Mitchell, National Theatre, 2007), les comédiens sont, ensemble ou à tour de rôle, des narrateurs, à côté de l'action, en capacité de l'observer et de la commenter. Ils ouvrent la pièce par un *brainstorming* où chacun tente de tisser les fils épars d'une histoire dont les images se forment dans l'esprit du spectateur. Parfois, ils sont amenés à figurer un emploi, puis ils en sortent pour endosser le rôle d'un personnage qui décrit une action plutôt qu'il ne la vit. Les nombreux changements d'ordre technique entre les scènes contribuent à renforcer la métathéâtralité ou métamédialité de la mise en scène.

La mise en scène française (Joël Jouanneau, Théâtre de la cité internationale, 2006) du même texte attribue la fonction narrative en grande partie à un des acteurs qui reste souvent en marge du plateau et de l'action. Il n'occupe guère que des rôles secondaires au sein de l'action. La présence du personnage du réalisateur contribue aussi à faire de l'ensemble une action spectaculaire, modelée par un regard extérieur qui l'observe. Le réalisateur est impliqué dans l'action, il n'est donc pas un narrateur qui reste en marge de l'action, comme l'indiquent les deux dernières citations de B. Brecht.

Néanmoins, B. Brecht n'envisage pas la distanciation comme un procédé rigide, se jouant uniquement dans la distance à l'exclusion rigoureuse de toute incarnation. La proximité entre les narrateurs d'*Attempts on Her Life* dans la version anglaise et le conteur dans sa place traditionnelle, a déjà été mentionnée. Le conteur est à la fois un narrateur, à côté de l'action, et incarne les rôles du ou des personnage(s) dont il décrit le parcours. L'aller-retour entre ces deux modes de jeu procède en lui-même d'une distanciation. C'est bien ce que B. Brecht écrit dans le *Petit Organon pour le théâtre* :

La contradiction entre jouer (faire la démonstration de) et vivre (s'identifier avec) est comprise par les esprits non éduqués comme si dans le travail du comédien apparaissait soit l'un, soit l'autre (ou comme si, selon le *Petit Organon*, on ne faisait que jouer, selon l'ancien mode de jeu, que vivre). En réalité, il s'agit naturellement de deux processus antagonistes qui s'unissent dans le travail du comédien (l'apparition en scène ne comporte pas simplement un

peu de l'un et un peu de l'autre). C'est de la lutte et de la tension de ces deux éléments que le comédien tire ses vrais effets<sup>788</sup>.

La théorie brechtienne contient de la souplesse et plutôt que de se fixer sur un type de jeu où le comédien montrerait en continu qu'il est en train de jouer, elle retient le jeu de l'ancien mode dramatique tout en le dépassant. Il ne faut pas oublier que B. Brecht était un praticien et qu'il laissait une grande liberté d'interprétation à ses comédiens.

Quand il explique que la distanciation est, au niveau du jeu du comédien, faite d'allers-retours entre un jeu distancié et un jeu incarné, c'est aussi parce qu'il a vu ses acteurs à l'œuvre et s'est laissé surprendre par eux. Dans les pièces étudiées, lorsqu'alternent la distance des narrateurs vis-à-vis de l'action et l'implication au sein de l'action (version allemande d'*Electronic City*) ou la position de témoin en marge de l'action et celle de protagoniste (version britannique d'*Atteintes à sa vie*), s'opère le balancement décrit par B. Brecht. Successivement et conjointement observateur et participant, cette plasticité du jeu de l'acteur produirait au mieux l'effet poursuivi d'une saisie critique par le spectateur. Un exemple très apprécié de B. Brecht de sorte à donner une image parlante de la distanciation au travers de la narration est celui du témoin de l'accident de voiture<sup>789</sup>. L'accident a eu lieu, des curieux se sont amassés à son endroit et un témoin raconte la scène qui vient de se dérouler. Il est à la fois narrateur et acteur au sens où, pour faciliter la clarté de son propos et en sus des descriptions du déroulement de l'événement, il peut imiter un des protagonistes de l'action pour préciser sa position à un moment précis, son regard, son attitude...

La narration, commentaire en marge de l'action, offre la possibilité d'ajouts rectificatifs, en somme d'une mise en doute de ce qui est raconté, ce que vise la théorie brechtienne :

LE DRAMATURGE : Je pense qu'il s'agit d'une différence de degré dans l'illusion de la réalité, et je considère qu'il vaut mieux sacrifier cette illusion si, en échange, on peut obtenir une représentation qui de la réalité même nous donne plus à voir.

LE COMÉDIEN : Une représentation qui, sans se préoccuper de maintenir l'illusion de la réalité, comporterait des arrangements, des combinaisons, des suppressions, des réductions<sup>790</sup> ?

Ce passage renvoie tout de suite au style d'écriture auquel M. Crimp s'adonne dans la pièce de notre corpus. Comme noté en amont, ce texte laisse entendre quasiment en continu la voix

---

<sup>788</sup> Bertolt BRECHT, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, Arche, 1999, p. 105-106 (Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1963 pour l'édition originale).

<sup>789</sup> Bertolt BRECHT, *L'achat du cuivre*, Paris, Arche, 1999, p. 172-175 (Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1963 pour l'édition originale).

<sup>790</sup> *Ibid.*, p. 43.

d'un auteur-rhapsode qui rendrait lisibles ses nombreux atermoiements. Sont repérables les circonvolutions de sa plume et les pistes contradictoires empruntées, puis abandonnées, laissées en suspens, ouvertes. Les réflexions de B. Brecht font écho à notre corpus et il serait oublieux d'écarter l'influence brechtienne sur les questions de narration au sein des formes écrites et scéniques.

Les œuvres étudiées proposent des formes épiques de narration. Par ailleurs et à nouveau selon H.-T. Lehmann, il existe aussi des formes post-épiques de narration :

Alors que le théâtre épique transforme la représentation des procédés fictifs représentés et s'attache à éloigner, à distancer le spectateur pour en faire un expert, un spécialiste, une sorte de juré en politique, en revanche, dans les formes post-épiques de la narration, il s'agit de mettre en valeur la présence « personnelle » (et non plus démonstrative) du narrateur, c'est-à-dire qu'il part de l'intensité autoréférentielle de ce contact pour, dans la distance, créer de la proximité, et non pas la distanciation de la proximité<sup>791</sup>.

L'« intensité autoréférentielle » est la qualité de présence propre au performeur qui s'oppose à celle du personnage dans la représentation. Le performeur se présente lui-même en tant que personne, sans fard en quelque sorte, sans être transformé par le travail d'interprétation d'un rôle. La distanciation au sein de ce type de performances post-épiques fonctionnerait selon un processus inverse à celui du théâtre épique. La narration dans le théâtre post-épique prendrait ses racines dans l'exposition d'un moi singulier qui, tout en affichant son originalité irréductible et en créant par là une distance d'avec le spectateur, chercherait une proximité. Ce cheminement serait inverse à celui du théâtre épique qui montrerait des éléments proches des spectateurs, communs et reconnaissables, pour ensuite les rendre étranges et les mettre à distance. Les mises en scène de textes théâtraux dont il a été question juste avant, font évoluer des narrateurs (qui parfois assument aussi la fonction de scénaristes) qui sont caractérisés par leur fonction narrative plus que par une singularité. Ils sont plutôt les hommes vêtus en noir, ceux qui ressemblent à tous les autres, qui portent les signes de leur époque sans s'en distinguer, les hommes « sans qualités », bien loin de l'« intensité auto-référentielle » dont parle H.-T. Lehmann.

Dans les mises en scène des textes de F. Richter et M. Crimp étudiées ici, les acteurs ne sont pas des performeurs parce qu'ils ne mettent pas en avant leur singularité. On ne repère pas, dans ces mises en scène, une forme post-épique de la narration. Lorsque cela est remarquable, on

<sup>791</sup> Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.*, p. 175. Version originale, p. 175 :

„Während das epische Theater die Repräsentation der dargestellten fiktiven Vorgänge verändert und der Zuschauer von sich entfernen, distanzieren will, um ihn zum Begutachter, zum Fachmann, zum politische Urteilenden zu machen, geht es in den post-epischen Formen der Narration um die Hervorkehrung der persönlichen, nicht der zeigenden Anwesenheit des Erzählers, die selbstreferentielle Intensität dieses Kontakts: um die Nähe in der Distanz, nicht um die Distanzierung des Nahen.“

continuera donc d'analyser des formes épiques de la narration. Quant aux autres spectacles du corpus, s'ils partent plutôt du singulier pour le rendre étrange et créer parfois une distance, ils ne comportent quasiment pas de passages narratifs. Des dispositifs d'ordre narratif y sont cependant parfois repérables sous l'aspect de l'imitation des professionnels de l'information et de la communication qui fera l'objet du développement suivant. La prépondérance de la narration se distingue en particulier dans *Electronic City* de F. Richter et *Atteintes à sa vie* de M. Crimp et coïncide avec le *narrative turn* en sciences sociales au milieu des années 1990, lié aux transformations des *mass media* à cette même période. Le *narrative turn* (tournant narratif) se produit au moment où internet se propage chez les particuliers et où les technologies de l'information et de la communication (NTIC) se perfectionnent (multiples supports, téléphone portable...). Christian Salmon, membre du Centre de recherche sur les arts et le langage (CRAL) au sein de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), décrit ce règne du *storytelling* (narration) :

Longtemps considéré comme une forme de communication réservée aux enfants dont la pratique était cantonnée aux heures de loisirs et l'analyse aux études littéraires (linguistique, rhétorique, grammaire textuelle, narratologie...), le *storytelling* connaît en effet aux États-Unis, depuis le milieu des années 1990, un surprenant succès, qu'on a qualifié de triomphe, de renaissance ou encore de « *revival* ». C'est une forme de discours qui s'impose à tous les secteurs de la société et transcende les lignes de partage politiques, culturelles ou professionnelles, accréditant ce que les chercheurs en sciences sociales ont appelé le *narrative turn* et qu'on a comparé depuis à l'entrée dans un nouvel âge, l'« âge narratif »<sup>792</sup>.

Ce « nouvel âge narratif » affleure sous la plume de M. Crimp et ses nombreuses ramifications illustrent bien l'emprise de la narration dans divers domaines. Chez F. Richter aussi, la possibilité d'un remodelage infini de la réalité est mise en lumière par la narration. La place des personnages de narrateurs peut être en marge de l'action, osciller au sein et en périphérie de l'action, ou encore disparaître au profit d'une voix off.

#### **4.2. L'imitation des professionnels de l'information et de la communication**

Outre les différentes versions scéniques d'*Electronic City* et d'*Atteintes à sa vie*, dans lesquelles évoluent des personnages de narrateurs qui trouvent des modèles dans le milieu du cinéma, comme scénaristes et/ou réalisateurs, des imitations des professionnels de l'information et de la communication se rencontrent aussi chez Forced Entertainment, Gob Squad et Superamas.

---

<sup>792</sup> Christian SALMON, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, pp. 8-9.

*First Night*, pour les premiers, montre les présentateurs de ce qui pourrait être une émission de variété. Le spectacle se compose d'une série de numéros de cabaret, de cirque ou de théâtre en direct qui, on le présume, pourraient être retransmis à la télévision. Cela rejoint l'histoire du média télévisuel qui, de la fin des années 1930 au début des années 1950, a repris aux codes du théâtre et a cherché à proposer ses émissions en direct.

Les performeurs de Gob Squad imitent aussi les professionnels de l'information et de la communication ; afin de donner à voir leur propre émission de télévision, ils jouent les présentateurs d'un show télévisé en direct dans *In diesem Kiez, ist der Teufel eine Goldmine*. Ils sont, tour à tour, directeur de casting, promoteur du héros (du film qu'ils sont en train de réaliser) et responsable du repérage des lieux dans *Super Night Shot*. Pour *Revolution Now!*, ils deviennent des révolutionnaires qui diffusent sur leur chaîne de télévision pirate. Dans *Youdream* des Superamas, un des performeurs est le présentateur du spectacle.

### **Une stratégie de recyclage partagée par les deux camps**

Comme nous l'avons vu<sup>793</sup>, c'est en copiant le système qu'il critique que F. Richter entreprend justement de le critiquer. Nous avons déjà cité les mots de l'auteur suisse et critique de théâtre A. Mury : « C'est de là que vient le paradoxe richterien : alors qu'il est un pourfendeur infatigable de la mondialisation et du pouvoir des médias, le dynamique dramaturge doit sa carrière à l'imitation parfaite de son "ennemi"<sup>794</sup> ». Cette assertion peut être généralisée à l'ensemble des membres du corpus qui procèdent par imitation et donc parodie et pastiche de poncifs des médias de masse. Le choix de singer les professionnels de l'information et de la communication participe d'une stratégie de recyclage identique à celle des médias de masse.

Tout comme les médias de masse se sont appropriés les propositions des avant-gardes et les discours contestataires aux accents libertaires pour les plier à leurs fins économiques, les artistes de théâtre reprennent aux *mass media* mais cette fois, et au contraire des médias de masse, afin de servir leur volonté d'une remise en question de ce système. Cette récupération des discours critiques du capitalisme par celui-ci est décrite dans *Le nouvel esprit du capitalisme* par L. Boltanski et È. Chiapello :

Pour maintenir son pouvoir de mobilisation, le capitalisme va donc devoir aller puiser des ressources en dehors de lui-même, dans les croyances qui possèdent, à un moment donné du

---

<sup>793</sup> Voir *supra* Partie II. Chapitre IV. 3.1. Influence réciproque des divers éléments de la mise en scène (Tom Kühnel), p. 195.

<sup>794</sup> *Ibidem*, Andres MÜRY, „Focus über Electronic City“, *art. cit.*

temps, un pouvoir important de persuasion, dans les idéologies marquantes, y compris lorsqu'elles lui sont hostiles, inscrites dans le contexte culturel au sein duquel il évolue. [...]

Il serait donc vain de chercher à séparer nettement les constructions idéologiques impures, destinées à servir l'accumulation capitaliste, des idées pures, libres de toute compromission, qui permettraient de la critiquer, et ce sont souvent les mêmes paradigmes qui se trouvent engagés dans la dénonciation et dans la justification de ce qui est dénoncé<sup>795</sup>.

Dans les années 1980 et 1990, le capitalisme recycle la critique artiste des années 1960 et 1970 aux fins de sa justification. Les artistes, notamment plasticiens, avaient déjà recyclé les objets, les personnages, les dispositifs et les tons de la sphère capitaliste. À ce titre, on peut citer le premier mouvement du *Pop Art* qui débute à la fin des années 1940 et périclité au début des années 1970 (pour revenir sous de nouvelles formes au début des années 1980), sans oublier que ces pratiques trouvent leurs prémisses chez M. Duchamp et sa conceptualisation du *ready made* (première présentation de *Fontaine*, urinoir en porcelaine, en 1917 à New York).

Les théoriciens du management durant les années 1980 et, en particulier 1990, reprennent les notions d'authenticité et de liberté développées par la critique artiste<sup>796</sup> (théorisée par L. Boltanski et È. Chiapello) du capitalisme des années 1950 à 1970 pour soutenir l'épanouissement de l'individu et de son identité multiple et toujours renouvelée au travers d'une carrière flexible, sans cesse en mouvement. Ce procédé de recyclage sert de légitimation au capitalisme et désamorce la critique puisque celle-ci coïncide désormais avec son objet. Dans l'autre sens, mais dans un but similaire, l'intégration des discours des *storytellers* sur la flexibilité de l'identité de l'individu et son lien au travail, au sein des pièces, cherche à désamorcer ce même discours. Intégrer ses opposants dans son discours est une manière, dans les deux camps, de désarmer ses « ennemis ».

La forme bourgeonnante d'*Atteintes à sa vie* construite autour des variations et incarnations infinies d'une même femme est en elle-même une critique de ce discours concernant la flexibilité de la personne pour servir les aléas de l'économie, l'auteur lui-même l'affirme au cours d'une interview :

[...] il y a autre chose avec le fait de se réinventer, cette idée américaine que chacun peut faire n'importe quoi ou être n'importe qui à condition de le vouloir. On peut considérer cette sorte de « culture thérapeutique » comme un simple symptôme de notre capitalisme avancé dans lequel les gens doivent sans cesse affronter des crises liées à l'économie ; ils perdent leurs emplois, ils sont rejetés de leur milieu social. Et quand on perd son travail, on s'entend dire : « Mais pourquoi ne vous réinventez-vous pas ? Faites donc autre chose ! Allez de

---

<sup>795</sup> Luc BOLTANSKI et Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, op. cit., p. 59.

<sup>796</sup> *Ibid.*, p. 149 :

« Il nous apparaît ainsi assez évident que le néomanagement entend répondre aux deux demandes d'authenticité et de liberté, portées historiquement de façon conjointe par ce que nous avons nommé la “critique artiste”, et laisse de côté les questions de l'égoïsme et des inégalités traditionnellement associées dans la “critique sociale”. »

l'avant ! Évoluez avec votre temps ! » Ce n'est qu'un minable raisonnement *a posteriori* devant les crises provoquées par les conditions économiques<sup>797</sup>.

À travers sa pièce, M. Crimp reproduit le langage des partisans de la flexibilité étendue aux sphères professionnelles et personnelles. Ce discours comporte des aspects séduisants en même temps que de graves atteintes à la sérénité de l'individu contraint de changer, de « se renouveler », y compris lorsque cela implique de grands risques pour lui et qu'il n'en éprouve pas l'envie.

Le ton des professionnels de l'information et de la communication, chargés de transmettre ce discours, se retrouve dans les pièces du corpus ; un ton *cool*, mêlé de chaleur et de froideur.

### **Le ton « cool fun »**

Sous l'aspect du ton, nous étudierons la conception de certains dramaturges de l'univers des *storytellers* : scénaristes de films, de séries, de télé-réalité. H.-T. Lehmann est à nouveau celui qui soulève cette question d'une importance considérable pour le théâtre et la performance contemporains et décrit ce ton *cool* en des termes éloquentes :

Le terme « cool » s'impose lorsqu'il s'agit de caractériser tout un genre de formes théâtrales. *Jouer avec la froideur* pourrait bien constituer l'une des tendances significatives du théâtre postdramatique. On rencontre sans cesse une tendance à la désinvolture et à la distance ironique et sarcastique. [...] On comprend mieux le nouveau théâtre en le positionnant par rapport à la virtualisation massive de la réalité et à la pénétration considérable de toute perception par le schéma des médias. [...] Mais comme les clichés médiatiques s'incrument dans toutes les formes de représentations, un sérieux sans équivoque devient presque impensable. « Cool » est la dénomination d'une émotionnalité dont l'expression « personnelle » a à ce point disparu que tous les mouvements du sentiment quels qu'ils soient ne peuvent plus aujourd'hui s'exprimer qu'entre guillemets et que n'importe quelle impulsion émotive que pouvait montrer le drame autrefois doit passer désormais le filtre d'ironie que constitue l'esthétique du cinéma et des médias<sup>798</sup>.

Ce ton *cool* provient des médias. Les œuvres théâtrales, imprégnées des schémas des *mass media*, véhiculent un même ton *cool*. Rien ne pourrait y être proposé au premier degré, tout y serait placé entre guillemets, au second degré. L'expression des sentiments en particulier ne

---

<sup>797</sup> Martin CRIMP, « Martin Crimp : un anglais à Paris », émission Métropolis, Arte, 12 novembre 2006.

<sup>798</sup> Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., pp. 189-190.

Hans-Thies LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, op. cit., pp. 213-214 :

„Es drängt sich das Wort ‚cool‘ zur Charakterisierung eines ganzen Genres von Theaterformen auf. Es ist ein für das postdramatische Theater signifikanter Zug, zu einem Spiel mit der Kälte zu neigen. Immer wieder stößt man auf eine Tendenz zur Désinvolture und ironisch-sarkastischer Distanz. [...] Vielmehr ist das neue Theater vor dem Hintergrund der umfassenden Virtualisierung der Wirklichkeit und der massiven Durchdringung allen Wahrnehmens durch die medialen Raster zu begreifen. [...] Indem aber die mediatisierten Klischees sich in jede Darstellung einschleichen, kann es auch mit dem letzten Ernst nicht mehr weit her sein. Cool ist der Name für Emotionalität, der der ‚eigene‘ Ausdruck so sehr abhanden kam, daß alle Regungen des Gefühls nur mehr in Gänsefüßchen darzubieten sind, und keine Regung, die einst das Drama zeigen konnte, ohne den Ironiefilter der Film- und Medienästhetik passieren kann.“

pourrait s'y faire qu'à demi, un sentiment se présenterait toujours contrebalancé par son contraire, de sorte que l'indétermination serait reine. Cet ajout des guillemets pour entourer chaque action ou sentiment n'est pas sans rappeler l'attitude *camp* qui, selon Susan Sontag, « voit tout entre guillemets. Ce n'est pas une lampe, mais une "lampe" ; pas une femme, mais une "femme"<sup>799</sup> ». Pour paraphraser cette auteure, on peut avancer que le ton n'est pas *cool*, mais « cool » (entre guillemets) ; c'est justement la mise en doute de ce *cool* sur laquelle repose toute l'ambiguïté de ce jeu avec la froideur. Le terme *cool* est pris dans son sens premier, de « froid » ou « froideur », en même temps qu'il doit être entendu dans son sens commun et le plus usité aujourd'hui, de « sympathique », « détendu » et en quelque sorte « chaleureux », donc « chaud ». Ce ton mêlé, à la fois froid et chaud, rencontre une synthèse dans l'expression de « cool fun<sup>800</sup> » forgée par H.-T. Lehmann. Le ton est amusé et amusant, sympathique, humoristique ou rieur et en même temps distant, l'humour peut être condescendant vis-à-vis de l'interlocuteur. Ce jeu avec la froideur, qui compose l'ironie et le sarcasme, constitue aussi un certain rapport à la parodie, comme le décrit T. W. Adorno :

Le monde dangereusement glacé vient à lui [le cadre moyen fatigué] comme quelque chose de familier, comme s'il était fait pour lui ; le mépris qu'il éprouve pour ce monde est du mépris pour lui-même. L'absence de distanciation, la parodie de fraternité et de solidarité, ont certainement contribué à l'extraordinaire popularité de ce nouveau médium<sup>801</sup>.

T. W. Adorno, dans un travail réalisé durant les années 1952 et 1953 au sujet de la télévision alors qu'il était directeur scientifique de la Fondation Hacker aux États-Unis, note cette double tonalité de la sphère télévisuelle, entre froid et chaud. Cet univers, il le décrit comme « dangereusement glacé », il constitue un risque voire même une attaque pour le spectateur, en même temps qu'il semble « familier », emprunt de « fraternité et de solidarité ». T. W. Adorno emploie le terme « parodie » comme un synonyme de « simulacre ». Sous des dehors amènes, les professionnels de l'information et de la communication cachent leur froideur. La proximité affichée est fausse.

Cette ironie se retrouve dans les univers de F. Richter et de M. Crimp, un parallèle que trace le journaliste et critique de théâtre P. Laudenbach :

---

<sup>799</sup> « 10. Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a 'lamp'; not a woman, but a 'woman'. », in Susan Sontag, *Notes on Camp*, 1964.

[http://interglacial.com/~sburke/pub/prose/Susan\\_Sontag\\_-\\_Notes\\_on\\_Camp.html](http://interglacial.com/~sburke/pub/prose/Susan_Sontag_-_Notes_on_Camp.html) (page consultée en novembre 2012).

<sup>800</sup> Hans-Thies LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, op. cit., p. 214 (tr. fr., p. 190).

<sup>801</sup> Theodor W. ADORNO, « Prologue sur la télévision » (1952-1953), in *Modèles critiques*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 65.

Quand Joy est interviewée sur sa vie par les trois pros des médias et que sa réponse sonne comme celle en vogue chez les critiques de la mondialisation, ceux-ci sont naturellement fâchés : laissez-nous faire, nous avons déjà étudié la question. Dans la scène de la galerie par M. Crimp, ce combat des pros pour la souveraineté du discours (et des jobs qui y sont liés) leur fait écho<sup>802</sup>.

P. Laudenbach fait directement le lien entre les professionnels des médias dans *Electronic City* de F. Richter et ceux invités par M. Crimp dans *Atteintes à sa vie*. Il semble, selon toute vraisemblance, que la scène de la galerie dont parle le critique de théâtre corresponde au scénario n°10 « Sans titre (100 mots) » qui peut prendre place dans une galerie d'art contemporain et dans lequel s'affrontent, nous l'avons vu, les discours de plusieurs spécialistes de l'art ou de la représentation. P. Laudenbach parvient à la même conclusion dans les deux cas : les professionnels de l'information et de la communication sont d'abord des professionnels du discours ; ils en maîtrisent l'art et, lorsqu'on les pousse dans leurs retranchements, ils ne tardent pas à montrer leur vrai visage. Le ton *cool* qui peut paraître agréable et rassurant en surface n'est qu'un enrobage pour la domination ; ce sont eux les maîtres du jeu et non les personnes de la vie desquelles ils peuvent s'inspirer pour mener à bien leurs travaux de fiction. Cette configuration — des professionnels de l'information et de la communication se nourrissant de la vraie vie d'une personne pour mettre au point leurs fictions — se reconnaît à la fois dans *Electronic City* de F. Richter (vis-à-vis de Joy) et dans *Le traitement*<sup>803</sup> de M. Crimp (vis-à-vis d'une femme qui, comme dans *Atteintes à sa vie*, se nomme Anne). *Le traitement* peut fonctionner en dyptique avec *Atteintes à sa vie*, il en constitue la première partie en montrant une femme, Anne, dont la vie est choisie par deux scénaristes comme base de leur travail d'écriture. Elle est prise entre leurs griffes, contrainte de faire le conte de sa vie. Voici deux extraits d'*Electronic City* éclairants pour cet art de souffler le chaud et le froid face à une « proie » :

- Der Moment friert ein
- Joy legt auf und wartet
- Jetzt hört sie sich selbst, ihre Stimme wie in einem Dokumentarfilm über sich selbst sprechen.
- Der Film zu ihrem Leben:

<sup>802</sup> Peter LAUDENBACH, „Die radikale Geste! Die radikale Geste! Die radikale Geste! Das System. Über Falk Richters ‚Unsere Art zu leben‘“ (Le geste radical ! Le geste radical ! Le geste radical ! Le système. À propos de notre art de vivre selon Falk Richter), in *Falk Richter, Das System, Materialien, Gespräche, Textfassungen zu Unter Eis, Theater der Zeit*, Berlin, 2004, p. 16 :

„Als Joy von den drei Medienprofis zu ihrem Leben interviewt wird und darauf exakt im modischen Kritik-Sound der Globalisierungskritiker antwortet, sind diese naturgemäß sauer: Überlass das mal uns, wir haben das schließlich studiert. In der Galerie-Szene bei Martin Crimp wird dieser Kampf der Profis um die Diskurshegemonie (und die damit verbundenen Jobs) wie ein Echo wieder auftauchen.“

<sup>803</sup> Martin CRIMP, *Le traitement, Atteintes à sa vie*, traduit de l'anglais par Élisabeth Angel-Perez, Paris, L'Arche, 2002.

- Ein Fernsehteam steht neben ihr, sehr nette Leute, der Regisseur, ein ausgesprochen netter, freundlicher, gut aussehender Mann, von mir selbst gespielt, geht sehr auf sie ein, scheint wirklich echt an ihr interessiert zu sein, er nimmt sich Zeit für sie, er hört ihr zu, bitte Joy, setzen Sie sich, machen Sie es sich bequem oder vielleicht sollten wir einfach Du sagen, was, Joy, ich bin der Peter, also, dann erzähl doch mal, Joy, erzähl doch einfach mal, wie war das:
  - JOY. Ja, es war alles irgendwie ziemlich verhetzt global vernetzt flexibel und durchrationalisiert also wir waren wie Daten und rasten durch Informationsnetzwerke ohne auch nur zu ahnen wer oder wo wir wann waren. [...]
  - Ja, Joy, sehr schön, aber geht das auch etwas konkreter?
  - JOY. Konkreter?
  - Ja, Joy, wir wollen ja auch ein paar Fakten, nicht nur schöne Bilder, oder? Für die Metaphern sind wir zuständig, Sie liefern nur das Material, und wir machen da dann was draus, okay, das können wir wirklich besser, glauben Sie mir, Joy, wir haben das ja schließlich studiert, danke<sup>804</sup>.
  
- Arrêt sur image,
  - Joy raccroche et attend,
  - maintenant elle s'entend, sa voix, comme dans un documentaire, qui parle d'elle.
  - Le film de sa vie :
    - il y a une équipe de télé à côté d'elle, des gens très sympas, le réalisateur, un homme extrêmement sympa, gentil, séduisant, joué par moi, il s'occupe beaucoup d'elle, semble vraiment s'intéresser à elle, il prend du temps pour elle, il l'écoute, s'il vous plaît Joy, asseyez-vous, mettez-vous à l'aise, ou peut-être qu'on pourrait se tutoyer, hein Joy, moi c'est Peter, alors, raconte donc Joy, raconte comment c'était, tout simplement :
    - JOY. Oui, tout était plutôt pas mal surveillé hyperconnecté flexible et hyperrationalisé enfin on était comme des données et on fonçait dans des réseaux d'informations sans avoir la moindre idée de qui, où et quand on était. [...]
    - Oui Joy, très bien, mais c'est possible que ce soit un peu plus concret ?
    - JOY. Plus concret ?
    - Oui, Joy, on veut aussi quelques faits, pas seulement de belles images, d'accord ? Pour les métaphores, c'est nous qui sommes compétents, vous nous livrez juste le matériau et nous on en fait quelque chose, O.K., on sait vraiment mieux le faire, croyez-moi, Joy, finalement on a fait des études pour ça, merci<sup>805</sup>.
  
- Das findest du wohl witzig, was, Joy?
  - JOY. Ja, irgendwie ... schon ... witzig ... ja, verwirrend auch, aber auch witzig
  - Joys Stimme, Jahre später, in einem Appartement irgendwo an einem völlig anderen Ort,
  - nett eingerichtet in einem Leben, das schon so einiges überstanden hat,
  - jetzt endlich gemeinsam mit Tom an einem Ort, beide zur Ruhe gekommen, so sieht sie sich, während sie diese Sätze leise vor sich hin spricht wie zu einem Fernsehteam:
    - JOY. Fernsehteams haben etwas sehr Beruhigendes, es hilft immer, mir vorzustellen, all das hier sei nur die Episode in einer Fernsehserie, denn Fernsehserien gehen gut aus, immer, vor allem werden im Fernsehen alle Fragen beantwortet und alle Probleme gelöst, die Bösen sterben, und die Guten kommen irgendwie doch noch zusammen<sup>806</sup>. [...]"
  
- Tu trouves ça drôle, bien sûr, hein, Joy ?
  - JOY. Oui, plus ou moins... drôle... quand même... oui, perturbant aussi, mais aussi drôle
  - La voix de Joy des années plus tard dans un appartement quelque part complètement ailleurs

<sup>804</sup> Falk RICHTER, *Unter Eis, op. cit.*, pp. 337-338 :

<sup>805</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système, op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>806</sup> Falk RICHTER, *Unter Eis, op. cit.*, pp. 338-339.

– gentiment installée dans une vie qui a déjà surmonté pas mal de choses,  
– enfin avec Tom, ensemble, au même endroit, tous deux apaisés, c’est ainsi qu’elle se voit quand elle se dit ces phrases tout doucement, juste pour elle, comme pour une équipe de télévision,

JOY. Les équipes de télévision ont quelque chose de très rassurant, ça m’aide toujours de m’imaginer que tout ça n’est qu’un épisode de série télévisée, parce que les séries télévisées finissent bien, toujours, surtout à la télé toutes les questions trouvent une réponse, tous les problèmes sont résolus, les méchants meurent et les gentils finissent quand même plus ou moins par se retrouver<sup>807</sup>. [...]

Le premier passage est celui auquel P. Laudenbach fait référence lorsqu’il renvoie aux trois professionnels des médias qui se racornissent lorsque Joy décrit le système économique dans lequel elle se trouve contrainte à la circulation incessante, la flexibilité, l’immédiateté, en des termes imagés et éloquents. Le personnage de réalisateur se décrit lui-même comme quelqu’un que l’on peut qualifier de *cool* ; il est « extrêmement sympa, gentil, séduisant ». Il énonce qu’« il s’occupe beaucoup d’elle, semble vraiment s’intéresser à elle, [qu’] il prend du temps pour elle, [qu’] il l’écoute ». Le choix de l’auteur de faire décrire à son personnage les gestes qu’il est censé accomplir ou avoir accompli jette un doute sur l’honnêteté de ce personnage ; il est peut-être simplement en train de se vanter. Le discours direct sans marque graphique, inclus dans un passage narratif et contenant les questions et les réponses, épouse les formes d’un monologue (« s’il vous plaît Joy, asseyez-vous, mettez-vous à l’aise, ou peut-être qu’on pourrait se tutoyer, hein Joy, moi c’est Peter, alors, raconte donc Joy, raconte comment c’était, tout simplement »). Le réalisateur ne laisse pas à Joy le temps de lui répondre, il choisit donc le tutoiement sans demander son accord.

S’il est imposé, le tutoiement prend plus la forme d’une intrusion dans l’intimité de l’autre, que d’une volonté amicale. Ce tutoiement imposé peut aussi être interprété comme le signe d’un paternalisme clairement lisible dans la répétition intempestive du prénom de Joy. Sous l’apparence d’un rapport de proximité, le réalisateur infantilise son interlocuteur. Lorsqu’à la fin de ce passage, le personnage perd sa contenance, il lui rappelle en somme qu’eux, les professionnels des médias, sont les adultes. Ils ont suivi des études pour maîtriser le récit, le *storytelling*, et, en tant que détenteurs d’un savoir supérieur à celui de leur interviewée, ils sont les seuls légitimes à organiser et régir la manière dont les choses vont être racontées. Les professionnels de l’information et de la communication sont compétents pour le langage symbolique, les métaphores, ils analysent et créent l’imaginaire, pas Joy. Ils ne s’intéressent pas à son imaginaire, à sa capacité de synthétiser et d’analyser, mais simplement à celle de leur

---

<sup>807</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., pp. 75-76.

fournir un *plot*, un scénario, de grandes lignes, réelles, vécues, autour desquelles ils échafauderont des suites et de belles images.

Au début du deuxième extrait, les professionnels des médias attribuent des sentiments à Joy avant qu'elle ne les éprouve. Leur ascendant sur elle est tel qu'ils arrivent en quelque sorte à lui insuffler un sentiment qu'elle n'avait pas avant qu'ils ne lui suggèrent. Dans cette prolepse d'une vie enfin apaisée pour le couple que forment Tom et Joy, il est indiqué que Joy s'adresse à elle-même et « comme pour une équipe de télévision ». Qu'elle s'entretienne avec elle-même ou avec une équipe de télévision (qui sans doute recueille son témoignage pour en faire une fiction, un documentaire ou encore un docu-fiction) semblerait ne pas faire de différence. L'une ou l'autre configuration autoriserait une proximité, une intimité et surtout une confiance, identiques. La présence — fantasmée ou non — de l'équipe de télévision est « très rassurant(e) », notamment parce que le personnage de Joy se représente les séries télévisées sous l'aspect d'un manichéisme naïf où la bonté serait toujours récompensée face à la méchanceté. Selon Joy, les professionnels de la télévision et les programmes télévisuels sont *cool*. Elle est rassurée par la présence des équipes de télévision qui encadrent un tournage et entourent les acteurs d'une quantité de soins. Ils sont *cool* aussi parce qu'ils l'enjoignent de voir sa vie avec humour. Ils ne retiennent pas le côté « perturbant » qu'elle évoque pourtant. Le *cool*, ici associé au « drôle », consiste à renier ce qui nous perturbe. Cette chaleur cache bien une froideur existante, ressentie et passée sous silence.

Durant le tableau *Sans titre (100 mots)* par M. Crimp, ce mélange des tons transparaît dans une réplique qui s'en fait la synthèse :

– Well I think that's an inexcusably frivolous comment to make about what is clearly a landmark work. It's moving. It's timely. It's distressing. It's funny. It's sick. It's sexy. It's deeply serious. It's entertaining. It's illuminating. It's dark. It's highly personal and at the same time raises vital questions about the world we're living in<sup>808</sup>.

– Je trouve ton commentaire frivole et inexcusable sur ce qui est manifestement une œuvre marquante. C'est émouvant. C'est actuel. C'est angoissant. C'est drôle. C'est morbide. C'est sexy. C'est profondément sérieux. C'est divertissant. C'est lumineux. C'est sombre. C'est très personnel et en même temps cela soulève des questions essentielles sur le monde dans lequel nous vivons<sup>809</sup>.

– Well I think whatever the very varied personal agendas we bring to this, we're all agreed that it's a landmark work. It's moving. It's timely. It's distressing. It's funny. It's sick. It's sexy. / It's deeply serious. It's entertaining. It's cryptic. It's dark. It's highly personal and at the same time raises vital questions about the world we're living in<sup>810</sup>.

---

<sup>808</sup> Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 250.

<sup>809</sup> Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 56.

<sup>810</sup> Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 254.

– Je pense que quelles que soient les positions très diverses et personnelles que l'on peut avoir sur cette question, nous sommes tous d'accord pour dire que c'est une œuvre marquante. C'est émouvant. C'est actuel. C'est angoissant. C'est drôle. C'est morbide. C'est sexy. / C'est profondément sérieux. C'est divertissant. C'est énigmatique. C'est sombre. C'est très personnel et en même temps cela soulève des questions essentielles sur le monde dans lequel nous vivons<sup>811</sup>.

Si les phénomènes d'échos sont nombreux dans *Atteintes à sa vie*, cette réplique est la seule à être retranscrite à trois reprises : dans le premier scénario au travers d'un message laissé sur le répondeur d'Anne<sup>812</sup> et à deux reprises dans le tableau *Sans titre (100 mots)*. Des adjectifs antinomiques se suivent et, placés de la sorte sur le même plan, ils prennent une valeur semblable. Dans cette scène, plusieurs discours sur l'œuvre d'une artiste s'opposent et cette réplique entend réconcilier des points de vue contradictoires en proposant un syncrétisme entre des sentiments opposés. C'est un langage publicitaire, un langage fourre-tout qui réconcilie les contraires. Tout en prenant l'apparence d'un point de vue personnel, il n'a en fait plus rien de personnel et balaie un spectre très large de sensations afin de plaire au maximum de personnes possible. Une œuvre qui porte sur les tentatives de suicide et les différentes atteintes de l'artiste à sa propre vie réussirait la gageure d'adopter un contenu, un ton et de produire des effets à la fois « angoissant(s) » et « drôle(s) », « morbide » et « sexy », « sérieux » et « divertissant(s) », etc. Ce principe de la liste est lui-même à la fois sérieux et divertissant ; conviction de l'énoncé en même temps que persistance des paradoxes sont entremêlés. Le procédé n'est pas sans rappeler le double jeu habituel chez les professionnels des médias face aux novices. Le ton *cool* entre chaud et froid est ainsi à la fois « sexy » et morbide. Dans ce passage en particulier ainsi que dans l'ensemble de la construction narrative d'*Atteintes à sa vie*, M. Crimp imite les professionnels de l'information et de la communication, tout comme F. Richter pour son projet de décrire le *Système* actuel : « Le style de Falk Richter est l'attitude *cool* analytique dont la langue opère par mimétisme avec le monde du business et des médias critiqués<sup>813</sup>. » La mise en scène choisit de faire ressortir soit la froideur, soit la chaleur, soit les deux.

<sup>811</sup> Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>812</sup> *Ibid.*, p. 13 :

« – Anne ? Génial. C'est émouvant. C'est actuel. C'est angoissant. C'est drôle. C'est sexy. C'est profondément sérieux. C'est divertissant. C'est lumineux. C'est énigmatique. C'est sombre. Voyons-nous. Appelle-moi. »

Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, *op. cit.*, p. 205 :

« – Anne? Brilliant. It's moving. It's timely. It's distressing. It's funny. It's sexy. It's deeply serious. It's entertaining. It's illuminating. It's cryptic. It's dark. Let's meet. Call me. »

<sup>813</sup> Peter LAUDENBACH, *art. cit.*, in Falk Richter, *Das System, Materialien, Gespräche, Textfassungen zu Unter Eis*, *op. cit.*, p. 17 :

„Falk Richters Stilmittel ist die analytische Coolness, deren Sprache eine Art Mimikry mit der kritisierten Business- und Medienwelt betreibt.“

Ce ton *cool*, à la fois sympathique et antipathique, se reconnaît dans toutes les imitations, à tendance souvent parodique, des professionnels des médias au sein du présent corpus. Le performeur-présentateur qui introduit *Youdream* des Superamas parle d'une voix suave dans le micro qu'il tient à la main. Tout en s'avançant jusqu'aux devants de la scène, il plonge ses yeux dans ceux des spectateurs. Ce stéréotype du discours rassurant<sup>814</sup> n'est pas sans faire douter de la sincérité de son présentateur justement parce qu'il a l'aspect d'un cliché et de la sorte adopte un caractère inquiétant. Les sourires crispés des performeurs de Forced Entertainment dans *First Night* relèvent aussi de cet entremêlement de la chaleur et de la froideur (voir Figure 32).

Ces grands sourires sont censés être un signe de bienvenue pour les spectateurs qui les reçoivent. Cependant, visiblement forcés et figés durant un temps si long que le performeur en est poussé à une limite douloureuse, ces rictus deviennent angoissants. Dans *In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine*, les différents présentateurs ont tous un aspect plus ou moins empathique en même temps que leur caricature de la séduction, de l'enthousiasme, de l'excitation incite à la méfiance.

---

<sup>814</sup> “Good evening, ladies and gentleman, it is a real pleasure to be here with you tonight to introduce you to our brand-new project called ‘Youdream’. My name is Philippe and I will spend the all evening with you, I would be your guide through this multilayered project.”

Bonsoir, mesdames et messieurs, c'est un réel plaisir d'être ici avec vous ce soir pour vous présenter notre tout nouveau projet nommé « Youdream ». Mon prénom est Philippe et je vais passer toute la soirée avec vous, je serai votre guide dans ce projet aux multiples strates.



Figure 32. Les sourires commerciaux dans *First Night* de *Forced Entertainment*, 2001.

Dans son œuvre *La société de consommation*, J. Baudrillard avait relevé l'importance de ce sourire qu'il avait déjà nommé « cool » et qu'il rattachait à un nombre considérable de discours, notamment à ceux de la publicité et du *Pop Art* :

N'oublions pas, en nous reportant au système décrit, qu'un « certain sourire » fait partie des signes obligés de la consommation : il ne constitue plus un humour, une distance critique, mais seulement le rappel de cette valeur critique transcendante, aujourd'hui matérialisée dans le clin d'œil. Cette fausse distance est partout présente, dans les films d'espionnage, chez Godard, dans la publicité moderne, qui l'utilise continuellement comme allusion culturelle, etc. À la limite, dans ce sourire « cool », on ne peut plus distinguer le sourire de l'humour de celui de la complicité commerciale. C'est aussi ce qui se passe dans le Pop — et son sourire résume au fond toute son ambiguïté : ce n'est pas celui de la distance critique, c'est le sourire de la collusion<sup>815</sup>.

Au travers de ce sourire « cool », J. Baudrillard affirme qu'il ne serait plus possible de distinguer entre « l'humour » et la « complicité commerciale » car l'un et l'autre ne se différencieraient plus, mais entreraient, comme dans le pop, en « collusion » ; l'humour et la chaleur au service de la vente, valeur froide structurée selon un principe d'accumulation sans fin.

<sup>815</sup> Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1970, p. 185.

Cette oscillation du ton entre chaleur et froideur, due à l'imitation des spécialistes de l'information et de la communication, ajoute au jeu entre proximité et distance qu'inaugurait, au sein de cette analyse, l'importance de la narration.

## 5. Conclusion

Le balancement que nous avons pu constater entre ludisme et sérieux dans le premier mouvement de ce chapitre se retrouve dans celui du ton *cool fun*. Dans les deux cas, qu'il s'agisse des références culturelles appartenant en majorité et de façon visible à la culture *mainstream* ou de l'imitation des professionnels des médias, nos artistes adoptent une attitude ambivalente. Cette ambivalence, entre jeu et sérieux, entre chaleur et froideur, caractérise d'abord les objets qu'ils prennent pour modèle.

S'ils imitent avant tout la culture populaire des médias de masse, c'est parce qu'elle leur est la plus familière. Comme le note L. Hutcheon, « les peintures les plus parodiées sont, sans surprise, les plus familières ; *La Joconde*, *La Cène*, les œuvres de Picasso et celles de Vermeer<sup>816</sup> [...] ». Peut-être ces artistes sont-ils d'autant plus imprégnés du ton *cool fun* des médias qu'ils le reproduisent dans leurs œuvres ? À force de se faire les reflets des médias pour en moquer la domination, n'en deviennent-ils pas des relais dans le monde du théâtre ? Formulée par H.-T. Lehmann, la critique d'une confusion avec le modèle est-elle valable ? Extrayons-en quelques lignes ici :

Au regard du poids et de la diffusion quasi incontournable de la réalité médiatisée, la plupart des artistes n'entrevoient plus d'autre issue que de « greffer » leur travail personnel sur d'autres modèles plutôt que de tenter une formulation artistique « propre » ou originale — tentative apparemment sans espoir dans le monde médiatisé<sup>817</sup>.

Il nous semble que le jugement du chercheur allemand revêt l'aspect d'une sentence et maquille, sans trop le farder, un jugement de goût. Bien sûr, nous avons montré à quel point nos artistes se faisaient les recycleurs de la culture *mainstream*.

Pourtant, ils ne produisent pas le même contenu et ils ne le livrent pas aux spectateurs dans les mêmes conditions. Ils observent ces sources populaires sous une lumière crue et, avec un regard très critique, ils tiennent à stimuler pareillement leurs spectateurs. Aussi éprouvent-ils des procédés, notamment l'ironie, la distance narrative et la duplicité du ton, afin de permettre à leurs spectateurs d'examiner avec eux cette culture qui leur plait et qu'ils prennent plaisir à

---

<sup>816</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, op. cit., p. 8 :

« The most parodied paintings are, not surprisingly, the most familiar ones; the *Mona Lisa*, the *Last Supper*, the works of Picasso, and those of Vermeer [...] »

<sup>817</sup> H.-T. LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p. 189.

sonder. La dernière partie interrogera justement les places du spectateur, cherchant à savoir ce que les procédés décrits dans la partie présente provoquent vraiment chez celui qui regarde et écoute.



### **Partie III. DES EFFETS AMBIGUS : SPECTATEUR IMAGINE ET SPECTATEUR REEL**

La question des effets est des plus complexes, leur lecture se rencontre parfois ambiguë et un même spectacle peut aboutir, dans la réception, à deux effets contraires. Afin d'approcher les spectateurs réels, nous avons recours à un questionnaire qui permettra de savoir concrètement qui compose le public. Des questions permettent de plonger plus avant dans le rapport du spectateur au spectacle, pour ne pas rester dans la posture la plus répandue pour le chercheur en études théâtrales : celle qui consiste à imaginer les effets sur le public.

Le spectateur imaginé, c'est aussi celui que la dramaturgie envisage, les façons dont sont pensés l'espace, le temps, l'interaction, etc. La manière dont la performance s'agence, la façon dont une œuvre est écrite nous renseignent sur le spectateur imaginé. L'analyste peut lui aussi avec ces bases solides imaginer le spectateur, en tentant le plus possible de s'approcher du réel. En outre, les artistes en mettant en place des ouvertures pour le spectateur, qu'il s'agisse d'une intervention spontanée ou cadrée, ces moments de participation s'adressent à un spectateur réel, que les autres spectateurs assis à leurs places dans la salle, voient œuvrer dans la fiction.



## Chapitre VII. ÉTUDE DE CAS : QUESTIONNAIRE SOCIOLOGIQUE AUX SPECTATEURS D'*ELECTRONIC CITY* (FALK RICHTER) PAR LE COLLECTIF MXM, 2010

---

### 1. Introduction

Très tôt dans nos recherches, il nous a semblé important de proposer une part d'analyse fondée sur une enquête sociologique, afin d'alimenter la réflexion au sujet de la réception. En effet notre propre façon de recevoir un spectacle, notre expérience de spectatrice, notre habitus de doctorante en études théâtrales et notre sensibilité personnelle teintent l'analyse. Cette subjectivité assumée n'est pas un problème en soi ; elle est une donnée dont se doit d'avoir conscience la chercheuse, même si la recherche de l'objectivité, au moyen des outils que se donnent les études théâtrales ainsi que d'autres disciplines des sciences humaines, demeure notre principal souci. En vue de disposer des réactions et remarques de spectateurs anonymes et de les confronter à nos observations, ne serait-ce que pour l'un des spectacles examinés, nous avons conduit une enquête sur le public de la pièce *Electronic City*, écrite par Falk Richter et mise en scène par le Collectif MxM, sur la période allant du 31 mars au 11 avril 2010, lors de la reprise de ce spectacle au théâtre Le Monfort, situé dans le quinzième arrondissement de Paris, sur le site d'anciens abattoirs, et placé sous la tutelle de la ville.

L'expérience a donné des résultats concrets, tout en permettant d'élargir la présente recherche à d'autres subjectivités que la nôtre afin d'affiner la pertinence de l'analyse. La méthode choisie fut un questionnaire<sup>818</sup>. Il s'agissait de la première saison de réouverture du théâtre (anciennement appelé « théâtre Sylvia Monfort », du nom de la comédienne qui le dirigea d'abord sous un chapiteau, puis dans un bâtiment en dur, de 1979 à sa mort en 1991), sous la codirection de Laurence de Magalhaes et de Stéphane Ricordel, nommés en septembre 2009. Après deux présentations du spectacle en région parisienne, à la Ferme du Buisson

---

<sup>818</sup> Voir le questionnaire et les résultats bruts à l'Annexe K. 1. Questionnaire envoyé au spectateur, p. 720 et 2. Résultats des questionnaires sociologiques sur la réception de spectateurs d'*Electronic City*, p. 725.

(Noisiel) en 2007 et au Théâtre Gérard Philipe (Saint-Denis) en 2008, les deux nouveaux directeurs avaient choisi de programmer *Electronic City* du Collectif MxM, figure alors montante de la création contemporaine utilisant les arts numériques, ce qui ne s'est pas démenti depuis.

À travers ce questionnaire, nous avons cherché à distinguer un profil sociologique général (sexe, âge, métier, niveau d'études, opinions politiques), mais aussi un profil de spectateur et d'utilisateur des médias (goûts en matière de théâtre, fréquentation des théâtres, des cinémas, usage de la télévision et d'internet), afin de mieux caractériser socialement et culturellement ce public et d'en tirer un certain nombre d'hypothèses et de conclusions. Il s'agissait d'étudier l'immersion du spectateur ou sa distance par rapport au spectacle, son rapport aux comédiens, sa compréhension de la vidéo en lien avec les autres éléments de la mise en scène et, enfin, l'apport du spectacle à sa réflexion sur l'image.

En dépit du fait que cette enquête a été menée seule ou à deux, et dans le laps de temps assez court qui précédait ou suivait la représentation, 205 contacts ont été recueillis, parmi lesquels 111 personnes ont complété le questionnaire, soit 7,6 % des 1457 spectateurs<sup>819</sup> qui ont vu *Electronic City* au Théâtre Le Monfort du 31 mars au 11 avril 2010. Ce chiffre nous semble suffisamment représentatif pour donner lieu à une analyse instructive.

### ***Conditions de l'enquête***

Avant de procéder à la classification et à l'analyse des résultats, il est nécessaire de préciser les conditions de récupération des données de ce questionnaire qui déterminent pour partie lesdits résultats. Pour la plupart des personnes interrogées, la réponse se faisait en ligne, à un moment choisi par qui voulait bien se prêter au jeu. La première étape consista donc à récolter les adresses électroniques de spectateurs acceptant potentiellement de répondre aux questions. Sur le comptoir de la billetterie, étaient déposés quelques imprimés qui permettaient aux spectateurs de prendre connaissance de notre démarche :

Bonjour,

Je prépare un doctorat en études théâtrales à l'Université Paris Ouest Nanterre. Dans ce cadre, j'aimerais recueillir les impressions et sensations que vous avez laissées le spectacle *Electronic City*. J'ai préparé un petit questionnaire (3 pages) que j'enverrai par courriel à ceux qui me laisseront leurs adresses électroniques sur l'un des deux cahiers déposés dans le hall du théâtre.

Cette enquête strictement anonyme est importante pour mes études.

Je vous remercie par avance de votre participation.

Bon spectacle,

Emilie Chehilita      [emilie.chehilita@gmail.com](mailto:emilie.chehilita@gmail.com)

---

<sup>819</sup> Chiffre total des spectateurs donné par l'administration du Théâtre Le Monfort lors d'un échange téléphonique le 18 mai 2011.

Outre ce petit texte, deux cahiers se trouvaient dans le hall afin que les spectateurs intéressés y inscrivent leurs adresses électroniques. Cependant, ces cahiers ne se sont guère remplis et ce n'est pas cette méthode qui a permis de recueillir un nombre suffisant de coordonnées. Nous nous étions bien évidemment assurés de la bienveillance du théâtre ainsi que celle de l'équipe artistique et technique, par l'intermédiaire du metteur en scène, Cyril Teste. L'autorisation qui nous avait été donnée de disposer ces documents était le signe du bon accueil de notre démarche, laquelle ne pouvait que bénéficier d'une telle confiance. Accompagnés ou non d'un ami, avant et après les représentations, nous nous postions dans le hall d'entrée, juste avant les portes de la salle, afin d'aller directement à la rencontre des spectateurs du soir. Nous étions présents tous les soirs afin de récolter un maximum de contacts. Après une mise en contexte de cette étude (un doctorat en études théâtrales), et une explication de ses objectifs (collecte des impressions et pensées face à une création théâtrale), les spectateurs décidaient ou non de laisser leurs contacts. Afin de ne pas exclure des personnes dépourvues d'accès à internet ou peu habituées à utiliser ce médium, nous avons aussi recueilli des adresses postales. Cela a concerné en grande majorité des personnes âgées et retraitées (quatorze cas). Durant cette prise de contact, les personnes ont pu poser les questions qu'elles souhaitaient, le plus souvent au sujet de notre travail de recherche, de la durée et de l'objet du questionnaire. Chacune d'elle fut informée de l'anonymisation des réponses (les questionnaires remplis n'étant pas associés à des adresses e-mail). La garantie de cet anonymat était importante pour mettre en confiance les répondants.

Ce fut seulement dans un second temps que les personnes désireuses de participer à l'enquête purent le faire, en ligne ou sur papier. Il est important de souligner qu'en l'absence de l'enquêteur, l'interrogé n'est pas soumis à une pression extérieure et qu'il décide de son plein gré de se prêter à l'exercice du questionnaire, au moment qu'il juge opportun. Il n'est pas non plus obligé de répondre dans un temps imparti. Ce délai de réflexion est sans doute bénéfique à l'enquête, notamment en ce qui concerne les réponses aux questions ouvertes. Néanmoins, ce délai de réflexion pourrait aussi nous être reproché au titre d'un caractère moins spontané de la réponse, possiblement influencée par des opinions tierces. Nous avons préféré la réflexion à la spontanéité, c'est pourquoi l'exercice d'une pensée collective ne nous semble pas invalider le questionnaire. La dimension de volontariat implique peut-être que les personnes acceptant de se plier à l'exercice y trouvent un certain plaisir, et il est vraisemblable que cela soit particulièrement vrai de celles qui ont apprécié le spectacle. À la question « Avez-vous envie de voir d'autres spectacles du Collectif MxM ? », une large majorité répond « oui » : 81

personnes soit 76,4 % des réponses. Garder à l'esprit ce paramètre permettra de rester prudent dans l'interprétation des résultats : en grande majorité, les spectateurs sont intéressés par le travail du Collectif MxM et le jugent favorablement. Il faut noter qu'en l'absence d'un interrogateur, il était impossible d'obliger les répondants à remplir l'ensemble du questionnaire. Aussi, afin d'obtenir un calcul correct des pourcentages, nous avons ramené le total de la population sondée au nombre des réponses effectives.

Le questionnaire comportait un chapeau qui rappelait l'objet de cette enquête :

Pourquoi ce questionnaire ?

Je prépare un doctorat en études théâtrales à l'Université de Paris Ouest Nanterre sur la manière dont la forme spectaculaire la plus répandue (dans les médias, les films à grand public) peut être questionnée par le théâtre contemporain. Dans ce cadre, je cherche à comprendre comment un spectateur perçoit une œuvre artistique dont le fond et la forme abordent cette question.

Il ne s'agit pas de vous soumettre à un contrôle de connaissances, encore moins de vous demander une analyse critique. Je vous prie d'être le plus sincère possible en essayant simplement de restituer ce que vous avez ressenti ou pensé.

Ce questionnaire est strictement anonyme. Je m'engage à ne pas garder vos adresses postales aussitôt après la réception et le traitement de vos réponses.

Je me tiens naturellement prête à répondre à vos propres questions si vous souhaitez m'écrire à cette adresse : emilie.chehilita@gmail.com.

La formulation du sujet de thèse était délibérément imprécise afin d'orienter le moins possible les réponses des participants. L'intérêt porté à leur perception du spectacle était clairement souligné et mis en avant. La mention du travail de doctorat peut intimider, aussi m'a-t-il semblé important d'insister sur la dimension non scolaire et non académique de cet exercice. C'est pourquoi nous avons tenu à souligner l'importance de la sincérité, quant à sa propre réception du spectacle.

### ***Rédaction du questionnaire***

En ce qui concerne la rédaction du questionnaire, la recherche de la simplicité et de la clarté a prévalu, de même que le souci de ne pas laisser entrevoir de réponses à travers la formulation des questions. Pour faciliter autant que possible leur compréhension, la langue en est courante, et parfois même délibérément familière, comme dans la question : « Est-ce que vous vous êtes senti “dans” la pièce ? (au sens où, sortant d'un cinéma, on peut dire : “j'étais dans le film”) ».

Malgré ces précautions, j'ai pleinement conscience des limites de cette approche par questionnaire ; les questions posées et leur ordre conditionnent dans une certaine mesure les réponses, et les statistiques ne reflètent que partiellement l'ensemble des réactions produites chez le public. Certes, la méthode de l'entretien aurait sans doute permis un sondage individuel plus fin ; cependant, le nombre des répondants aurait très probablement été bien moindre si

nous avons opté pour elle. Notre méthodologie consiste notamment à alterner des questions fermées, semi-ouvertes et ouvertes. Le questionné choisit d'abord une réponse parmi plusieurs propositions, puis il est libre de la préciser, sans que son développement soit limité en longueur. Offrir cette possibilité nous a permis d'affiner considérablement notre analyse.

### *Hypothèses*

Nous formulons au départ l'hypothèse d'un public composé majoritairement d'intellectuels, où l'on retrouverait, dans une large part, des praticiens de l'art, des professeurs, des curieux, des amateurs de théâtre avec parmi eux, des *aficionados* de cet art, et porteurs d'une légitimité culturelle à aller au théâtre, mais aussi des personnes dont les connaissances en matière de culture seraient moindres. Nous supposons aussi que la majorité de ces personnes est familière des problématiques touchant à la critique de la société du Spectacle (et donc aux médias), à la critique du travail et de la prépondérance de la valeur économique sur toute autre valeur. Selon nos hypothèses, ces spectateurs sont déjà conscients des mécanismes de manipulation dans lesquels les individus sont englués dans les sociétés capitalistes, spécialement par le truchement des images des médias et des discours qui les accompagnent. Nous pensons trouver, parmi cette population, un nombre de téléspectateurs assidus inférieur à la moyenne nationale. Nous imaginions ce public plus représentatif de celui du théâtre public que de celui du privé. Nous anticipions enfin une utilisation d'internet, notamment comme outil de travail, moyen de s'informer et de communiquer avec ses proches.

Quant aux questions que posent l'immersion ou la distance du public par rapport au spectacle, nous supposons que, dans leur majorité, les spectateurs sondés jugent d'autant plus favorablement un spectacle qu'ils se sentent « dedans » ; et nous nous attendions logiquement à ce qu'ils appliquent ce critère à toute œuvre de fiction, qu'il s'agisse de théâtre ou d'un autre médium. Les formes dominantes du cinéma recherchent l'immersion, faisant de cette caractéristique un impératif, un gage de qualité. Ainsi, nous supposons que la manière dont le public de notre enquête appréhende les personnages n'est généralement pas dénuée d'une forme d'identification. Il restera à déterminer comment l'analyser plus précisément. Nous jugeons probable que, pour nos spectateurs, il existe une différence entre « être avec » — notamment les comédiens — et « vivre avec », c'est-à-dire s'identifier à un personnage. Nous supposons donc que, dans certains cas, ces spectateurs envisagent la distance comme une prise de distance souvent volontaire de leur part ; mais, dans d'autres cas, comme l'impossibilité d'une adhésion complète, à cause de certains éléments de mise en scène (des éléments que nous ne sommes pas

en mesure d'identifier avec certitude ; par exemple, peut-être les microphones opèrent-ils une mise à distance d'avec les corps des comédiens). Aussi émettons-nous l'hypothèse qu'il serait possible, devant un tel spectacle, d'alterner entre immersion et distance et de vivre dès lors une réception mixte.

Concernant la perception de la vidéo par les spectateurs, nos hypothèses à ce sujet se trouvent déjà formulées dans l'analyse proposée de l'utilisation de ce médium, au chapitre IV : un tout organique qui s'intègre à la scénographie sans apparaître comme une pièce rapportée, des images où se réfugie l'humain ou ce que l'on a coutume de nommer ainsi, au détriment du plateau qui, lui, porte plutôt les marques de la froideur et de l'absence de solidarité entre les individus.

Quant à la réflexion sur l'image, notre hypothèse est que la plupart des spectateurs ont une connaissance relativement poussée du sujet. Néanmoins, ils pourraient ou non découvrir dans ce spectacle de nouvelles manières d'utiliser l'image et la matière d'une réflexion renouvelée. Nous avançons par conséquent que, si cette œuvre n'est pas de nature à révolutionner leur pensée en la matière, elle peut néanmoins l'enrichir. Telles étaient nos présupposés au moment d'entamer le dépouillement et l'analyse du questionnaire.

## **2. Nature du public**

### ***2.1. Composition sociologique de l'échantillon***

Avant de procéder à l'analyse détaillée de la composition du public, il est important de signaler, suite à la description précise que nous venons de faire du protocole de collecte des contacts et des conditions de réponse aux questionnaires, que la présente étude n'a pas l'ambition de réfléchir en premier lieu à la composition des publics de théâtre. Nous n'avons pas cherché à constituer un échantillon de personnes en fonction de leur tranche d'âge, de leur profession, etc. La composition sociologique de cette fraction du public d'un spectacle spécifique n'a pas été pensée en amont, mais est analysée *a posteriori*. Le volontariat représente un facteur majeur pour la composition de ce public ainsi que l'enthousiasme pour l'œuvre. Aussi nous chercherons à faire émerger les différentes caractéristiques de notre échantillon en particulier, en les rapportant à quatre traits : le sexe, l'âge, la profession et le niveau d'études.

#### ***Répartition selon le sexe***

Parmi les interrogés, les femmes sont au nombre de 65, soit 59,6 % de l'échantillon, contre 44 hommes, soit 40,4 %. La représentation un peu supérieure des femmes reflète la tendance générale de la composition du public de théâtre. En effet, un questionnaire sur la participation

à la vie culturelle et sportive des Français (PCV) réalisé en 2003, une étude conçue et réalisée par Catherine Lephay-Merlin, et intégrée à l'enquête permanente sur les conditions de vie réalisée par l'Insee (Institut national de la statistique et des études économiques), montre que « la féminisation de la fréquentation annuelle du spectacle s'observe (notamment) dans le[s] domaine[s] du théâtre<sup>820</sup> ». Nous constatons aussi ce phénomène même à la petite échelle de notre questionnaire. Il ne serait pas étonnant que notre échantillon permette, pour partie du moins, de rendre lisible les grandes tendances de la composition sociologique du public de théâtre.

### *Répartition selon l'âge*

Nous avons choisi de diviser les spectateurs (ayant indiqué leur âge, soit 105 sur 111) en cinq tranches d'âge<sup>821</sup>, qui seront étudiées de la moins nombreuse à la plus nombreuse :

- moins de 20 ans ;
- entre 20 et 34 ans ;
- entre 35 et 49 ans
- entre 50 et 64 ans ;
- 65 ans et plus.

Les moins de 20 ans sont au nombre de 5 (4,5 % du total des participants). Ils constituent la tranche d'âge la moins représentée. Le plus jeune est âgé de 16 ans. Ensuite viennent les 65 ans et plus, qui sont au nombre de 15 (13,5 %). Un peu plus nombreux, les 35 à 49 ans qui comptent 21 personnes (19 %). Un nombre légèrement inférieur à celui des 50 à 64 ans : 26 (env. 23,5 %). Enfin viennent les 20 à 34 ans, tranche d'âge la plus nombreuse qui réunit 38 personnes (34 %). Malheureusement, 6 personnes (5,5 %), n'ont pas renseigné leur âge.

Analysons maintenant ces chiffres. Tout d'abord, c'est manifestement la classe 20 à 34 ans, comprenant à la fois des étudiants, des jeunes travailleurs et une personne en recherche d'emploi, qui s'intéresse le plus à ce spectacle (voire même à ce type de spectacle), lequel propose une dimension filmique en temps réel, usant de ces technologies de façon originale. La

---

<sup>820</sup> Catherine LEPHAY-MERLIN (conception et réalisation), *Les publics du spectacle vivant*, repères DMDTS (Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles), n°4, février 2008, p. 6, <http://www.dmdts.culture.gouv.fr/> (consulté le 3 mai 2016).

<sup>821</sup> Certes, l'usage veut plutôt que l'on découpe des tranches d'âge allant de cinq en cinq ou de dix en dix comme l'explique François de Singly dans François DE SINGLY, *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*, Paris, Armand Colin, 3<sup>ème</sup> édition, 2012, p. 43 :

« Malgré leur peu de fondement théorique, les conventions ordinaires qui découpent le continuum des années en classes d'âges fixes – soit de cinq en cinq ans (20-24 ans, 25-29 ans, 30-34 ans, 35-39 ans, 40-44 ans, 45-50 ans...), soit de dix en dix ans (20-29 ans, 30-39 ans, 40-49 ans...) – continuent d'être adoptées par commodité. »

pièce présente une critique de la mondialisation et du capitalisme en montrant des emplois qui déroutent ceux qui les occupent<sup>822</sup>. Ces personnes, on peut le supposer, n'ont pour nombre d'entre elles pas encore d'enfants, ce qui pourrait expliquer leur plus grande disponibilité pour des sorties culturelles. La tranche d'âge des 50-64 ans, la deuxième la plus représentée, compte des travailleurs en fin de carrière et de jeunes retraités qui peuvent sans doute accorder une place plus importante à leurs loisirs, notamment du fait de leur absence d'emploi ou de l'âge assez avancé de leurs enfants. Au contraire, le quotidien des 35 à 49 ans, est plus fréquemment dominé par les obligations des jeunes parents et travailleurs, ce qui pourrait expliquer leur moindre présence parmi le public. Enfin, les 65 ans et plus représentent une partie du public moins importante que ce que l'on aurait pu imaginer, étant donné que cette frange de la population dispose généralement de plus de temps libre que les autres. Cependant, les thèmes dont traite la pièce, leur traitement, à grand renfort d'images sur écran panoramique, sont peut-être éloignés des habitudes et des préoccupations de cette tranche d'âge.

L'étude déjà citée de C. Lephay-Merlin sur la participation à la vie culturelle et sportive des Français, réalisée en 2003, stipule que « la répartition des spectateurs de théâtre par âge est relativement équilibrée<sup>823</sup> [...] ». Aussi la prépondérance de la classe des 20 à 34 ans peut-elle être considérée comme une particularité de notre échantillon, à analyser comme telle. Selon notre hypothèse, la place majoritaire de cette classe d'âge s'explique par les préoccupations qu'exprime la pièce qui sont celles d'une génération qui a grandi avec internet et qui est entrée sur le marché du travail au moment d'une forte crise économique. En outre, les outils employés sur scène sont ceux d'une génération d'artistes<sup>824</sup> qui a appris à se servir d'importants dispositifs technologiques au théâtre, dont l'utilisation s'est banalisée au cours des années 2000.

### ***Répartition selon la profession***

En ce qui concerne la répartition par profession, il s'agit, avec la donnée du niveau d'études, des seules informations directes qui nous permettent de déterminer les appartenances sociales de notre public. Nous avons tenu à être le plus précis possible à ce sujet, c'est pourquoi nous avons établi un tableau (consultable dans l'Annexe K. 2.1. Composition du public, p. 725) pour renseigner la répartition de nos spectateurs en fonction de la nomenclature des Professions et

---

<sup>822</sup> On apportera des précisions sur la nature de ces emplois dans le passage suivant au sujet de la répartition par profession.

<sup>823</sup> Catherine LEPHAY-MERLIN, *ibidem*.

<sup>824</sup> Sur la question des générations, voir les développements suivant :

- Partie I. Chapitre I. 2.6. Une génération « socialisée » par la télévision, le cinéma et la musique pop et qui pense en images, p. 92.

- Partie I. Chapitre II. 2. Une, deux génération(s) artistique(s) ou une nébuleuse ?, p. 115.

Catégories Socioprofessionnelles (PCS)<sup>825</sup> qui sert à la « codification du recensement et des enquêtes que l'Insee réalise auprès des ménages<sup>826</sup> ». Cette nomenclature est adoptée depuis 2003 et remplace la nomenclature CSP (catégories socio-professionnelles) précédente.

Les Professions et Catégories Socioprofessionnelles sont organisées en quatre niveaux dont les listes densifient les critères à chaque étape. Au premier niveau, la liste comporte 8 catégories, organisées selon des codes à un chiffre allant de 1 à 8 : 1 ; Agriculteurs exploitants, 2 ; Artisans, commerçants et chefs d'entreprise, 3 ; Cadres et professions intellectuelles supérieures, 4 ; Professions intermédiaires, 5 ; Employés, 6 ; Ouvriers, 7 ; Retraités, 8 ; Autres personnes sans activité professionnelle. Ce niveau 1 des PCS apparaît dans la première colonne de notre tableau. La deuxième colonne renseigne le niveau 3 des PCS, c'est-à-dire la liste des professions et catégories socioprofessionnelles détaillées suivant un code à deux chiffres et un libellé. La troisième colonne précise le ou les différent(s) secteur(s) d'activité (qui sont parfois déjà lisibles dans la liste de niveau 3). Enfin, la quatrième et dernière colonne du tableau en annexes donne le nombre de personnes et les différents totaux par catégories ainsi que les totaux finaux.

Premiers éléments notables, deux catégories socioprofessionnelles ne sont aucunement représentées dans l'échantillon de spectateurs : les agriculteurs exploitants (1) et les ouvriers (6), tandis que toutes les autres le sont. L'absence d'agriculteurs exploitants peut s'expliquer par la situation urbaine de la salle de spectacle, au sein de la grande ville qu'est Paris et donc relativement loin des lieux de travail des agriculteurs. Quant aux ouvriers, leurs lieux de travail se trouvent souvent en périphérie des villes et parfois en ville où ils peuvent habiter. Les agriculteurs et les ouvriers font partie des catégories socioprofessionnelles les moins présentes au théâtre de façon générale et notre échantillon le reflète.

De manière tout à fait écrasante, les cadres et professions intellectuelles supérieures y sont les plus nombreux, au nombre de 44 ici, soit 39,6 % du total des interrogés en activité ou à la retraite (les 4 lycéens sont exclus de l'effectif total). Cette supériorité numérique illustre la norme :

La catégorie socioprofessionnelle qui fréquente le plus le spectacle vivant, toutes disciplines confondues, est celle des cadres et professions intellectuelles supérieures. Elle

---

<sup>825</sup> Nomenclature des Professions et Catégories Socioprofessionnelles (PCS) divisée en quatre niveaux dont on peut trouver le détail sur le site de l'INSEE :

<http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=nomenclatures/pcs2003/pcs2003.htm>  
(dernière mise à jour le 20 février 2012, consulté le 3 mai 2016)

<sup>826</sup> Site internet de l'Insee (Institut national de la statistique et des études économiques),  
<http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=nomenclatures/pcs.htm> (consulté le 4 mai 2016).

enregistre toujours le plus fort taux de sortie au spectacle, et avec des écarts très importants par rapport à la catégorie socioprofessionnelle la moins pénétrée (ouvriers, agriculteurs, inactifs autres que les retraités)<sup>827</sup> [...].

Il est important de souligner que la manière dont cette catégorie est pensée induit dès le départ une forme d'entre-soi, en particulier du point de vue de la culture et de l'information car les professions de l'information, des arts et des spectacles s'y trouvent regroupées. Considérer le journalisme comme une profession intellectuelle supérieure est sans doute juste du point de vue du capital culturel et de la sphère d'influence, cependant ce domaine compte un nombre grandissant de précaires. On peut faire la même analyse pour les professions des arts et des spectacles ; certes, le capital culturel est non négligeable, l'influence sociale et politique peut aussi être étendue, cependant, le classement en tant que profession intellectuelle supérieure ne tient pas compte des nombreux précaires de ces professions qu'il serait plus juste, d'un point de vue économique et social, de compter parmi les professions intermédiaires (4) ou les employés (5). En effet, ces derniers, les précaires, n'accèdent souvent pas à la même reconnaissance que leurs collègues qui ne vivent pas leur métier dans ces conditions d'instabilité. En même temps, la problématique de l'entre-soi nous intéresse et a déjà été questionnée dans ce travail du point de vue notamment des réseaux des artistes et de leurs financements<sup>828</sup> et elle sera creusée encore dans le prochain et dernier développement au chapitre VIII sur les dimensions de parodie et d'ironie liées à une connivence avec le spectateur.

Sur les 44 personnes dont la profession est répertoriée parmi les cadres et professions intellectuelles supérieures, 23 exercent un métier de l'information, des arts et des spectacles, soit la moitié + 1 du total pour cette catégorie. Ici, il y a effectivement une dimension d'entre-soi puisque des personnes travaillant dans le spectacle vont au théâtre voir des personnes qui travaillent dans le même milieu qu'elles, d'autant plus que, dans la pièce elle-même, ces métiers sont représentés par le double de Joy, la comédienne qui interprète son rôle dans une série de télé-réalité, et par le réalisateur de cette émission. Quant aux professions de l'information, un journaliste culturel est aussi représenté dans la pièce. Cette question d'un milieu professionnel se parlant à lui-même sera à nouveau soulevée en aval. Par ailleurs, l'étude de la répartition du public en fonction des niveaux de diplôme (un trait examiné dans la prochaine partie), nous permettra de creuser la question de la place importante des « catégories intellectuelles supérieures » dans cette assistance.

---

<sup>827</sup> Catherine LEPHAY-MERLIN, *ibidem*.

<sup>828</sup> Voir Partie I. Chapitre II. 3. Des réseaux qui se croisent : un si petit monde, p. 119.

Le reste des participants de cette classification se partage – par ordre décroissant – entre cadres administratifs et commerciaux d'entreprise (au nombre de 10), professions libérales (5), enseignants du secondaire et du supérieur (3), cadres de la fonction publique (2) et ingénieur (1). Les cadres administratifs travaillent dans des secteurs, notamment les études économiques, financières et commerciales, qui ne sont pas sans rappeler l'environnement de travail du personnage de Tom dans *Electronic City*. Peut-être ont-ils été réceptifs aux sujets traités par la pièce ; l'analyse des prochaines réponses, nous permettra sans doute de vérifier ou non cette hypothèse.

La deuxième catégorie la plus représentée est celle des professions intermédiaires (4) qui réunit 20 personnes, ce qui équivaut à 18,6 % du public interrogé total, qui se répartissent – à nouveau par ordre décroissant – entre des professions intermédiaires administrative et commerciale des entreprises (au nombre de 8), professions intermédiaires de la santé et du travail social (6), professeurs des écoles, instituteurs et assimilés (2) et enfin un membre des professions administratives de la fonction publique. À nouveau, on constate une présence des personnes qui travaillent dans l'administration et le commerce, et cela permet de noter que les catégories représentées sur le plateau le sont également dans la salle. Les professions du domaine médical figurent en bonne place dans le classement et, si on y ajoute les professions libérales des PCS 3 appartenant toutes au domaine médical, on compte 11 personnes, soit 10,2 % du public total, ce qui est plus élevé que la représentation des enseignants. Ces derniers, si nous ajoutons ceux qui sont agrégés ou enseignent à l'université, sont au nombre total de 5, ce qui correspond à 4,6 % du public interrogé total. Le nombre des enseignants n'est pas élevé et met en cause les préjugés de leur forte présence au spectacle vivant.

Parmi les catégories les plus faiblement représentées se trouve celle des employés (5) avec 11 personnes, soit 10,2 %. Elle regroupe des employés administratifs d'entreprise dans le secrétariat et le conseil (au nombre de 8), puis trois autres membres dont un employé civil et agent de service de la fonction publique, un militaire et un personnel des services directs aux particuliers. La proportion des employés dans cet échantillon n'est pas négligeable.

La catégorie des retraités (7) lui est équivalente, soit 11 personnes pour 10,2 % du public. On y retrouve une majorité d'anciens cadres parmi lesquels un enseignant et un administrateur de théâtre, d'anciennes professions intermédiaires ainsi qu'un chef d'entreprise et un employé. De manière générale, et comme nous avons pu le remarquer en particulier pour les enseignants, la composition du présent public contredit le préjugé d'une présence écrasante des retraités parmi les spectateurs de théâtre, seulement 10 % de notre échantillon. Rappelons néanmoins

qu'il faut tenir compte des problématiques évoquées qui peuvent être éloignées des préoccupations de cette génération.

Enfin, dans la catégorie des autres personnes sans activité professionnelle (8), nous dénombrons 16 individus (14,9 %). Parmi eux, on trouve une très large majorité d'étudiants qui suivent des cursus plutôt littéraires tels que la médiation culturelle, le management des entreprises culturelles, l'édition, les lettres ou le journalisme. On constate donc que la plupart d'entre eux sont inscrits dans des filières dénotant souvent un intérêt pour la littérature et / ou les arts du spectacle. Les lycéens qui sont exclus du présent classement ont aussi, pour un peu moins de la moitié d'entre eux (2 sur 5), précisé suivre un cursus littéraire en première ou en terminale.

De façon générale, la catégorie des cadres et professions dites intellectuelles supérieures domine la composition du présent public avec une grande partie de personnes travaillant dans le secteur de l'information, des arts et des spectacles. Les professions du commerce, de l'administration y sont aussi bien représentées. Les professions médicales constituent un dixième de l'échantillon, tout comme les employés et les retraités. Les personnes sans activité professionnelle représentent un quinzième du public. Les enseignants n'atteignent que 5 % du public. La répartition selon la profession révèle une hétérogénéité plus grande que celle que nous envisagions dans nos hypothèses ; le nombre des enseignants et des professionnels du spectacle est moindre que ce que nous avons supposé. Demandons-nous maintenant si le haut capital culturel de ce public se retrouve dans la répartition en fonction des niveaux d'études.

### ***Répartition selon le niveau d'études***

Sans qu'une classification précise ne leur soit imposée, les participants devaient renseigner leur niveau d'études. Les étudiants dont les diplômes sont en cours sont inclus dans les statistiques qui suivent. Une très large majorité des spectateurs a poursuivi jusqu'à quatre ou cinq années d'études après le baccalauréat ; en effet, les bac + 4 et 5, que l'on a choisi de réunir ensemble pour plus de clarté, comptent 48 spectateurs (43,2 %). Ces chiffres dépassent très légèrement ceux de la troisième catégorie des cadres et des professions intellectuelles supérieures (44 spectateurs, soit 39,6 %), tout en représentant à peu près la même proportion du public, c'est-à-dire un peu moins de sa moitié. Cette légère hausse peut s'expliquer par la comptabilisation de quelques étudiants pour ce nouveau critère des années d'étude. On peut aussi noter que, parmi les huit comédiens qui ont pu répondre au questionnaire, trois ont un niveau bac + 4 ou bac + 5, ce qui n'est tout de même pas négligeable dans une profession où un tel niveau d'études n'est généralement pas une nécessité. Cela aurait néanmoins tendance à

confirmer le classement de cette profession dans le groupe des « professions intellectuelles supérieures ». De manière plus générale, cette part importante des hauts diplômés met à jour un haut capital culturel parmi les spectateurs. Cette idée se confirme avec le nombre des personnes qui ont suivi des études jusqu'au niveau de la licence. Elles sont au nombre de 22 (19,8 %) tandis que 6 personnes (5,4 %) ont suivi deux années d'études après le baccalauréat. Les individus ayant pour seul diplôme le baccalauréat sont au nombre de 10 (9 %). En somme, les bac + 3 sont plus nombreux que les bac + 2. Si l'on additionne les deux (nous avons additionné les bac + 4 et 5), cela donne 28 personnes, soit 25,2 %. Si l'on ne dépasse pas le nombre des bac + 4 et 5, ce public continue d'être représentatif d'un haut capital culturel puisqu'il compte une majorité de personnes ayant eu accès à des études à l'université. Les bac + 6 et au-delà réunissent 9 personnes, soit 8,1 %, ce qui n'est pas non plus insignifiant et achève de montrer que ce public est majoritairement constitué des classes sociales culturellement favorisées. Sept spectateurs (6,3 %) ont suivi des études jusqu'au CM2 (1), jusqu'au certificat d'études primaires (3) et jusqu'au BEPC, brevet des études de premier cycle, appelé aujourd'hui brevet des collèges (3). Parmi ceux-là, 6 sont retraités (et ont entre 74 et 86 ans), et une personne, âgée de 53 ans, est encore en activité. Les autres niveaux d'études se situent au lycée pour 5 personnes (3,6 %). Il s'agit uniquement de lycéens en âge d'être en première ou en terminale. Certains d'entre eux vont peut-être suivre aussi, comme la majorité de cette fraction du public, des études supérieures après l'obtention de leur baccalauréat.

De manière flagrante, cet échantillon du public d' *Electronic City* au Théâtre Le Monfort est représentatif d'une frange de la population française qui a les moyens financiers et les dispositions culturelles qui facilitent l'accès aux études supérieures. Certes, en France, le baccalauréat est obtenu par une majeure partie des jeunes en âge d'y parvenir : pour l'année scolaire 2008-2009, « près de 72 % des jeunes d'une génération accèdent au niveau du baccalauréat<sup>829</sup> ». Quant à la poursuite d'études après le baccalauréat, considérons les statistiques suivantes (toujours pour l'année scolaire 2008-2009) :

Au total, la moitié des jeunes d'une génération accède à l'enseignement supérieur à la rentrée suivant leur réussite au baccalauréat ou, pour certains, un an plus tard. Ce taux varie

---

<sup>829</sup> Cédric AFSA, « La moitié d'une génération accède à l'enseignement supérieur », France, portrait social, Insee, novembre 2009, p. 34,

[http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg\\_id=0&ref\\_id=FPORSOC09D](http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=0&ref_id=FPORSOC09D) (consulté le 14 mai 2016).

La génération est comprise pour cette étude comme l'ensemble des personnes inscrites comme bacheliers une année. La proportion des lauréats est évaluée par rapport à l'ensemble de leur classe d'âge. Le calcul de chacun de ces taux se fait pour chaque âge (16 à 21 ans pour le baccalauréat).

de plus de 80 % pour les enfants d'enseignants et de cadres supérieurs à 40 % pour les enfants d'ouvriers. Seul un enfant d'inactifs sur quatre accède à l'enseignement supérieur<sup>830</sup>.

Ainsi, à première vue, le fait que la moitié d'une génération ait eu accès à l'enseignement universitaire à la rentrée 2008-2009 semble indiquer la relative démocratisation de ces études ; cependant, la prise en compte de la catégorie socio-professionnelle des parents des bacheliers met en évidence de fortes inégalités sociales à ce niveau. Nous pouvons dire que la composition de notre public est symptomatique de cette reproduction des couches sociales culturellement favorisées, ou du moins des cadres supérieurs. Notre échantillon reflète aussi la part grandissante des diplômés de l'enseignement supérieur chez les jeunes générations :

En 2013, 44 % des jeunes âgés de 25 à 29 ans sont diplômés de l'enseignement supérieur : 28 % ont un diplôme d'enseignement long (Licence ou diplôme plus élevé) et 16 % un diplôme de l'enseignement court professionnalisant (BTS, DUT ou diplôme d'études paramédicales ou sociales). Ce taux est très proche de celui des personnes âgées de 30 à 34 ans ou de 35 à 39 ans mais nettement supérieur à celui des personnes plus âgées, reflétant ainsi la hausse générale du niveau d'études au fil des générations qui a touché le supérieur jusqu'au milieu des années 1990<sup>831</sup>.

Il semble assez logique que notre public comporte un nombre élevé de diplômés de l'enseignement supérieur, étant donné qu'il est majoritairement composé de personnes âgées de 20 à 34 ans. Si nous additionnons tous les diplômés de l'enseignement supérieur de l'ancien titre d'études universitaires générales (DEUG, niveau bac + 2) au doctorat, on obtient 76 personnes, soit 68,46 % du total. Cette majorité écrasante des diplômés de l'enseignement supérieur doit être prise en compte pour les résultats que nous pourrions analyser par la suite. En effet, nous pouvons supposer que les personnes ayant participé à l'enquête sont celles qui se sont senties légitimes à répondre à un questionnaire formulé par une doctorante ; et peut-être que, dans une certaine mesure, le fait d'avoir mené des études supérieures a favorisé ce sentiment de légitimité. De manière plus générale, les personnes qui assistent à ce spectacle semblent être, pour une majorité d'entre elles, des hauts diplômés ; ce phénomène s'explique peut-être par les contenus critiques et esthétiques de ce spectacle. Pour finir considérons les niveaux de diplômes universitaires à la rentrée 2008 : « À l'université, 59,2 % des étudiants sont en cursus Licence, 36,1 % en cursus Master et 4,7 % en cursus Doctorat<sup>832</sup>. » Nos chiffres dépassent les chiffres nationaux en ce qui concerne les inscrits et diplômés au niveau master

---

<sup>830</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>831</sup> Isabelle KABLA-LANGLOIS (dir.), *L'état de l'Enseignement supérieur et de la Recherche en France*, n°8, Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, Paris, juin 2015, <http://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/cid91022/l-etat-de-l-enseignement-superieur-et-de-la-recherche-en-france-n-8-juin-2015.html> (consulté le 14 mai 2016).

<sup>832</sup> Cédric AFSA, « La moitié d'une génération accède à l'enseignement supérieur », *art. cit.*, p. 36.

(43,2 % contre 36,1 %) et les doctorants (8,1 % contre 4,7 %), mais ils sont plus bas pour les licences (25,2 % contre 59,2 %). En somme, notre échantillon compte une part considérable de hauts diplômés ; après l'examen des catégories socio-professionnelles, voilà qui achève de montrer que ce public est représentatif des classes sociales culturellement et économiquement favorisées.

## 2.2. *Profils culturels du public*

### *Pourquoi êtes-vous venus voir *Electronic City* ?*

Avant de nous intéresser au profil culturel des membres de ce public relativement à leur venue au théâtre, au cinéma et à leur usage de la télévision, nous aimerions interroger leur venue au Théâtre Le Monfort les soirs où s'est jouée la pièce *Electronic City*. La question ainsi posée : « Pourquoi êtes-vous venu voir *Electronic City* ? » était suivie de plusieurs propositions de réponses et d'une case « autre » permettant de proposer une réponse différente. Si ce procédé de question à choix multiples a permis une finesse du sondage appréciable, il ne nous autorise qu'à réaliser des pourcentages approximatifs. En effet, certaines personnes ont sélectionné deux réponses pour une même question. Aussi, nous nous contenterons de dénombrer les réponses les plus choisies, sans faire leur pourcentage de façon complète (le résultat pouvant en être biaisé du fait des réponses multiples).

La réponse la plus choisie fut celle de la curiosité, sélectionnée à 36 reprises. La curiosité est une notion assez vaste. Le CNRTL la définit notamment comme « l'envie d'apprendre, de connaître des choses nouvelles ». Interprétée en ce sens, cette réponse peut laisser penser que les personnes qui l'ont choisie n'avaient jamais assisté à des spectacles du Collectif MxM et étaient justement venues au théâtre avec le désir de découvrir les travaux du groupe. Cette hypothèse se vérifie lorsqu'on observe les réponses à la question : « Est-ce la première fois que vous assistez à un spectacle du Collectif MxM ? » : 92 personnes, soit 82,9 % du public, répondent par l'affirmative, contre seulement 19 personnes, soit 17,1 % du public, ayant déjà vu au moins un spectacle du Collectif MxM. Rappelons qu'à l'époque, en 2010, le groupe en était encore à ses débuts, même s'il connaissait déjà un certain succès.

Pour certaines personnes expliquant leur venue au spectacle par la curiosité, cette raison n'est pas la seule : quatre spectateurs disent avoir également été poussés par l'intérêt pour ce genre de spectacle, deux spectateurs par la connaissance d'un des membres de l'équipe ou par l'écoute d'un conseil, un spectateur par la lecture du livre de Richter, un spectateur par la lecture

d'une critique. Ces autres raisons laissent entrevoir qu'une petite partie des curieux est relativement renseignée.

Proposée par nos soins, la raison de « l'intérêt pour ce genre de spectacles » est sélectionnée à 20 reprises. Une fois encore, cette formule est assez vague. Dans notre esprit, ce « genre » est celui auquel appartiennent les spectacles composant notre corpus : des critiques du saisissement de la vie par nos contemporains à travers une utilisation expérimentale de la vidéo. On peut supposer que l'attention de ces spectateurs porte sur l'emploi de la vidéo au théâtre et son renouvellement par le Collectif MxM puisque ce sont les critères distinctifs du travail de cette troupe. Comme avec la raison de la « curiosité », une deuxième réponse est parfois couplée à celle de « l'intérêt pour ce genre de spectacle » :

- le goût pour un autre spectacle du Collectif MxM (*Reset*) associé à une réduction de tarif pour la pièce proposée par la Ferme du Buisson
- l'envie de revoir *Electronic City*, déjà vu en 2009 au Théâtre Gérard Philipe
- l'intérêt pour le thème du spectacle associé à une confiance en la programmation du Théâtre Sylvia Monfort comme « label de qualité »
- un conseil suivi
- la lecture de la pièce dans le cadre d'un travail en master 2 sur l'écriture de Richter.

Comme précédemment, ces raisons complémentaires mettent en évidence des spectateurs relativement avertis. Mais, à nouveau, les connaisseurs de cette pièce en particulier ou des créations du Collectif MxM sont minoritaires.

La raison du conseil suivi (« On vous l'avait conseillé. ») a été choisie par 15 personnes. En outre, deux d'entre ces spectateurs ont, de plus, lu le livre de la pièce, et un autre est venu suite à une invitation.

Les spectateurs venus « sur la foi d'un critique » sont moins nombreux : 8. Ces personnes qui lisent les critiques spécialisées avant de venir au théâtre, s'ajoutent à la part restreinte des spectateurs relativement informés, ayant une connaissance plus ou moins précise de la pièce avant d'aller la voir.

La dernière réponse proposée, lecture de la pièce (« Vous aviez lu le livre. »), a été choisie par 6 spectateurs. Nous l'avons déjà vue associée à d'autres réponses. Les 6 spectateurs qui ont donné cette raison représentent 5,4 % de notre échantillon.

Au-delà des réponses proposées dans le questionnaire, la case « autre [choix] » a permis de faire apparaître d'autres raisons ayant poussé le public de notre échantillon à assister au spectacle. Celle qui revient le plus souvent est l'invitation, formulée par 17 personnes. Lorsque

nous relient cette réponse à la profession des questionnés, nous nous rendons compte que seulement un journaliste et une metteuse en scène ont été invités et ce, on peut le supposer, pour des raisons professionnelles. Quant aux autres invités, ils n'ont pas de lien professionnel avec le milieu du spectacle puisqu'ils appartiennent aux catégories des employés administratifs, des professions libérales médicales, des retraités et des étudiants. Ces invitations sont personnelles plutôt que professionnelles. Elles proviennent de l'équipe administrative ou de l'équipe artistique, du Théâtre Le Monfort et du Collectif MxM. Les invitations en direction des retraités ont pu être distribuées par des instances publiques, la mairie de Paris notamment. Une invitation émane du site Culture du cœur qui s'adresse aux plus démunis.

Les personnes venues parce qu'elles connaissent un membre de l'équipe sont au nombre de 7 (raison parfois associée à d'autres), soit à 6,3 % de l'échantillon, un chiffre qui, si on l'associe aux gens qui travaillent dans le théâtre, corrobore pour partie notre supposition de départ au sujet de l'entre-soi au théâtre et plus précisément pour les pièces de notre corpus.

Enfin, parmi les autres réponses, on trouve des motivations personnelles (accompagnement d'un proche, place offerte par un tiers) (7), scolaires et de formation (3), professionnelles (promotion du spectacle, voir une des comédiennes sur scène) (2) ainsi qu'une part de hasard (2).

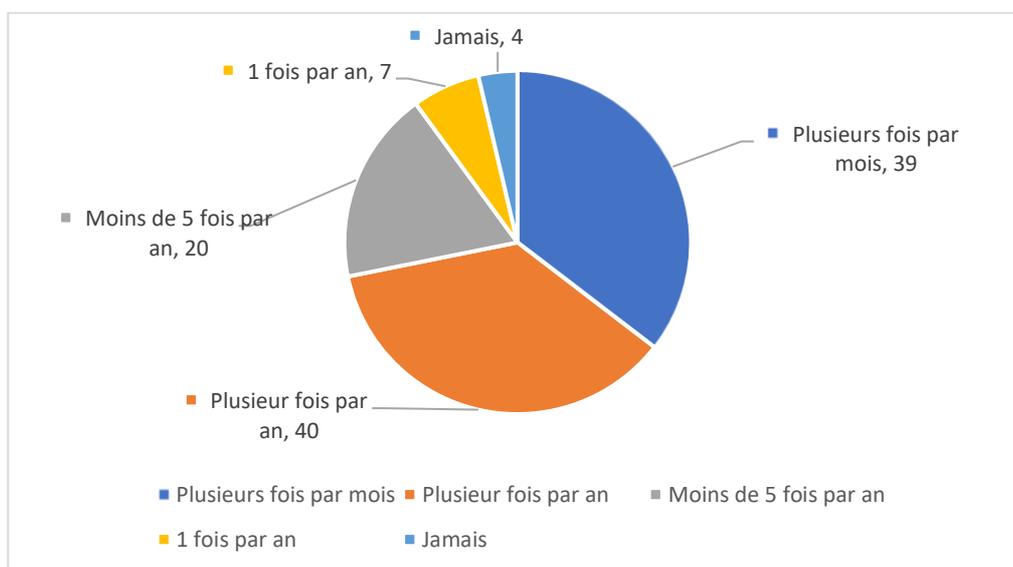
Les personnes qui viennent avec une certaine connaissance de la pièce, de la troupe, du travail du Collectif et / ou de la salle de spectacle sont au nombre de 30, ce qui équivaut à 27 % du public, c'est-à-dire un peu moins d'un tiers du public. Ce résultat n'est pas négligeable, mais ne corrobore que partiellement l'hypothèse de départ d'un entre-soi.

De manière générale, on peut conclure que le public est majoritairement composé de personnes qui ne connaissent ni la troupe, ni la pièce. Le détail des invitations le prouve, puisqu'elles ne réunissent qu'une infime minorité de professionnels du spectacle vivant. Il en va de même pour le faible pourcentage des personnes qui connaissent un des membres de l'équipe. De plus, en ce qui concerne ces derniers, il est bien possible que leur connaissance de la pièce soit limitée et qu'ils viennent plus pour des raisons purement affectives. Le tiers du public est « averti », de manière superficielle.

Nous allons maintenant dresser les différents profils culturels des membres de ce public, en fonction de leur rapport au théâtre, au cinéma, à la télévision et à internet.

### ***Fréquentation des théâtres***

Comme on le voit dans le Graphique 1, les spectateurs interrogés qui se rendent souvent au théâtre, c'est-à-dire plusieurs fois par an, sont au nombre de 40 (36,4 %), suivis de très près par 39 autres (35,5 %) qui disent s'y rendre très souvent, c'est-à-dire plusieurs fois par mois. Viennent ensuite les spectateurs qui poussent la porte des théâtres occasionnellement, c'est-à-dire moins de cinq fois par an ; ils sont 20 (18,2 %) à avoir choisi cette réponse. Enfin, ceux qui n'y vont que rarement, environ une fois par an, sont 7 (6,4 %), et ceux qui n'y vont presque jamais sont 4 (3,6 %).



*Graphique 1. Fréquentation des théâtres*

Ces résultats indiquent qu'une large majorité des spectateurs de ce panel fréquentent régulièrement les théâtres ; bon nombre de ces personnes sont même des *aficionados*. En effet, si nous additionnons les paramètres « très souvent » et « souvent », nous obtenons un total de 71,9 %, soit quasiment 72 %. Ces spectateurs sont, dans leur écrasante majorité, des habitués des théâtres. Les spectateurs occasionnels, arrivant ensuite, constituent un peu moins d'un quart du public (18,2 %). Ceux qui ne vont que rarement ou presque jamais au théâtre, si on les regroupe, représentent 11 personnes, soit 10 % du public. Si les précédents résultats ne montraient pas des spectateurs absolument au fait de la création artistique qu'ils allaient voir, il semblerait que l'hypothèse d'une légitimité culturelle se confirme par une pratique culturelle théâtrale forte. Ces spectateurs sont accoutumés à passer les portes des théâtres.

Si l'on se réfère à l'enquête réalisée par Olivier Donnat en 2008, dont les résultats et analyses ont été publiés sous le titre *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*<sup>833</sup>, il apparaît que le public de théâtre est majoritairement constitué de spectateurs occasionnels :

Cette progression des spectateurs occasionnels de théâtre souligne le fait que la fréquentation des spectacles vivants relève de l'exceptionnel pour une majorité des pratiquants : dans le domaine du théâtre, les spectateurs occasionnels (une ou deux fois dans l'année) représentent environ les deux tiers du total<sup>834</sup> [...].

O. Donnat constate une augmentation du nombre des spectateurs occasionnels de théâtre entre 1997 et 2008 ce qui va dans le sens d'une diminution de la fréquence de fréquentation des salles entre ces deux dates. Notre échantillon du public d' *Electronic City* semble être, dans sa majorité, représentatif du tiers restant qui fréquente les théâtres trois fois ou plus durant l'année selon l'enquête d'O. Donnat, répartis selon nos critères entre ceux qui vont au théâtre plus de 5 fois par an et ceux qui s'y rendent plusieurs fois par mois. Nos critères sont plus précis que ceux de l'enquête ministérielle et nous permettent d'observer un public plus actif encore que ne peuvent le faire les critères de l'enquête précitée. Il existe un public fêru de théâtre qui y consacre un temps conséquent. Ce public d' *aficionados* constitue la majorité de l'échantillon recueilli des spectateurs d' *Electronic City*. Allant de pair avec la forte proportion de hauts diplômés qui compose l'assistance, le spectacle du Collectif MxM intéresse, sinon des personnes qui connaissent le travail de la troupe, du moins des personnes qui cumulent une légitimité culturelle et, en quelque sorte, ce que l'on pourrait appeler une « légitimité théâtrale », puisque fréquenter des théâtres est devenu pour eux un acte banal ou, en tout cas, facile. De même que ce public est remarquable du fait de sa jeunesse, il l'est aussi du fait de son habitude des théâtres.

Afin d'avoir une connaissance plus précise des goûts en matière de théâtre des spectateurs interrogés, nous leur avons demandé s'ils appréciaient particulièrement le travail d'un ou de plusieurs metteurs en scène et, le cas échéant, d'en citer les noms. En tout, 52 personnes (55,3 %) ont répondu par l'affirmative, contre 42 (43,7 %) par la négative. Ces résultats nuancent notre affirmation précédente d'un public d' *aficionados*, ils font redescendre le chiffre de 72 % à une proportion plus proche de la moyenne mais tout de même au-dessus d'elle. Quels sont les metteurs en scène cités ? Il convient de signaler que nous prenons en compte la situation de ces metteurs en scène au moment où le questionnaire a été réalisé (en 2010).

---

<sup>833</sup> Olivier DONNAT, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique, enquête 2008, op cit.*

<sup>834</sup> *Ibid.*, p. 183.

Les plus cités sont les metteurs en scène, notamment français, qui ont accédé à une grande notoriété durant la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle (et en particulier dans les années 1990 pour les plus jeunes). Ils ont reçu des subventions publiques d'importance et ont travaillé dans le réseau des théâtres publics les plus connus avec quelques lieux investis d'abord par eux-mêmes, comme la Cartoucherie de Vincennes du Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine qui est, de cette catégorie, la metteuse en scène la plus citée, à 7 reprises. Le nombre d'occurrences d'un même nom entre parenthèses est indiqué juste après le nom cité. Suivent, pour les metteurs en scène français, Patrice Chéreau (6), Jean-Michel Ribes (5), Claude Régy (4), Didier Bezace (4), Philippe Adrien (3), Bernard Sobel (2), le Franco-allemand Mathias Langhoff (2), le Britannique Peter Brook (2) (installé en France), Stéphane Braunschweig (2), Alain Françon, Jean-Louis Martinelli, Marcel Maréchal, Brigitte Jaques-Wajeman. Pour la danse est citée Maguy Marin. Les Américains Bob Wilson (2) et Stuart Seide ainsi que l'Italien Giorgio Strehler sont aussi cités. D'autres, dont la notoriété est un peu moindre que celle des précédents, ont aussi travaillé durant la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle : Joël Jouanneau (3), Jacques Lassalle (2), Jean-Michel Rabeux, Dominique Pitoiset et Philippe Genty pour la marionnette et la danse. Ces artistes sont tous encore très présents sur les scènes des théâtres publics en France (hormis Peter Brook et Joël Jouanneau qui ont récemment pris leur retraite et Patrice Chéreau qui est décédé). Cette génération continue de travailler aujourd'hui.

D'autres metteurs en scène français cités ont été reconnus plutôt depuis la fin des années 1990 ou durant les années 2000 et sont les mieux représentés et reconnus sur la scène française publique actuelle (même si c'est aussi le cas de nombre de ceux qui ont acquis leur notoriété durant la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle) : Joël Pommerat (8), Stanislas Nordey (5), Olivier Py (2), Aurélien Bory (2), Denis Podalydès, Éric Lacascade, Ludovic Lagarde, Christophe Rauck, Hubert Colas, James Thierrée, Vincent Macaigne ainsi que les collectifs : la Compagnie D'ores et déjà (Sylvain Creuzevault à la mise en scène) (4) et le Collectif Les Possédés (2). Leurs productions ont été représentées dans les théâtres nationaux et / ou dans de nombreuses scènes nationales. D'autres metteurs en scène français nommés par les spectateurs sont reconnus, mais à un niveau moindre, sur la scène française publique actuelle, leurs productions circulent dans des salles de moindre importance quant à la hiérarchie du théâtre public : David Bobee (2), Gwenaël Morin (2), Véronique Bellegarde (2), Jean-Claude Berutti, Mohamed Rouabhi, Gildas Milin, Édouard Signolet, Bruno Geslin, Olivier Couder (théâtre du Cristal), et le Collectif MxM.

Les metteurs en scène français dont les spectacles circulent dans le réseau public en France à une plus petite échelle (salles municipales par exemple) qui pouvaient être émergents (à

l'époque et qui, selon les cas, ont plus ou moins réussi à monter dans la hiérarchie des théâtres publics), font aussi partie de cette liste des metteurs en scène favorisés : Thierry Bedard, Nicolas Struve, Jean Bellorini, Carole Thibaut, Marie Montegani, Pascale Nandillon, Joris Mathieu (Collectif Haut et Court), le Collectif ildi ! eldi, Mireille Larroche pour le théâtre lyrique et musical, la Franco-autrichienne Gisèle Vienne. De manière isolée, on trouve aussi dans cette liste un metteur en scène qui possède son théâtre et fonctionne avec quelques fonds publics, mais est surtout indépendant : le Franco-iranien Kazem Sharyari.

Rares sont ceux cités dont les productions ont circulé entre le théâtre public et le théâtre privé : Laurent Terzieff (depuis 1970 et jusqu'à sa mort), Sami Frey et Jean-Marie Besset. Seul un metteur en scène français cité propose des productions qui circulent uniquement dans le théâtre privé : Nicolas Briançon.

Sont aussi donnés les noms des metteurs en scène étrangers invités régulièrement sur les scènes contemporaines du théâtre public français : le Polonais Krzysztof Warlikowski (4), le Suisse Christoph Marthaler (4), le Libano-canadien Wajdi Mouawad (4), l'Allemand Thomas Ostermeier (3), l'Italien Pippo Delbono (3), l'Allemande Pina Bausch (2) (avant sa mort, mais sa compagnie du Tanztheater continue d'être invitée sur les grandes scènes du théâtre public), l'Italien Romeo Castellucci, le Belge Jan Fabre, le Britannique Dan Jemmett, les Russes Lev Dodine et Anatoli Vassiliev, l'Américaine Meg Stuart. Les spectateurs mentionnent aussi les metteurs en scène étrangers invités en France sur des scènes du théâtre public un peu moins prestigieuses : le collectif belge flamand TG Stan (2), la Belge Anne-Cécile Vandalem, l'iranien Amir Reza Koohestani, le Canadien Benoît Lachambre et les Japonais de Dumb Type. D'autres metteurs en scène de théâtre étrangers sont cités, lesquels présentent leurs créations en France et sur les scènes publiques de manière moins fréquente mais néanmoins notable : l'Allemand Frank Castorf (3), le Canadien Robert Lepage, le Britannique Simon Mc Burney, le Japonais Saburo Teshigawara (présentant aussi ses chorégraphies dans le théâtre privé), le Suisse Gian Manuel Rau, la Britannique Deborah Warner. Falk Richter, dont les textes sont montés en France, mais qui n'y est pas invité en tant que metteur en scène (en 2010) est nommé une seule fois.

De façon tout à fait flagrante, la liste ainsi constituée des metteurs en scène favorisés de notre échantillon du public d'*Electronic City* peint un portrait assez fidèle de la scène du théâtre public français contemporain qui continue de voir des metteurs en scène, majoritairement de nationalité française, ayant acquis une renommée depuis les années 1970, et laisse apparaître de nouveaux arrivants qui ont commencé à être connus à la fin des années 1990 et durant les

années 2000. Les choix ne sont, pour la plupart, pas surprenants et les metteurs en scène les plus célèbres sont les plus cités, à l'exception de quelques artistes ou formations moins connus mais tout de même bien installés.

À travers ces choix, on retrouve aussi le clivage entre le théâtre public et le théâtre privé, typique de la scène théâtrale française. Pour moins d'une moitié de cet échantillon (43 réponses exploitables), les spectateurs apprécient particulièrement les metteurs en scène consacrés du théâtre public. En outre, en ce qui concerne les esthétiques de ces artistes, peu d'entre eux utilisent les écrans et les caméras (à l'exception par exemple du groupe Dumb Type mentionné une fois qui utilise la vidéo pour des réalisations de danse-performance). Ces éléments sont absolument primordiaux pour les analyses qui vont suivre en rapport avec la réception de ces vidéos au théâtre.

À nouveau, on vérifie que le Collectif MxM ne suscite pas l'admiration *a priori* d'un grand nombre des spectateurs puisqu'il n'est cité qu'une seule fois. Le seul autre metteur en scène du corpus cité est J. Jouanneau qui n'est pas particulièrement connu pour son travail de la vidéo, sauf lorsqu'il collabore justement avec C. Teste comme on l'a vu pour *Atteintes à sa vie* en 2006. Sa mention à trois reprises est peut-être liée à sa collaboration avec C. Teste.

Pour conclure sur la prédominance, dans les goûts du public, des artistes représentés sur les scènes du théâtre public français, on peut noter que notre travail dans son entier porte sur ces scènes à Paris et que le Théâtre Le Monfort est un établissement culturel de la ville de Paris, depuis son inauguration en 1992.

### ***Fréquentation des salles de cinéma***

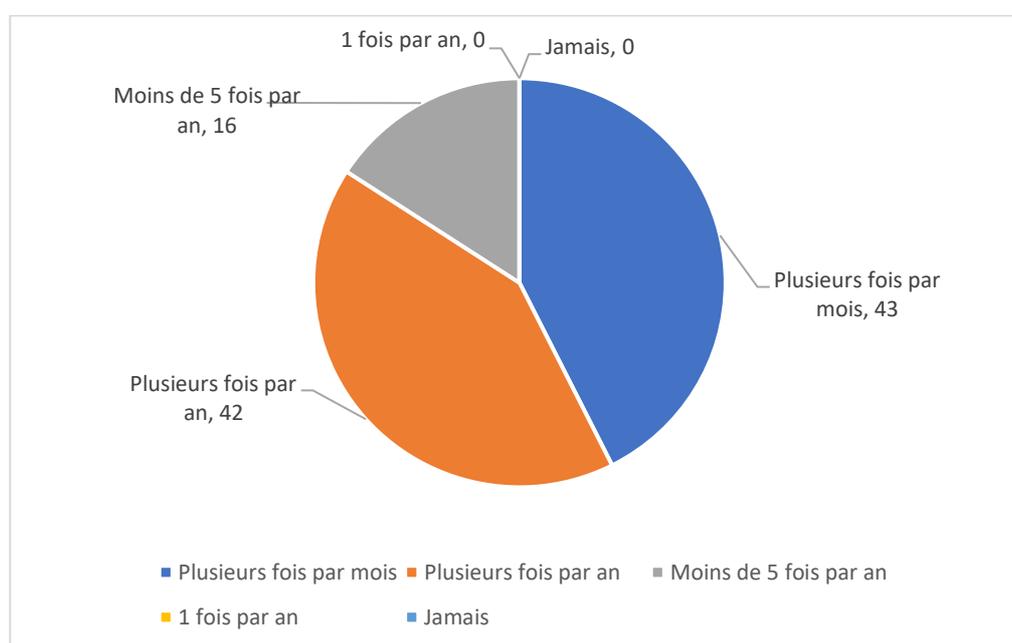
Il nous paraissait opportun, du fait de notre recherche sur les liens entre le théâtre et les médias, d'interroger aussi la relation de nos spectateurs au cinéma.

Comme montré dans le Graphique 2, ceux qui y vont très souvent (plusieurs fois par mois) sont au nombre de 43 (41 %) et sont tout de suite suivis, avec un écart de 1 point, de ceux qui y vont souvent (plusieurs fois par an) : 42 (40 %). Si l'on réunit ces deux résultats, comme on l'avait fait pour les spectateurs de théâtre, le pourcentage s'élève à 81 %, ce qui dépasse le chiffre déjà très haut atteint pour les spectateurs réguliers du théâtre à 72 %. Cela n'est sans doute pas étonnant puisque le prix d'une place de cinéma est en général moins onéreux que celui d'une place de théâtre et que cette pratique culturelle est partagée par une portion plus grande de la population. Cela dit, l'écart de 9 points n'est pas énorme. Nos résultats dépassent largement ceux de l'enquête de 2008 : sur 100 Français de 15 ans et plus, au cours des douze derniers mois, 13 sont allés 12 fois ou plus au cinéma (équivalent de notre critère « très

souvent ») et 11 y sont allés entre 5 et 11 fois (équivalent de notre critère « souvent »), soit un total de 24 % de la population<sup>835</sup>.

Nos spectateurs sont représentatifs de la partie de la population qui a une activité de sortie culturelle la plus dense. Ces spectateurs sont des personnes dites cultivées qui consacrent une part considérable de leur temps libre à des activités de ce type, variant les disciplines, puisqu'on constate qu'une majorité d'entre eux va de manière fréquente à la fois au théâtre et au cinéma.

Les spectateurs occasionnels (moins de 5 fois par an) réunissent 16 personnes, soit 15,2 %, nombre qui équivaut à celui de l'enquête ministérielle ; 16 Français de 15 ans et plus sur 100 vont au cinéma 3 à 4 fois dans l'année<sup>836</sup>. Ils sont légèrement moins nombreux pour le théâtre, selon le même critère. Ceux qui se rendent rarement (environ une fois par an) dans les salles obscures ne sont pas représentés dans notre public alors qu'ils comptent pour 17 % au niveau national (selon le critère d'une ou de deux fois par an). Cela confirme le fort engagement culturel de notre population.



Graphique 2. Fréquentation des salles de cinéma

<sup>835</sup> Olivier DONNAT, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique, enquête 2008, op. cit.*, p. 106.

<sup>836</sup> *Ibidem*.

Enfin, la catégorie des individus qui ne se rendent presque jamais au cinéma et celle des individus qui ne s'y rendent jamais comptent chacune 2 personnes pour 1,9 %, ce qui donne un total de 3,8 %, un résultat très en-dessous de la moyenne nationale à 43 % de la population (sur 100 Français de 15 ans et plus, 43 ne sont pas allés au cinéma au cours des douze derniers mois)<sup>837</sup>, mais équivalent à celui de nos spectateurs qui ne se rendent presque jamais au théâtre. Ce pourcentage extrêmement bas des non-publics du cinéma tend une nouvelle fois à indiquer le fort investissement culturel des membres de la présente assistance. Voici ce qu'O. Donnat conclut au sujet des spectateurs réguliers du cinéma :

Même si la progression de la fréquentation depuis 1997 a surtout concerné les adultes, la sortie au cinéma reste une activité caractéristique de la jeunesse, qui continue de décroître régulièrement avec l'âge ; elle demeure par ailleurs liée au niveau de diplôme, au milieu social et au lieu d'habitation, en dépit du retour dans les salles d'une partie des milieux populaires : 85 % des titulaires d'un diplôme de niveau bac + 4 ou plus se sont rendus dans une salle au cours des douze derniers mois contre 69 % des bacheliers, 81 % des cadres et professions intellectuelles supérieures contre 56 % des ouvriers, 76 % des Parisiens *intra-muros* contre 46 % des habitants des communes rurales<sup>838</sup>.

Ce profil culturel en ce qui concerne le cinéma va dans le sens des données déjà analysées : l'importance des jeunes adultes dans ce public, du haut niveau d'études, des cadres et professions intellectuelles supérieures et enfin le caractère urbain et notamment le contexte géographique particulier à forte densité culturelle de la capitale française. Analysant une corrélation entre le visionnage sur ordinateur de films ou de vidéos téléchargés et la fréquentation des salles, O. Donnat confirme au cours de son enquête « la logique du cumul qui gouverne en général les comportements culturels<sup>839</sup> ». Du point de vue des sorties au théâtre et au cinéma, notre public illustre bien cette logique de cumul culturel.

### ***Usage de la télévision***

Au sein de notre échantillon, les téléspectateurs quotidiens sont les plus nombreux ; ils rassemblent 45 personnes (42,8 %). Si l'on compare ce taux avec celui de l'enquête d'O. Donnat, il équivaut à peu près à la moitié de la moyenne nationale pour l'année 2008. Sur 100 Français de 15 ans et plus cette année, 87 (87 %) répondent regarder la télévision tous les jours ou presque, ceux qui ne la regardent qu'une ou plusieurs fois par semaine sont 9 (9 %) et ceux qui ne la regardent que rarement ou jamais 4 (4 %)<sup>840</sup>. Relativement à notre public, ce sont 23 personnes qui ne regardent pas la télévision tous les jours, soit 21,9 %, ce qui équivaut

---

<sup>837</sup> *Ibidem.*

<sup>838</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 107.

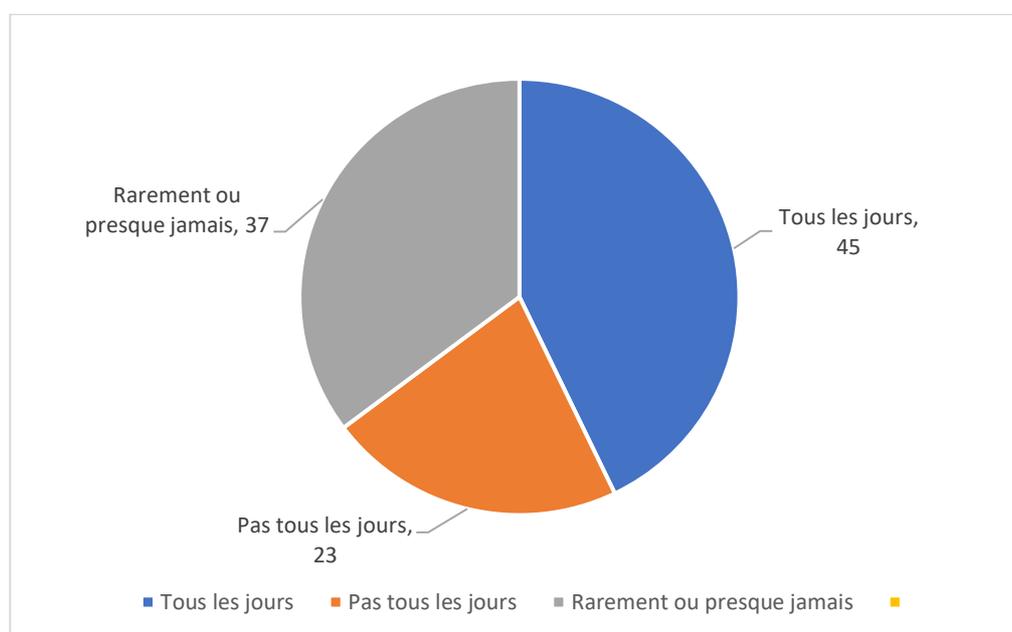
<sup>840</sup> *Ibid.*, p. 72.

à un peu plus du double de la moyenne nationale de 2008, et ce sont 37 personnes qui la regardent rarement ou ne la regardent presque jamais, soit 35,3 %, soit presque 9 fois plus que la moyenne nationale, comme ci-dessous dans le Graphique 3.

Ce grand nombre de spectateurs qui ne regardent quasiment jamais la télévision doit être rapproché de leur haut niveau d'études. O. Donnat établit une corrélation entre ces deux éléments :

La proportion de Français regardant la télévision tous les jours ou presque a fortement progressé depuis 1997 (87 % contre 77 %), tandis que la minorité de ceux qui la regardent rarement ou jamais, après avoir diminué de moitié, est désormais réduite à un petit noyau de jeunes urbains fortement diplômés, souvent parisiens et célibataires, dont la culture de sortie s'accompagne d'un rejet plus ou moins affirmé du monde télévisuel<sup>841</sup>.

La corrélation entre la faible consommation de la télévision et le haut niveau d'études se vérifie chez notre public qui présente des taux bien plus élevés que la moyenne pour ces deux critères. Les éléments complémentaires à la description de ces publics tel l'habitat en milieu urbain et notamment à Paris, associé à un « rejet plus ou moins affirmé du monde télévisuel », se rapportent pleinement à la présente recherche. On ne peut que supposer, sans grand risque d'erreur, que notre public habite majoritairement à Paris et peut-être en région parisienne.



Graphique 3. Usage de la télévision

<sup>841</sup> *Ibid.*, p. 71.

Encore une fois, notre public correspond au portrait dressé par cette enquête commanditée par le Ministère de la Culture et de la Communication. Le choix d'assumer une position, plus ou moins déclarée, contre la télévision nous intéresse particulièrement car cela signifierait qu'une large portion de nos spectateurs est déjà critique et même rejette les images dominantes d'une des parties les plus visibles de la société du Spectacle.

De manière plus précise parmi les téléspectateurs quotidiens, ceux qui la regardent moins de 2 heures par jour sont les plus nombreux (24, soit 22,9 %), suivis de très près par ceux qui la regardent entre 2 et 4 heures par jour (20, soit 19 %), une seule personne ayant répondu qu'elle la regardait plus de 4 heures par jour. Les statistiques du nombre d'heures passées devant la télévision parmi notre population sont en-dessous des moyennes nationales (moins de 2 heures par jour ; 22,9 % contre 36 %, entre 2 à 4 heures par jour ; 19 % contre 22 %, plus de 4 heures par jour ; 0,9 % contre 21,21 %<sup>842</sup>) ; quant aux plus grands consommateurs de télévision (plus de 4 heures par jour), ceux que nous pourrions nommer les « télévores », ils ne font pas partie de notre public, à l'exception d'une personne.

En conclusion sur le rapport à la télévision de l'échantillon examiné, la proportion des non-publics de la télévision est bien plus grande que celle de la moyenne nationale (9 fois plus), ainsi, ce public revêt le caractère quelque peu exceptionnel du profil culturel des amateurs de théâtre. Néanmoins, l'habitude de la télévision domine avec 64,7 %, ce qui équivaut presque aux deux tiers (66,6) du public. Si l'on entre dans les motivations de cette pratique, à la question à choix multiples « Pourquoi regardez-vous la télévision ? », le divertissement et l'information sont invoqués quasiment à la même hauteur (50 et 49 fois), suivent le repos (30 fois), la volonté de s'instruire (25 fois), le souhait de sentir l'air du temps (20 fois), la possibilité de critiquer la télévision (10 fois) et l'utilisation comme un défouloir (4 fois). Le niveau équivalent du divertissement et de l'information est tout à fait parlant pour une manière d'envisager le rapport à la télévision qui ne soit pas caricaturale et qui se partage entre l'attente d'être diverti d'une part et informé d'autre part.

Le regard sociologique sur le média (le souhait de sentir l'air du temps) est moindre et l'argument de construire un regard critique sur le média n'est pas le plus favorisé. Il est sans doute possible d'y lire, comme O. Donnat, un recul de la méfiance vis-à-vis du média télévisuel. Partant de la constatation que les personnes ont plus de facilité à déclarer que le poste de télévision leur manquerait si elles en étaient privées, il conclut :

---

<sup>842</sup> *Ibid.*, p. 72.

Probablement faut-il voir dans cette évolution le signe de la banalisation définitive d'un média dont la consommation a longtemps été stigmatisée comme passive ou aliénante et vécue par conséquent, par une partie des téléspectateurs, comme plus ou moins illégitime ; avec le temps et l'épuisement des polémiques sur ses dangers supposés, les Français auraient gagné en lucidité ou en sincérité sur la réalité de leur rapport à la télévision.

Si notre public illustre cette tendance à moins se méfier de la télévision que la génération précédente, il comporte aussi une grande proportion de personnes qui se détournent de ce médium voire le rejettent, puisqu'elles ne l'utilisent pas. Il est intéressant de constater que cet échantillon réunit des tendances contradictoires vis-à-vis de la télévision et présente un public hétérogène.

### *Usage d'internet*

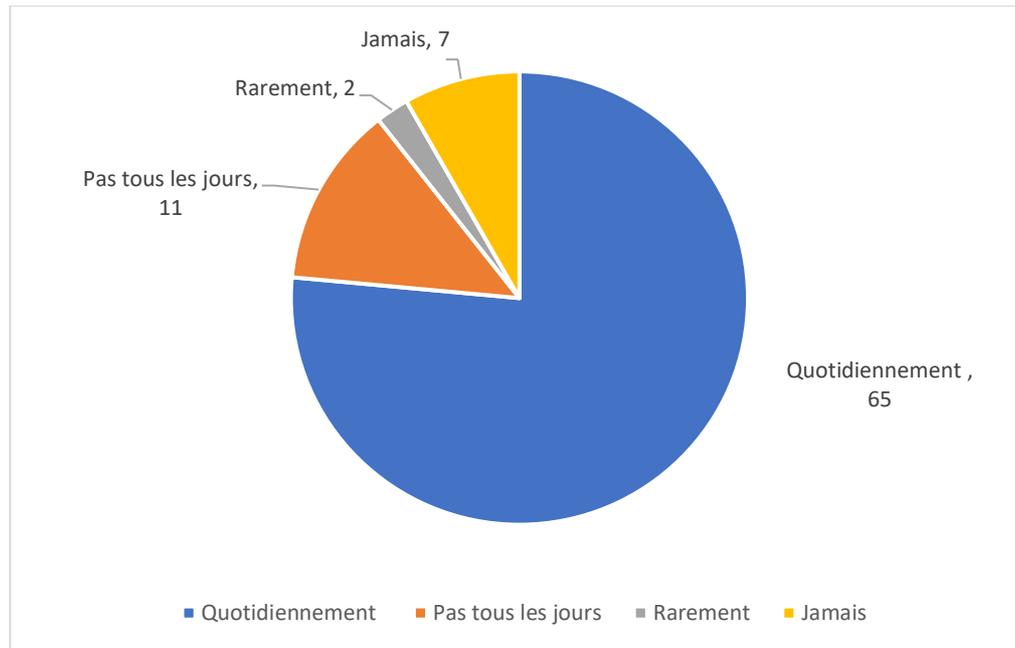
Nous terminons maintenant ce tour d'horizon des pratiques culturelles de notre public avec son utilisation d'internet (voir Graphique 4).

Parmi les spectateurs interrogés, les internautes qui se connectent quotidiennement représentent 80,9 %, ce qui est 13,9 points au-dessus du pourcentage national en 2008 ; 67 % de personnes utilisent internet tous les jours ou presque. Cela donne 33 % d'internautes non-quotidiens au niveau national contre 19,1 % au sein de notre échantillon. O. Donnat explique que « le niveau moyen d'engagement [en matière d'utilisation de l'ordinateur] des cadres et professions intellectuelles supérieures, qu'ils soient en activité ou à la retraite, est toujours supérieur à celui des autres internautes<sup>843</sup> ». Cela s'applique donc à notre public composé à 41,1 % de cadres et professions intellectuelles supérieures. Pour la durée moyenne d'utilisation quotidienne chez ceux qui se connectent tous les jours, les résultats les plus nombreux donnent entre 2 à 4 heures par jour (41, soit 39 % contre 16 % chez O. Donnat), puis moins de 2 heures par jour (24, soit 22,8 % contre 26 %) et, enfin, plus de 4 heures par jour (20, soit 19 % contre 20 %). Les utilisateurs qui ne se connectent pas tous les jours sont moins nombreux que dans l'enquête d'O. Donnat ; 11 soit 10,4 % contre 19 %, le nombre de ceux qui se connectent rarement est quasiment nul avec 2 personnes, soit 1,9 % contre 19 %<sup>844</sup>.

---

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 57.



Graphique 4. Usage d'internet

Notre échantillon regroupe de façon majoritaire de grands consommateurs d'internet puisque la plupart d'entre eux utilisent ce médium de 2 à 4 heures par jour. Le fort usage d'internet va de pair avec une haute fréquence des sorties culturelles :

La profonde originalité de l'internet tient à ce paradoxe : bien qu'utilisé très largement à domicile – les connexions sur appareils nomades restent à ce jour limitées –, ce nouveau média à tout faire est plutôt lié à la culture de sortie dont sont porteuses les fractions jeunes et diplômées de la population, celles dont le mode de loisirs est le plus tourné vers l'extérieur du domicile et dont la participation à la vie culturelle est la plus forte<sup>845</sup>.

Cette correspondance entre un emploi assidu d'internet, le haut niveau d'études, le jeune âge (rappelons que la tranche d'âge la mieux représentée est celle des 20 à 34 ans, soit 34,2 %) et « la participation à la vie culturelle [...] la plus forte » reflète bien les caractéristiques notables de notre public.

À la question à choix multiples « Pourquoi surfez-vous sur Internet ? », le but de s'informer (choisi à 76 reprises) et celui de travailler (74 reprises) sont presque à égalité. Vient ensuite celui de communiquer avec ses proches (64 occurrences), puis celui de se divertir (32 fois), et enfin dans une infime proportion, le jeu en ligne à plusieurs (4) ou seul (3).

L'importance du travail en ligne ne peut être éloignée de la catégorie socio-professionnelle dominante au sein de notre public, celle des cadres et professions intellectuelles supérieures dont les activités sont souvent liées à une utilisation fréquente d'internet. L'importance de la

<sup>845</sup> *Ibid.*, p. 60.

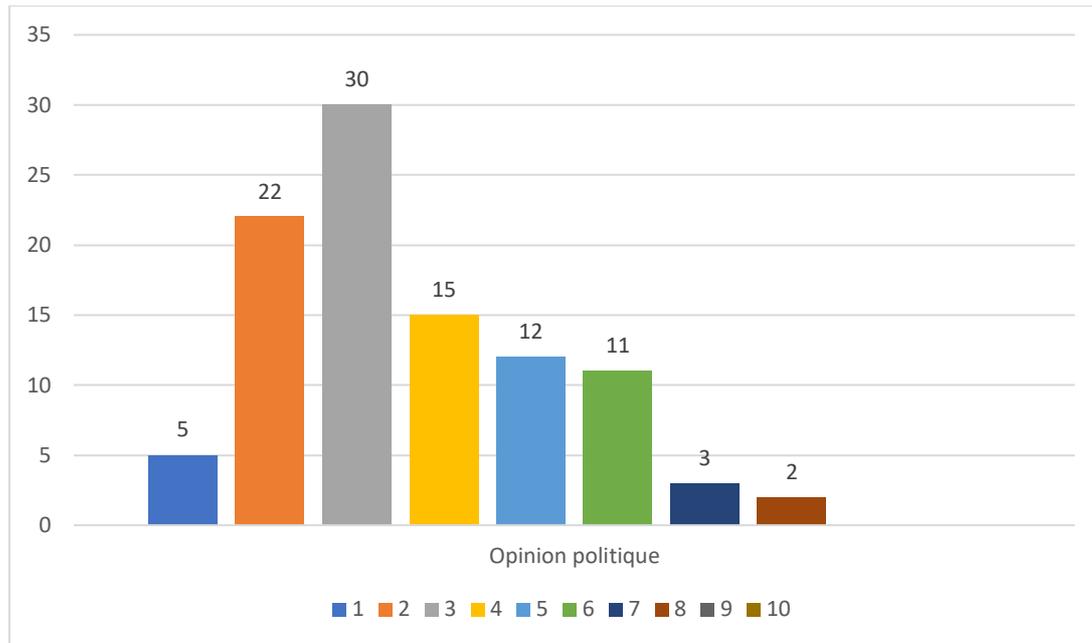
recherche d'information peut aussi en être rapprochée. D'après nos résultats, la confiance en la télévision pour s'informer est moindre. Ensuite, internet est très sollicité par ce public comme outil de communication ; ce médium fait le lien avec les proches. La sociabilité revêt une importance notable auprès de ce public. La dimension du divertissement est moindre que pour la télévision, le rapport à internet est plus sérieux. D'ailleurs, les résultats infimes au sujet de son utilisation pour le jeu le confirment ; ces personnes l'utilisent moins pour se divertir que pour s'informer et travailler.

### **2.3. *Intérêt pour la politique et le positionnement politique***

Afin de compléter les profils sociologiques et culturels, il nous a semblé important de dresser brièvement le profil politique de notre public.

À la question « Vous intéressez-vous à la politique ? », la plus grande partie du public répond s'y intéresser « un peu », soit 60 personnes (56,1 %), tandis qu'un nombre très faible d'entre eux, 6 questionnés (5,6 %) dit ne pas s'y intéresser du tout. Un nombre conséquent de personnes, 41 soit 38,3 %, dit s'intéresser beaucoup à la politique. La majorité des spectateurs a un intérêt plutôt restreint pour la chose politique ; cette dernière ne constitue pas une préoccupation centrale pour ceux-là, mais plutôt un à-côté, un domaine de réflexion qu'ils n'évacuent pas complètement mais qui cependant revêt chez eux une importance limitée. Le nombre de ceux qui disent s'intéresser beaucoup à la politique n'est pas négligeable et approche de la moitié de l'ensemble. Ceux qui ne s'y intéressent pas du tout représentent une portion marginale de ce public. Il faut tout de même noter que la formulation des réponses ne proposait pas d'intermédiaire entre les mentions « un peu » et « beaucoup », ceci parce que nous ne voulions pas affiner plus que nécessaire les réponses à cette question dont le but était simplement de cerner si oui ou non le public avait un intérêt pour la chose politique de façon générale. L'objet n'était pas de mesurer avec précision la place de la chose politique dans les centres d'intérêt du public. Certains ont pu comprendre cette question de façon restreinte en la réduisant à nos représentants politiques. Ces éléments ne peuvent pas être absents de notre esprit. Dans sa quasi-totalité, notre échantillon a de la curiosité pour la politique, mais les spectateurs qu'elle intéresse modérément sont plus nombreux que ceux qu'elle passionne.

Cette question était assortie d'une seconde qui permet de situer politiquement le public ; sur un axe gradué de 1 à 10 en plaçant l'extrême gauche du côté gauche et l'extrême droite de l'autre, il était demandé aux participants de déterminer leur positionnement politique (Voir Graphique 5).



Graphique 5. Positionnement politique

Le graphique en tubes montre une concentration des réponses sur le niveau 3 (30 personnes), suivi de près par le niveau 2 (22 personnes), puis toujours de manière décroissante on passe du 4 (15 personnes), au 5 (12 personnes), au 6 (11 personnes), au 1 (5 personnes), au 7 (3 personnes) et au 8 (2 personnes), les niveaux 9 et 10 n'ayant pas été choisis. Si l'on additionne les résultats des quatre niveaux avant le cinquième, qui représentent la gauche politique – le cinquième et le sixième pouvant être considérés comme le centre –, on obtient une somme totale de 72 personnes, soit 72 % (sachant que 100 personnes sur les 111 au total ont bien voulu répondre à cette question), ce qui est bien supérieur à celui de la droite politique, soit les échelons 7 et 8 (les niveaux choisis au-dessus de 6) qui regroupent 5 personnes et donc 5 % des réponses. Le centre, les échelons 5 et 6, rassemble 23 personnes, soit 23 % des réponses. La droite est très faiblement représentée. Le centre réunit un nombre non-négligeable de spectateurs, entre centre-gauche et centre-droit. L'absence de sympathisants de l'extrême-droite est notable. Il peut exister chez certains une honte à se déclarer comme tel, même si ce positionnement politique est de plus en plus « décomplexé » comme un certain langage médiatique a coutume de le dire. Il apparaît clairement que ce public concentre une écrasante majorité de personnes qui disent avoir des tendances politiques de gauche et même d'une gauche à majorité communiste plutôt que socialiste si l'on considère que l'échelon 4 représente plutôt le parti socialiste, qui au moment de ce questionnaire, en 2010, n'était pas au pouvoir. La prédominance des niveaux 1, 2 et 3 signifie manifestement qu'une portion non négligeable

de ce public peut être considérée comme partisane d'un changement révolutionnaire de notre société.

Quelle logique peut-on déceler dans cette couleur politique des spectateurs interrogés en lien au spectacle *Electronic City* ? Nous pouvons faire l'hypothèse que ces personnes sont plus sensibles aux problématiques suivantes, traitées par la pièce : les effets dévastateurs de la financiarisation et de la virtualisation de l'économie sur la stabilité de l'emploi, la dissolution des identités géographiques locales provoquant une perte de repères, y compris pour la vie intime dans son ensemble ; la difficulté d'une vie de couple au sein d'incessantes fluctuations économiques et de tous ordres.

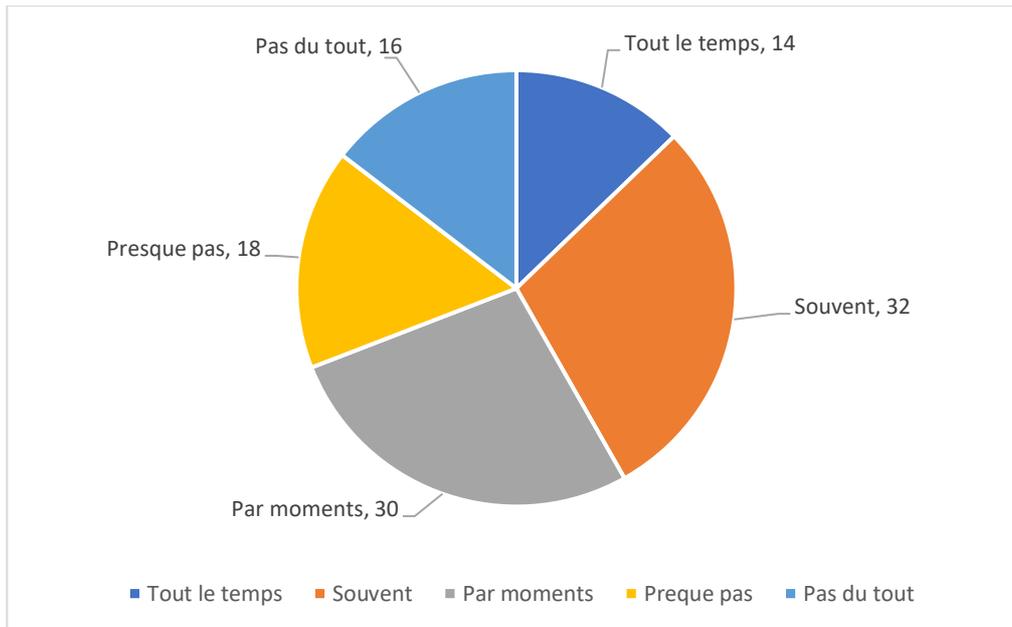
### 3. Place du spectateur

#### 3.1. *Immersion et distance*

Au moment de la formulation de ce questionnaire, une des recherches extrêmement importantes que nous tenions à mener concernait le rapport du spectateur au spectacle, notamment au point de vue de ce qui pourrait constituer une dimension d'abandon de l'esprit critique que déplorent les théories du Spectacle. Aussi, avons-nous proposé une série de trois questions qui permettront de mieux approcher le rapport particulier au spectacle *Electronic City*, selon les critères que sont l'immersion et la distance.

#### *Raison de l'immersion*

À la question « Est-ce que vous vous êtes sentis “dans” la pièce ? », la plupart des spectateurs ont répondu « souvent », 32 (29,1 %), suivis de près par ceux qui se situent dans l'entre-deux avec la réponse « par moments », 30 (27,3 %). Si l'on réunit les spectateurs qui disent se sentir « souvent » dans la pièce avec ceux qui s'y sont sentis « tout le temps » (14 soit 12,7 %), on obtient un total de 41,8 %, nombre qui approche de la moyenne. Si l'on réunit à l'inverse ceux qui disent ne s'être « presque pas » sentis dans la pièce (18 soit 16,4 %) avec ceux qui ne se sont pas sentis dans la pièce (16 soit 14,5 %), on obtient un total de 30,9 %. Les deux totaux se situent à un écart d'à peu près 10 % ; ceux qui se sont sentis souvent ou tout le temps dans la pièce sont légèrement plus nombreux que ceux qui ne se sont presque pas ou pas du tout sentis dans la pièce, ce que l'on peut observer dans le Graphique 6.



Graphique 6. Immersion dans la pièce

On ne peut pas parler d'une division bipartite au sens strict, mais d'une proximité en nombre entre ceux qui ont été immergés dans la pièce et ceux qui sont restés « en dehors », donc en distance par rapport à elle. La situation d'entre-deux, les personnes au nombre de 30 qui se sont senties dans la pièce par moments, réunit 27,3 % du public, ce qui n'est pas non plus une quantité négligeable. La situation intermédiaire, tout comme celle d'extériorité, est vécue par un peu moins d'un tiers du public.

Ces résultats, au lieu de déceler une tendance majoritaire nette, offrent plutôt une répartition relativement égale des différents profils proposés avec toutefois une prépondérance de l'immersion. Nous constatons ainsi dans un premier temps que ce spectacle n'enferme pas ses spectateurs dans un mode de réception particulier, mais en permet la diversité. La légère majorité de ceux qui se sont sentis immergés dans la pièce doit sans doute être imputée pour partie à la prédominance des spectateurs conquis par la pièce. Communément, le critère de l'immersion est en effet le signe que le spectateur a apprécié l'œuvre.

L'étude des réponses à la question ouverte « pourquoi » pour les spectateurs qui se sont sentis tout le temps ou souvent dans la pièce, permet de dégager les raisons qui motivent une immersion dans la pièce. Évoquée à de nombreuses reprises, l'identité entre le ressenti apparent des personnages et celui de ceux qui les observent en est une des grandes motivations. On trouve par exemple les formulations suivantes<sup>846</sup> :

<sup>846</sup> Parfois, les formulations ne sont pas tout à fait correctes d'un point de vue grammatical car vite rédigées et sans doute peu relues. Aussi avons-nous souhaité garder le plus souvent possible les tournures intactes bien que nous

- (19) Parce que le texte faisait référence à des sensations qui me sont proches et que j'ai du coup développé une empathie assez forte avec les personnages. [...]
- (10) Les personnages m'ont intriguée, je les ai compris, je comprenais le sens de leurs phrases, je comprenais leurs actions, leurs mouvements, je comprenais tout. J'ai eu l'impression d'être concernée par leurs textes. [...]
- (62) Parce que bien que je sois une femme, je me suis reconnue dès la première image, portable à l'oreille appelant mes interlocuteurs pour m'excuser de mon retard, dû au retard de l'avion. C'est une situation que je vis très souvent. [...]
- (69) Sans doute parce qu'on arrive à ressentir, voire partager, le mal être des personnages.
- (71) Car vivant aussi dans une société comme celle-là (ou du moins qui vise à le devenir), je suis moi-même touché par les problèmes soulevés dans cette pièce, à savoir : le stress, l'oppression du travail, etc.
- (73) Cette pièce est dérangeante, on a mal, ça fait peur. On se regarde dans le miroir, reflet de notre société déshumanisante entraînant perte de repères, de pensées, de sentiment, violence archaïque, tout y est.
- (97) Une logique émotionnelle paradoxalement aseptisée et en même temps d'une grande intimité avec les personnages.

L'« empathie » est « la faculté intuitive de se mettre à la place d'autrui, de percevoir ce qu'il ressent<sup>847</sup> ». Elle est la capacité de ressentir en communion avec une personne et, ici, un personnage ; le spectateur éprouve déjà ces mêmes sensations dans sa vie quotidienne. La compassion, « sentiment de pitié qui nous rend sensible aux malheurs d'autrui<sup>848</sup> », forme d'empathie, est aussi mise en avant d'un sentiment de souffrance à l'identique de celui des personnages. Nous rencontrons effectivement une dimension de « reconnaissance » pour le spectateur, c'est-à-dire qu'il se reconnaît dans les situations montrées, notamment parce qu'il les a déjà vécues et qu'elles le touchent ainsi directement. Même si les situations n'ont pas été directement vécues par le spectateur dans sa vie réelle, la dimension de « compréhension » est primordiale et elle porte à nouveau sur les personnages et leurs actions, leurs dires, leurs mouvements. C'est bien de façon très générale une « (97) logique émotionnelle » qui domine ces raisons grâce à une « (97) grande intimité » avec les personnages, une communauté de sentiments et en conséquence un rapprochement. La *mimésis* fonctionne comme identification avec les personnages, le spectateur «(73) se regarde [dans la scène, dans les personnages] comme dans un miroir ». C'est bien un rapport d'identité qui sous-tend ces immersions dans la pièce, un rapport d'identification mais sans confusion entre la personne qui regarde et le personnage.

---

ayons pris soin de corriger les fautes de langue et d'orthographe qui auraient pu conduire à des incohérences.

<sup>847</sup> Définition provenant du dictionnaire Larousse, [www.larousse.fr](http://www.larousse.fr) (consulté le 21/02/2018).

<sup>848</sup> *Ibid.*

Ce sont aussi les éléments de la mise en scène, fonctionnant comme un ensemble, qui permettent une plongée dans la fiction : « (25) la vidéo, la musique et le jeu des acteurs nous permettent vraiment de ressentir [ces émotions] », « (42) la qualité et la pertinence de la dramaturgie scénique de Cyril Teste », « (101) la mise en scène est d'une grande fluidité », « (11) une mise en scène très forte, très prenante (images vidéos, musique) », « (17) la scénographie et l'hyper-sollicitation du spectateur par le biais de tous les supports qu'elle contient ». Cette mise en scène constitue un monde qui trouve sa logique propre dans le lien entre les différents éléments dont elle est constituée. L'« hyper-sollicitation » dont parle un spectateur est due notamment à la profusion des éléments visuels sur scène. Cette expression est intéressante en elle-même car elle rappelle J. Baudrillard et son concept d'hyperréalité<sup>849</sup>. Ces deux notions se rejoignent, la première étant un mode d'action de la seconde : l'hyper-sollicitation est un des traits que peut prendre l'hyperréalité. Il est aussi fait état de l'« (8) excellent rythme » de la mise en scène, de son « (21) dynamisme », de son aspect « (39) entraînant », de l'importance de la « (68) répétition ». Les spectateurs sont pris par un ensemble harmonieux, dont la mécanique bien huilée permet de « se laisser faire, se laisser partir ». La répétition n'est pas vue comme un critère négatif, produisant l'ennui, mais au contraire comme participant du dynamisme de l'ensemble. Cette cohérence des éléments scéniques entre eux produit un « (78) univers angoissant », « (43) l'ambiance très étrange et particulière », « (44) une atmosphère », ce qui peut mener à « (98) l'impression d'être dans un autre monde, dans l'*Electronic City* ». Les spectateurs sont littéralement emportés dans la fiction, c'est comme s'ils faisaient un voyage dans son monde.

Enfin, certains éléments ont retenu l'attention et sont cités en particulier pour justifier l'immersion ; « (92) l'univers sonore (son + micros) », « (7) l'ambiance musicale », « (25, 99, 101, 21, 29, 39, 68) la musique », sont cités à plusieurs reprises, ainsi que la « (25, 21, 39) vidéo » (« (28) les images »), le « (39) très bon jeu des acteurs », « (92) l'univers plastique » (« (10, 17) la scénographie »), et dans une moindre mesure, le « (57, 78) texte », la « (63) lumière » et le « (27) sujet ». Parfois c'est un de ces éléments qui mobilise l'attention. Il est question, par exemple, de « (29) la sensation oppressante de la musique » mise en parallèle avec les bandes sons des « (29) films de science-fiction » ; le sentiment d'oppression peut

---

<sup>849</sup> Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, op. cit., p. 41 :

« Ce que toute une société recherche en continuant à produire, et de surproduire, c'est à ressusciter le réel qui lui échappe. *C'est pourquoi cette production « matérielle » est aujourd'hui elle-même hyperréelle.* Elle retient tous les traits, tous les discours de la production traditionnelle mais elle n'en est plus que la réfraction démultipliée (ainsi les hyperréalistes fixent dans une ressemblance hallucinante un réel d'où se sont enfuis tout le sens et le charme, toute la profondeur et l'énergie de la représentation). Ainsi partout l'hyperréalisme de la simulation se traduit par l'hallucinante ressemblance du réel à lui-même. »

permettre d'entrer dans cet univers. Les images sont décrites comme « (52) transposables à l'infini dans notre quotidien », une « (52) présentation de ce que l'on redoute [qui] nous tient en éveil », une « (52) recherche [de] l'être humain ». Les images de la pièce stimuleraient l'attention en présentant à la fois un repoussoir (le quotidien et les peurs qu'il alimente) et une possibilité de rapprochement (de l'humain), en l'occurrence des acteurs. Si l'immersion n'est pas toujours due à la cohésion des différents éléments scéniques, elle peut être provoquée par un élément en particulier.

Lorsqu'on analyse les arguments avancés par ceux qui se sont sentis par moments dans la pièce, on retrouve l'importance du passage par le vécu du spectateur afin d'établir ou non une relation d'identité avec ce qu'il voit :

- (3) J'ai été peu touchée par le sujet, difficile de m'imaginer dans la peau des personnages.
- (67) [...] L'univers décrit dans la pièce m'est proche même si j'ai très peu pratiqué les *lounges* et encore moins ce type d'hôtels.
- (93) J'ai déjà ressenti ce sentiment d'absurde qu'apportent les nouvelles technologies.

C'est donc encore une fois une relation de reconnaissance qui permet une forme d'immersion dans la pièce ou, à l'inverse, une absence de reconnaissance qui engage une distance par rapport à ce qui est vu.

La cohérence des éléments de la mise en scène est aussi évoquée : « (90) Le thème et l'aspect contemporain de son traitement (scénographie, mise en scène, vidéo, jeu distancié, voix off...) m'intéressaient particulièrement et me semblent pertinents. » Cependant, le même spectateur indique que « (90) le tout manque d'intensité, de tension et [que] le rythme tombe régulièrement ». Cette fois-ci, le rythme et sa répétition ne sont plus synonymes d'entraînement du spectateur, mais au contraire de la mise à distance qu'il opère.

La position d'entre-deux pour la réception, entre immersion et distance, serait inscrite dans le projet de la mise en scène ainsi que dans sa réalisation effective :

- (6) Parce que la mise en scène laisse le spectateur libre d'être avec ce qui se passe, se dit, ou avec soi.
- (15) La musique, les lumières, la vidéo créent une certaine ambiance d'intranquillité. On n'est pas assis dans le fond de son fauteuil, en repos. Donc je me suis sentie dans la pièce, en même temps, une fois l'effet de « surprise » passé, j'étais plutôt en distance.
- (53) L'atmosphère est communicative ; j'ai ressenti, par moments, un besoin mais aussi une difficulté d'entrer en contact.

La mise en scène serait faite pour permettre une distance d'avec la scène et un retour à soi à n'importe quel moment. Cette importance de l'« intranquillité » du spectateur doit être soulignée ; il ne peut être simplement assis confortablement et plongé « tranquillement » dans la fiction. Il peut l'être à un moment de la pièce, alors qu'il en sera, à d'autres moments, éloigné. La même configuration se lit dans le dernier témoignage ; la recherche de la proximité est importante et pourtant elle n'est pas toujours permise.

Parmi les éléments, pris dans leur singularité, qui entraînent des positions de rejet, on trouve le jeu d'acteurs et le texte :

- (34) Certains passages ne passaient pas au niveau du jeu et m'ont semblé trop caricaturaux, pas très bien joués. Le texte était aussi dur à suivre par moment, un peu décousu.
- (75) Le texte est parfois un peu verbeux et didactique.
- (90) [...] Je regrette la pesanteur du texte et son côté démonstratif inutile à mes yeux et le cliché du personnage metteur en scène qui fait raconter son histoire à Joy. [...]

Le jeu est jugé mauvais, trop caricatural, il sort le spectateur de la fiction car l'adhésion est empêchée. Le texte est incriminé de façon directe pour sa lourdeur. Elle serait liée à sa propension à l'explication et à l'aspect parfois grossier de ses constructions redondantes : par exemple, la mise en abyme de la vie de Joy à travers une émission de télé-réalité. L'aspect « (95) bien trop caricatural pour être réaliste » et « (91) le manque de réalisme » sont évoqués comme des freins à l'adhésion. Le ton aussi est mis en cause, notamment pour « (90) la fin très *gnan gnan* et pseudo poétique [...] vraiment trop gentilette par rapport à la force du sujet [qui] gâche le projet ». Le manque de crédibilité provoque la mise à distance, tout comme l'absence de profondeur de « (80) l'intrigue » et la « (80) psychologie des personnages ».

Un élément en revanche continue d'être cité comme favorisant une (38) « proximité » (mot placé entre guillemets par l'interrogé) avec les personnages ; il s'agit de la vidéo :

- (4) La poésie purement visuelle est plus universelle [que le discours].
- (51) Comme au cinéma, l'image permet d'entrer dans l'intimité des personnages, avec pour le théâtre l'avantage de pouvoir en même temps ressentir sa présence physique.
- (67) La vidéo rapproche les personnages. [...]

La vidéo est à nouveau citée pour sa fluidité et sa capacité à faire entrer dans la fiction notamment en permettant un rapprochement avec les personnages. La seconde réponse laisse voir une complémentarité entre cinéma et théâtre dans cette mise en scène ; rapprochement grâce à l'écran et rapprochement de façon simultanée par l'intermédiaire de la présence physique de l'acteur.

Pour clore la question de la sensation d'être « dans » la pièce, nous nous intéresserons aux spectateurs qui n'ont « presque pas » ou « pas du tout » eu ce sentiment. L'absence d'immersion fonctionne à rebours du processus d'identification qui s'était révélé un ressort primordial de l'immersion. En voici quelques exemples :

- (112) N'ayant pas vécu ce système-là.
- (20) Non parce que l'univers dépeint ne m'était pas familier.

La distance est créée par l'absence de reconnaissance du milieu, social et géographique, et des personnages dépeints. Mais la distance n'est pas seulement absence de reconnaissance, elle peut être produite par une compréhension de la situation pour devenir une distance volontaire :

- (85) J'étais totalement en dehors de cette situation, bien que je l'aie comprise et qu'elle existe déjà pour certaines personnes  
Je me suis dit : « Ce sont les nouveaux petits soldats des États, ils sont manipulés pour de l'argent, est-ce qu'ils s'en rendent compte ??? »

Pour ce spectateur, ces personnages fonctionnent même comme des contre-modèles. Il les plaint parce qu'ils mèneraient une vie à la solde des États et du Capital. Le spectateur s'extrait de la fiction pour faire la critique du réel des businessmen dépeint.

Élément non encore intervenu de façon notable jusqu'ici, la froideur, au sens large, est plusieurs fois mentionnée :

- (9) [...] Le « cauchemar aseptisé » est trop aseptisé pour être vraiment cauchemardesque.
- (37) [...] absence d'âme  
Les personnages n'ont pas de profondeur, réduits à la caricature des hommes de demain [...]
- (26) Vital pour moi de fuir cette représentation d'un monde glacé, sans toucher... ce qui revient à dire que cette pièce m'a touchée. Trop. Mal.
- (54) [...] J'aurais aimé une petite présence d'HUMOUR, ça m'aurait aidé.
- (56) Parce que je cherche le contact, sans lui la vie est impossible. Le sujet de cette pièce était trop exagéré, quand même.
- (86) Un propos sans intérêt véritable, des personnages qui manquent de chair, qui ne me paraissent pas très crédibles.
- (87) C'était voulu.  
Distant... Froid...  
Pas de porte d'entrée un peu chaleureuse.

La distance vis-à-vis du spectacle réside dans l'écart avec le réel ; la réalité présentée serait caricaturale parce que trop froide, la dénonciation d'une certaine superficialité à travers la représentation de personnages superficiels produirait un défaut de « crédibilité », argument déjà employé pour les positions d'entre-deux et notamment la distance. L'ensemble manque de

chaleur humaine. C'est bien ce que signifie cette dénonciation d'une absence de « toucher », de « chair », de « contact » ou d'une « porte d'entrée un peu chaleureuse ». La remarque de la spectatrice qui pointe cette absence de « toucher » indique, ce qui peut sembler paradoxal de prime abord, qu'elle a été « touchée », « trop » et « mal ». Cette carence de l'« humain » — dans la définition suivante : « qui est sensible à la pitié, qui fait preuve d'indulgence, de compréhension envers les autres hommes<sup>850</sup> » — a atteint cette spectatrice dans sa chair, par manque de chair, parce qu'elle a été sensible à cette peinture de la déshumanisation, tout en la rejetant. Ce sentiment ambivalent est intéressant : tout en étant très touchée par la pièce, elle ne s'est pas du tout sentie dans la pièce. Cela montre à quel point une réception peut être multiforme et produire des configurations doubles comprenant une forte réaction émotionnelle sans une plongée dans la fiction.

S'ajoutant à la froideur déjà évoquée et surtout rapportée aux personnages, les personnes interrogées invoquent l'ennui et la monotonie :

- (24) Pas ressenti d'émotion.  
Répétitivité.  
Ennui.  
[...]
- (30) Je n'avais pas envie de m'y sentir, tous les spectateurs de la salle ont vécu quelques fois la monotonie de ce type de vie, qui je crois n'était pas abordée d'une façon assez originale pour faire réfléchir.
- (66) Ennui et froideur.

L'ennui, sentiment encore non évoqué jusque-là, apparaît. L'aspect répétitif qui a pu séduire certains parmi ceux qui se sont sentis tout le temps ou souvent « dans » la pièce, provoque la lassitude chez d'autres. Le manque d'originalité et la monotonie du thème associés à la froideur de son traitement et de son esthétique sont aussi les causes de cet ennui. Ces analyses rejoignent celles sur la « (49) pauvreté du texte » et la surcharge « (80) des monologues », jugés « (81) trop longs et répétitifs ».

La dimension de « déshumanisation » se retrouve dans des visions critiques de la place de la vidéo :

- (55) Malgré les nombreuses questions, le public n'est pas réellement pris à parti. Le quatrième mur est tombé grâce à la vidéo mais elle nous distancie, impression d'omniscience. Position d'observateur.
- (35) Décalage trop perceptible du théâtre et de l'image audiovisuelle, le regard monstre de la caméra l'emporte au détriment du corps de l'acteur... et puis il faut se méfier des regards caméra qui elle vous juge.
- (54) La présence de la technologie désincarne le spectacle qui montre la désincarnation.

---

<sup>850</sup> Entrée humain, CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/humain> (consulté le 22/02/2018).

La technologie rend irréal le spectacle qui nous montre notre monde d'où l'on a fait fuir le réel.

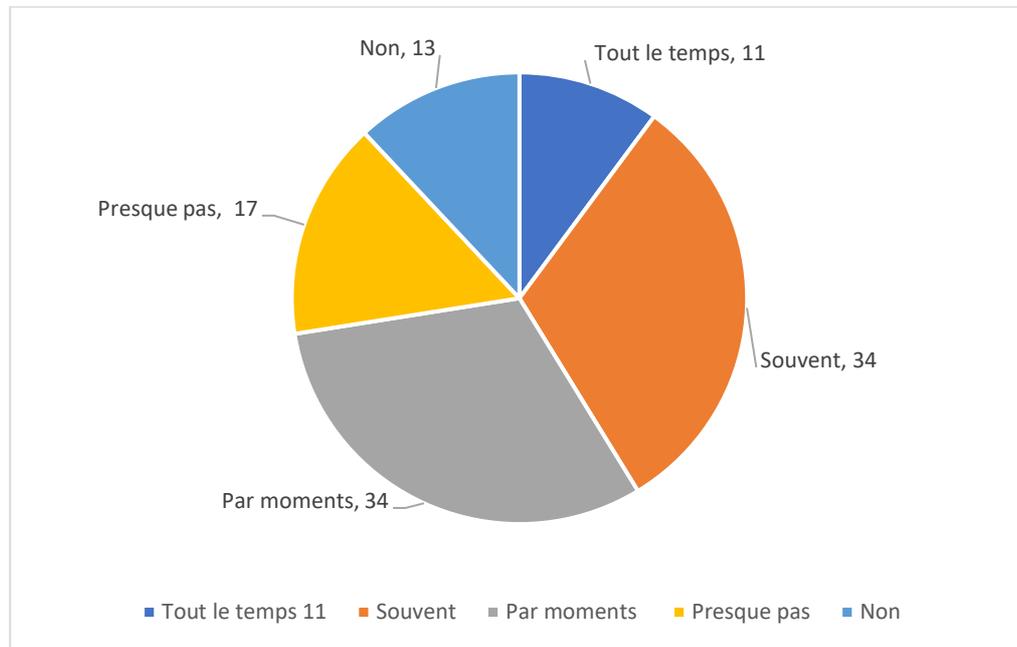
La place continue des écrans à côté des corps des acteurs créerait une distance entre ces deux éléments. Deux explications sont avancées. Le spectateur se trouverait dans une position d'observateur omniscient, forcément en distance car ayant l'œil sur toutes choses et toutes formes. Seconde raison avancée, la caméra avalerait le corps de n'importe quel acteur et par sa capacité à juger les personnages, elle en suceraient la substantifique moelle, ce qui produirait une « désincarnation », une déréalisation du réel, processus que souhaite critiquer le spectacle. Cette réflexion est au cœur de la problématique du présent travail : elle vérifierait le fait que la présence des écrans produit une désincarnation des corps en scène. Les écrans et les micros induisent aussi un jeu particulier qui se rapprocherait plus d'un jeu télévisuel ou cinématographique, auquel certains spectateurs n'ont pas été sensibles, dans lequel ils n'ont pas été pris. Un autre spectateur argue de la rareté des moments où les comédiens font face au public. Les acteurs sont plus souvent tournés en direction des caméras qu'en direction des spectateurs. La présence des écrans et des micros transforme leur jeu : elle lui donne une dimension plus caractéristique de la télévision, selon ce spectateur, mais aussi du cinéma. Le volume des voix est celui de la parole quotidienne, modulé au gré d'accentuations subtiles : l'acteur joue au théâtre comme s'il était enregistré pour un film.

### ***Relation aux acteurs***

L'étude des réponses à la question suivante : « Est-ce que vous vous êtes senti avec les acteurs ? » permettra d'approfondir notre réflexion.

Les réponses données, réparties suivant le même classement que pour la question précédente entre « tout le temps », « souvent », « par moments », « presque pas » et « pas du tout », donnent des résultats très proches de ceux de la dernière interrogation. Si l'on essaie de dégager les grandes tendances en associant le nombre de ceux qui se sont sentis en lien avec les acteurs tout le temps (11, soit 10,1 %) et souvent (34, soit 31,2 %), cela donne 45 personnes, soit 41,3 %, un résultat presque identique concernant ceux qui ont eu la sensation d'être dans la pièce (46 personnes).

La tendance dominante est à la proximité entre spectateurs et acteurs et il semble logique que les chiffres se rencontrent ici car le « (39) très bon jeu des acteurs » avait été évoqué comme étant l'une des raisons d'une immersion dans la pièce. En ce qui concerne la position d'entre-deux, les résultats sont aussi très proches : 31,2 % des participants se sentent par moments avec les acteurs et 27,3 % se sentent par moments dans la pièce. Les spectateurs sont légèrement plus nombreux à percevoir une proximité avec les acteurs qu'à se sentir immergés dans la fiction.



Graphique 7. Proximité avec les acteurs

Le sentiment de proximité avec les acteurs ne détermine pas nécessairement une plongée dans la fiction, néanmoins les pourcentages sont assez proches pour conclure à nouveau que les deux positionnements sont liés. Lorsque l'on croise les réponses à ces deux questions, on observe une corrélation absolument dominante entre la proximité avec les acteurs et l'immersion dans la pièce ainsi qu'entre la distance avec les acteurs et avec la pièce. Nous concluons qu'il existe une très grande corrélation entre rapport à la pièce et rapport aux acteurs. Cette corrélation ne semble faire aucun doute ; l'acteur et son jeu sont dans cette pièce des vecteurs privilégiés de l'immersion ou de la distance.

Nous allons voir si les réponses à la question (Pourquoi ?) des motivations de cette proximité ou de cette distance par rapport aux acteurs, permettent de vérifier cette dernière assertion. De manière tout à fait écrasante et pour les plus convaincus (ceux qui répondent s'être sentis « tout le temps » ou « souvent » avec les acteurs), le sentiment d'être proche des acteurs est dû à la « (13) qualité » de leur jeu, ce dernier est cité pour sa « (13) sincérité », la justesse de sa « (14) sobriété », sa « (19) précision ». Sa subtilité est aussi mise en avant quand sont soulignées l'importance d'une « (17) retenue », l'absence d'une « (22) affectation » et une « (44) certaine simplicité ». En somme, les acteurs étaient « crédibles » pour ces spectateurs et les processus d'identification décrits viennent comme une conséquence de la justesse du jeu des acteurs :

- (25) Parce que les émotions qu'ils ressentent et qu'ils nous font parvenir sont communes à tous les êtres humains (solitude, perte de soi, perte de confiance, etc.).

- (62) Parce que je vis parfois ce genre de situations. Je souligne au passage que les acteurs sont excellents et bien dans la peau des personnages qu'ils interprètent.
- (23) Oui, à travers leur souffrance.
- (29) Parce que l'on ressent comme eux cette absurdité de l'existence. Cette pièce, comme beaucoup d'autres au théâtre à l'heure actuelle, met en scène un monde absurde qui broie les êtres humains.
- (44) Sans être trader ou voyageur à temps plein, on peut imaginer ce qu'ils vivent. La vie parisienne, effervescente et féroce, ressemble à cela aussi, on ne prend plus le temps, on est pressé, on écrit des textos dans le métro en déconnexion totale avec ce qui nous entoure vraiment...
- (52) Par processus d'identification, la plupart des personnages sont victimes de ce qui les entoure et nous ressemblent.

Comme on avait déjà pu le noter en amont, les spectateurs s'identifient aux acteurs parce qu'ils ont déjà vécu eux-mêmes les situations représentées. L'« (29) absurdité de l'existence » de ces personnages résonne en eux et les touchent parce qu'ils se sentent eux aussi concernés. Quant à l'absence d'identification, au contraire, c'est la dimension « caricaturale » des situations vue comme un manque de réalisme qui agit telle une mise à distance dans les positions d'entre-deux. La corrélation entre immersion et adhésion au jeu des acteurs, et inversement, entre distance et absence d'adhésion au jeu des acteurs, est bien vérifiée. La vidéo et notamment l'usage des gros plans sont souvent mentionnés comme facilitant la proximité avec les acteurs.

Ceux qui ne se sentent « presque pas » ou « pas du tout » avec les acteurs, avancent à plusieurs reprises l'argument de la « désincarnation » de ces derniers :

- (9) À cause du principe même du spectacle : ils sont désincarnés.
- (36) Leur jeu est détaché.
- (35) [...] Le corps de l'acteur disparaît alors qu'il est présent.
- (49) Jeu désincarné, naturaliste, pas d'adresses, manque d'émotion.

Il est intéressant de voir qu'une même convention, ici le jeu de l'acteur, peut entraîner des réactions opposées dans l'assistance : produire la proximité ou la distance des acteurs. En effet, la sobriété et le réalisme (lié à une certaine contemporanéité et à ce qui est considéré aujourd'hui comme un discours spontané qui se rapproche au théâtre d'un jeu de type cinématographique) sont des éléments qui peuvent tout aussi bien rapprocher qu'éloigner des acteurs. Cette enquête confirme l'hypothèse suivant laquelle l'immersion est vécue tel un critère positif tandis que la distance est plus souvent le signe d'une perte de l'attention et de l'ennui.

Ce questionnaire montre qu'il est important de prendre en compte la réception dans sa grande plasticité et son hétérogénéité. Un même élément peut avoir des effets diamétralement opposés. La vidéo, par exemple, peut être perçue comme l'outil d'un rapprochement avec le spectateur :

« (78) Je me suis senti avec eux (les acteurs) grâce à l'intimité de la caméra qui permettait un plus grand rapprochement, une plus grande intimité avec nous (les spectateurs). » La vidéo peut aussi produire l'éloignement : « (63) La vidéo amène une distance supplémentaire. L'amplification et la déformation de la voix ne donnent plus la sensation de spectacle *live*. » Ce passage est un des rares moments où un spectateur fait allusion à la transmission des voix au moyen de microphones. Un tel élément pourrait sembler plus intéressant que les remarques des spectateurs à son sujet ne le laissent penser. Les microphones peuvent être vus comme une conséquence de l'emploi de la vidéo. Justement, il convient d'interroger l'utilisation de la vidéo, sa nécessité et sa pertinence.

### 3.2. Nécessité et pertinence de la vidéo

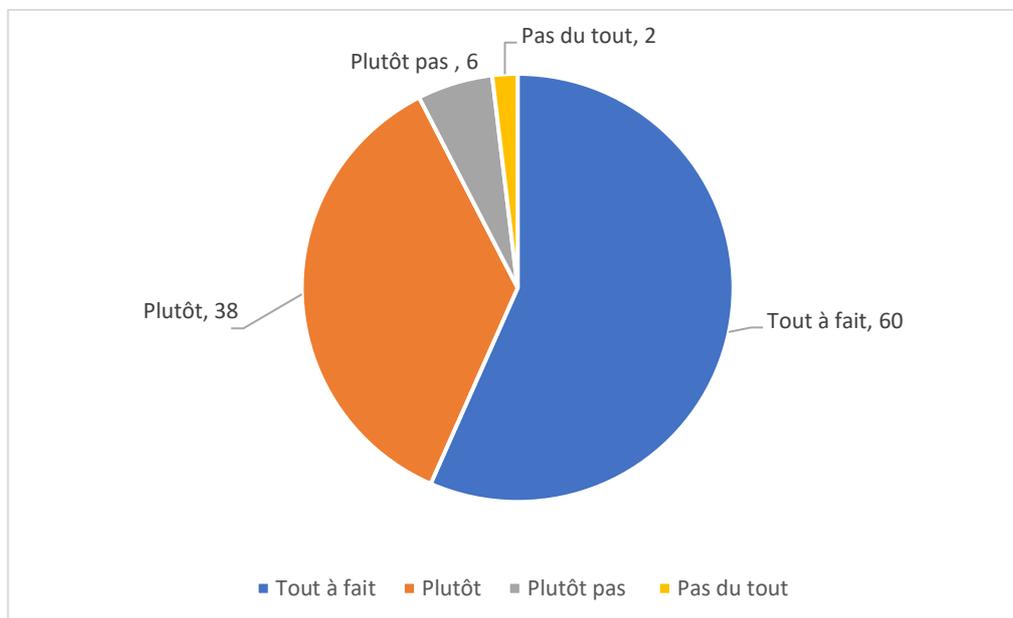


Figure 33. L'utilisation de la vidéo en lien avec le propos de la pièce

À la question « L'utilisation de la vidéo vous semble-t-elle servir le propos de la pièce ? », les réponses s'organisent de façon absolument majoritaire autour du plus haut degré d'adhésion : « tout à fait » avec 60 personnes (56,6 %). Si l'on ajoute à ce résultat, ceux qui sont aussi « plutôt » d'accord avec une adéquation entre l'emploi de la vidéo et le propos de la pièce (38 personnes, soit 35,8 %), on atteint un total de 98 personnes (92,4 %). La pertinence de la présence des écrans sur scène pour une telle pièce ne fait aucun doute pour la plupart des spectateurs. Les partisans du « plutôt pas » ou « pas du tout », c'est-à-dire d'une inadéquation entre l'usage de la vidéo et le propos de la pièce, ne comptent que 8 personnes, soit 7,6 %. Dans leur presque entière totalité, les spectateurs jugent pertinent l'emploi de la vidéo pour ce spectacle.

Après avoir passé en revue les différents résultats, l'argument le plus souvent invoqué par les tenants du « tout à fait » et du « plutôt » est celui de l'adéquation entre le théâtre et la vidéo et du renouvellement du premier par la seconde :

- (8) Parce que (comme pour David Bobée et d'autres), elle fait partie intégrante du spectacle et n'est pas simplement plaquée pour faire moderne.
- (13) Donne plus de force et de continuité au jeu des acteurs, semble donner plus de liberté aux acteurs [...]
- (19) Parce qu'elle ne nuit pas à l'image générale, parce qu'elle apporte des choses et n'en enlève pas, parce que l'image est belle, les cadres sont beaux, parce qu'elle sert le texte en général et que les comédiens passent habilement du « théâtre au cinéma ».
- (37) Bonne concordance, interactivité. Belle contribution au spectacle : ce n'est pas « un plus » pour faire « mode ».
- (53) La vidéo s'intègre bien et rend l'ensemble plus vivant.
- (57) Elle donne du relief au support théâtral (scène, acteur). Elle multiplie les points de vue, dit plus. Enfin, elle est en parfaite adéquation avec ce qu'il se passe sur la scène, elle crée un tout cohérent, subtil.
- (74) L'image fait partie intégrante de l'histoire, cette technique (pour une fois) se mélange réellement à la mise en scène (même à la direction d'acteur si je peux dire !), elle crée aussi un espace scénographique supplémentaire, une autre dimension dans le visuel. Elle agrandit l'espace voire le temps...

L'accent est mis sur la fluidité de l'assemblage entre la vidéo et le reste des éléments de la mise en scène. La vidéo est un élément de l'ensemble : elle s'y intègre, sans apparaître comme une pièce rapportée, elle y trouve une justification. Le phénomène de mode que constitue l'emploi de la vidéo sur les scènes théâtrales depuis les années 1990<sup>851</sup> n'est pas inconnu de nos spectateurs et certains remarquent justement que le Collectif MxM, dans *Electronic City*, ne succombe pas à une tendance esthétique en faisant un usage superfétatoire de la vidéo (cf. réponses 8 et 37). Cette nécessité de la vidéo relierait le Collectif MxM à d'autres pratiques artistiques aux fondements similaires telles que celle de David Bobée. La vidéo dans la pièce étudiée mettrait en valeur les autres éléments de la mise en scène tels les acteurs et l'espace et ouvrirait aussi à une ou plusieurs autre(s) dimension(s) temporelle(s). Elle est un prolongement du théâtre, le renouvelle, l'un et l'autre s'accordant de la sorte. C'est bien à une nouvelle perception de l'espace que le spectateur se trouve confronté :

---

<sup>851</sup> Voir, par exemple, Béatrice PICON-VALLIN (dir.), Marcel-lí ANTÚNEZ, Fanck BAUCHARD, Sylvie CHALAYE (études et témoignages), [et al.], *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, op. cit.

- (79) Le dispositif vidéo permet de sortir de la relation frontale induite entre le spectateur et l'acteur. L'espace scénique est éclaté, les regards démultipliés, le comédien se trouve immergé dans un cube. « Il faut jouer de la face et des fesses » (Johann Le Guillerm<sup>852</sup>).

L'image du cube dont on verrait l'envers, compris ici comme le fond de scène, autrement dit « la fesse », le plus souvent tournée vers l'arrière-scène, est intéressante car elle traduit aisément l'idée qu'il n'existe plus de lieux d'où l'acteur ne serait pas visible. Les visions simultanées de l'envers et de l'endroit, sur scène et à l'écran, et inversement, illustrent bien cette idée.

D'abord sensibles à la nature technique, esthétique et dramaturgique de l'insertion de la vidéo au théâtre, les spectateurs sont aussi attentifs à la place des écrans liée à la présentation de notre société comme société de l'image ou des images :

- (5) La société sur moderne évoquée dans la pièce est une société dans laquelle les images sont prédominantes.
- (6) Le propos de Falk Richter est contemporain, il aborde des sujets politiques de manière peu masquée, l'image, la vidéo sont au centre de la politique, au centre du pouvoir.
- (10) Car le sujet s'y applique. La vidéo fait partie de notre société de la vitesse et de la rapidité, de nombreuses images que nous percevons inconsciemment chaque seconde. [...]
- (71) Car cela montre bien l'omniprésence des écrans dans la société de consommation, ici, avec la *webcam* de l'ordinateur portable des personnages ou les caméras de surveillance dans l'aéroport, etc.
- (35) C'est un thème de la pièce... le regard de la télévision.

Le concept de « société de consommation » (71) est employé pour définir cette société, pas celui de « société du Spectacle ». Parmi les produits les plus largement commercialisés, se trouvent en effet des producteurs et des vecteurs d'image. L'une et l'autre fonction sont réunies par des systèmes de captation et de diffusion simultanées : par exemple, la *webcam* reliée à l'ordinateur ou la caméra de surveillance prolongée par le moniteur. Procédé similaire au système de vidéo en circuit fermé dans la pièce du Collectif MxM. L'image est un constituant fondamental et omniprésent de nos sociétés contemporaines, décrites dans *Electronic City*. Il semble donc logique, aux yeux d'un grand nombre de spectateurs, que les écrans prennent une large place dans la mise en scène de cette pièce.

Associée à l'omniprésence des images, l'évocation des perceptions de « confusion » et d'« enfermement » revient dans plusieurs témoignages :

---

<sup>852</sup> Johann Le Guillerm est un artiste de cirque. Nous ne disposons malheureusement d'aucune précision d'ordre bibliographique concernant cette citation faite par un spectateur.

- (3) [...] le fait de projeter plusieurs images en même temps donne un effet de « confusion », ce qui est tout à fait le thème de la pièce.
- (45) Car cela amplifie la notion d'être traqué. Chaque personne est constamment comme sous surveillance, comme si tous leurs faits et gestes étaient captés et enregistrés. Ils sont complètement étouffés par leur environnement qui les dépasse et la vidéo représente pour moi cet environnement.
- (90) [...] La vidéo participe ainsi de ce vertige des perceptions auquel est soumis Tom et à cette impression d'insaisissable et de disparition permanente qui affecte tout ce qu'il entreprend. [...]

Chez le spectateur, la vidéo et ses images provoquent un brouillage des perceptions plutôt qu'une synthèse éclairante. Certains parlent d'« étouffement », de « vertige », de disparition permanente ». Ces sentiments d'égarement ne sont pas forcément perçus comme négatifs. Participant de la sensation d'« enfermement », on trouve bien évidemment la « vidéo surveillance » à rapprocher de cette vision de l'espace à l'instar d'un cube dont toutes les faces peuvent à tout moment être rendues visibles. La troisième citation (90) donne un point de vue plus métaphysique sur ce phénomène, en se rapprochant d'un sentiment de perte du réel.

La présence des écrans se trouve aussi justifiée parce qu'« (14) elle nourrit les jeux doubles » qui peuvent être saisis sous deux aspects : celui d'un « (55) dédoublement du point de vue » et celui d'un « (16) dédoublement de personnalité » entre les « (16) identité(s) professionnelle (et) personnelle ». La duplicité concerne soit la vision et rappelle ainsi l'image du cube précédemment évoquée, soit la psychologie des personnages au travers d'un trouble identitaire entre le domaine professionnel et la sphère privée. Un spectateur arrive même jusqu'à décrire une « (100) schizophrénie des psychologies » tandis qu'un autre parle du « vacillement identitaire, (du) "dédoublement" de la personnalité des protagonistes ». Il y a en effet quelque chose d'ordre schizophrénique, au sens vulgaire et non médical, chez les personnages d'*Electronic City* et il est intéressant de considérer que cette dissociation entre vie professionnelle et vie privée, qui a tendance à ne plus être possible (car le travail occupe toute la place et prend le pas sur la vie privée), est lisible spatialement à travers la scène et les écrans. La configuration spatiale entre scène et écrans souligne la possibilité d'une duplicité. La vidéo permet un recul sur cette situation. Allant plus loin encore, un spectateur avance l'interprétation suivante au sujet du corps contemporain :

- (90) C'est [l'utilisation de la vidéo] à mon sens l'intérêt principal d'*Electronic City* que l'usage et la présence de la vidéo qui renforcent singulièrement la sensation de fragmentation et de dissipation de la personnalité et plus largement du corps contemporain.

La vidéo métaphorise l'idée d'une personnalité éclatée. Elle est visible, par exemple, dans les *splitscreens* en trois parties. Ils rappellent la technique plastique de la sérigraphie, dans l'usage qu'en a fait le *pop art*. L'ensemble renvoie à une évanescence de la personnalité et du corps tendant vers leur disparition : multipliable à l'infini, il perd de sa chair, de sa matérialité.

Cet aspect du dédoublement est soutenu par le fil dramatique qui entremêle les vies parallèles d'un trader et de la caissière d'un supermarché d'aéroport, prises par moments dans des situations de tournages de cinéma et/ou de télévision. Dans l'esprit de l'un des spectateurs, « (7) *Electronic City* se situe sur un tournage, c'est donc naturel d'y mêler la vidéo ». Un autre conçoit le spectacle dans son entier comme un « (38) film en *work in progress* », c'est-à-dire comme un film en train de se faire, dont nous suivons la formation et les contours mouvants. La place de cette double intrigue qui entremêle la vie réelle et la télé-réalité est un argument avancé plusieurs fois pour justifier la pertinence de la vidéo :

- (50) La présence d'un autre niveau, celui du réalisateur et de l'actrice Joy plus présente que celle qui lui sert de modèle, comme une télé-réalité, mais le fait divers sert aussi de sujet à la fiction comme dans la vraie vie. [...]
- (101) Parce que la pièce parle d'un film et que le procédé d'écriture est très cinématographique [...]

La qualité cinématographique de l'écriture de F. Richter motive aussi l'insertion de la vidéo sur la scène. Non seulement l'intrigue du tournage, mais aussi l'existence de Joy et de son double de télévision, justifient l'emploi de la vidéo. Même si le mot n'est employé qu'à une reprise, il s'agit bien d'une « (11) mise en abyme de l'histoire » comme l'indique l'un des spectateurs.

Dans le prolongement de ce dédoublement dû à la mise en abyme, un des arguments convoqués consiste en la traduction spatiale, à l'aide de la superposition de la scène et de l'écran, de la porosité entre réalité et fiction :

- (24) Cela [l'utilisation de la vidéo] insistait, mettait l'accent sur le fait que l'on ne savait plus qui était qui, ou plutôt qui était le réalisateur, le comédien. Cela accentuait cette impression de flou entre la réalité et la fiction.
- (22) [...] Surtout, la pièce jouant sur le rapport entre un monde réel et une vision « filmée » du réel, sur un monde et sa représentation, la vidéo permettait d'accroître cette impression de flou, de gommer un peu plus la frontière entre les deux « réalités » présentes sur scène.

Il est important de remarquer qu'en abordant la question de la nécessité de la vidéo, on arrive au cœur de notre sujet de recherche, formulé par les spectateurs eux-mêmes : cette indistinction entre réalité et fiction. D'autres termes sont employés pour décrire le même phénomène : le virtuel : « (26) Virtuel à l'écran en relation avec la vie devenant virtuelle. », la mise en scène :

« (48) La réalité du monde mise en scène, la réalité intérieure des personnages est une suite d'images. », l'artificiel : « (17) un monde glacial et artificiel ». Ces termes, s'ils proposent des nuances, servent tous à exprimer une idée similaire, exprimée dans le concept de société du Spectacle : l'éloignement de la vie dans sa représentation. En outre, un spectateur avance que la vidéo « (64) ajoute une distanciation avec le monde réel (la scène) ». Le réel se retrouve, pour lui, représenté au théâtre par la scène. La représentation vidéographique peut supplanter la représentation scénique du fait d'une attirance physique, mais aussi métaphysique, pour l'écran plutôt que pour la scène :

- (44) L'usage de la vidéo est certes un peu outrancier mais non moins intéressant : la perte de la notion de réel est sublimée par la vidéo. On est souvent tenté de regarder l'écran, retransmission (donc vision indirecte) plutôt que l'acteur qui est sur scène directement avec nous.
- (10) La vidéo dans cette pièce attire notre regard, on a l'impression de voir « mieux » que si on regarde la réalité, c'est une tentation de regarder l'écran plutôt que le personnage réel.
- (73) Nous- mêmes, spectateurs, on est happé par l'image comme devant une TV, on oublie le comédien vivant en chair et en os que nous avons devant nous. Ça contribue à le faire passer au second plan.

L'écran captive le regard, attire plus le regard que la scène et l'attention se déplace de l'acteur à l'écran. Cependant, l'argument n'est pas tellement utilisé par nos spectateurs, c'est-à-dire que l'on n'en trouve pas d'occurrences de façon conséquente, peut-être est-ce parce que ce phénomène physique est déjà constaté et vérifié par le plus grand nombre : la lumière bleue happe le regard. Un parallèle est tracé avec l'hypnose télévisuelle. Cette supplantation de la scène par la vidéo « (49) met en évidence la déréalisation des êtres dont parle la pièce, en les mettant encore plus à distance que leur jeu ne le fait déjà ». Grâce à une « (78) mise à distance », comme on vient de le voir, les personnages apparaissent « (78) irréels, électroniques (et) schizophréniques ». Malgré l'aspect organique de la scénographie, une séparation entre scène et écran apparaît tout de même. Cette séparation revêt avant tout un point de vue métaphysique car elle donne l'« (110) impression que la vie ne nous appartient pas ». Si les termes sont quelque peu différents, c'est bien le concept situationniste de séparation qui est activé ici.

En ce sens, la vidéo « (9) contribue à la déshumanisation des personnages, qui est le propos de la pièce ». « (11) La vidéo sert le propos de la pièce : une forme de déshumanisation ou plutôt de distanciation due au mode de vie moderne poussé à bout [...]. » L'hésitation sur le choix des termes entre « déshumanisation » et « distanciation » et la décision de les faire apparaître tous les deux pour déclarer que la préférence va au second plutôt qu'au premier, doivent être analysées. La distanciation, entendue comme une difficulté d'avoir une prise sur

le monde réel, serait une forme de déshumanisation au sens d'une non-inscription dans le réel, dans le temps et l'espace. Cette prise de distance serait due à la profusion des objets — dont le dispositif vidéo ne serait qu'une des incarnations — qui supplantent l'humain : « (15) Les objets — ordinateurs, téléphones portables, caméras de surveillance, etc. — sont plus importants que les humains. » La notion de « distance » évoquée à plusieurs reprises (qui a fait l'objet, avec l'immersion, de notre développement précédent) s'articule avec le spectateur par rapport à la scène et aux acteurs, mais pas avec les personnages entre eux, à une exception près (en même temps, les questions posées n'incitaient pas les spectateurs à parler des personnages).

Cette « (80) distance entre les personnages » est bien celle que les objets mettent entre eux. Elle est figurée par les écrans, mais aussi l'impossibilité des personnages à se rejoindre du fait d'une temporalité largement soumise à leurs contraintes professionnelles. En outre, même s'ils exercent des métiers différents, ces contraintes sont les mêmes. Cela rejoint ce que l'on a déjà vu au sujet du dédoublement et de la « (90) dissipation de la personnalité » : « (73) La multiplication des visages, sur l'écran, à la Andy Warhol, noie l'identité, la singularité du personnage, appuie sur le processus de déshumanisation qu'il subit. » Les codes du *pop art* reflètent la multiplication en série des objets et des représentations, ainsi que la standardisation des vies humaines qui l'accompagne.

L'envers de cette distance et de cette déshumanisation se trouve dans l'« humanisation » et un rapprochement avec les personnages produits, encore une fois, à l'aide de la vidéo. Les remarques des spectateurs à ce propos ont tendance à se focaliser autour d'un procédé, celui du gros plan :

- (17) Parce qu'en grossissant les visages, elle [la vidéo] permet de souligner l'humain [...].
- (27) Focus sur certaines parties du corps pour accentuer les sentiments ressentis / exprimés par les acteurs.
- (51) La vidéo et le micro nous rapprochent des personnages (gros plans, chuchotements audibles...).

Outre les gros plans, l'utilisation du microphone facilite une proximité entre spectateurs et personnages. Si les gros plans traduisent plus aisément que la scène les sentiments des personnages, l'emploi des microphones permet des nuances de tons plus proches de la voix parlée quotidienne que ne le fait la voix timbrée de l'acteur de théâtre. Le rapprochement du corps de l'acteur par l'intermédiaire de la caméra facilite une compréhension de ses problématiques par le spectateur : « (98) On voit mieux les acteurs et on a l'impression de vraiment "connaître" leur rôle, de le comprendre. » Le personnage, à travers l'écran, devient presque une personne que l'on pourrait « connaître » et « comprendre ». Sont bien en jeu

humanisation et proximité. Paradoxalement, la tiédeur de l'interprétation des acteurs, passée par le filtre de la caméra, serait motrice de cette humanisation : « (28) Parce qu'elle permet d'accentuer les réactions des acteurs qui sont très neutres, comme robotisés par leur rythme de travail infernal, leur mode de vie standardisé. Curieusement, cela les humanise. » « La vidéo « (53) rend l'ensemble plus vivant ». La notion de vivant est complexe, tout comme celle d'humain, d'ailleurs. Il semblerait que ces notions, utilisées pour décrire l'action de la vidéo comme rapprochement des personnages, recouvrent un champ à peu près similaire. Cette humanisation opérée par la vidéo est un phénomène qui avait déjà été décrit dans un article en partie consacré à *Electronic City* :

La vidéo rendrait possible un processus d'humanisation notamment par l'utilisation du gros plan. Ce résultat entre bien en résonance avec la dramaturgie : ce que l'on a coutume d'appeler l'humanité — la fragilité, les hésitations, le désespoir, l'affection, l'amour — est enfermé dans l'image<sup>853</sup>.

L'humanisation, dans ce cas, consiste en la mise en avant de la fragilité de l'être humain, ce que rejoint l'aspect « vivant » traduit aussi par la vidéo, parce qu'il permet de laisser voir la faille.

À ces deux concepts (l'humanisation et le vivant) formulés, rappelons-le, par les spectateurs, s'ajoutent ceux de vérité, réalité et réalisme : « (13) [La vidéo] donne une impression de vérité et de réalité. », « (42) La diffusion vidéo "en direct" renforce le réalisme de la mise en scène et valorise les réflexions sociétales qui traversent cette pièce. » On peut mettre cette « (13) impression de vérité et de réalité » véhiculée par la vidéo sur le même plan que l'humanisation des personnages ; de nouveau, la vérité et la réalité sont celles de la révélation de l'« humain » au sein des personnages, c'est-à-dire les doutes, les craintes, les errements, les désespoirs... L'autre citation lie réalisme et captation/diffusion de la vidéo en temps réel. Ce réalisme de la présentation en temps réel est calqué sur le temps au théâtre ; la représentation est réalisée et montrée dans un temps partagé entre spectateurs et acteurs. Le lien avec la société de la surveillance généralisée, notamment au moyen de l'outil vidéo, participe aussi de ce réalisme d'un réel filmé en direct. Les guillemets sont d'ailleurs de trop dans la remarque de ce spectateur

---

<sup>853</sup> Émilie CHEHILITA, *Quand le théâtre regarde la télévision et le cinéma... Esquisse pour une distinction entre citation, parodie ludique et parodie sérieuse*, Actes des journées de la recherche doctorale en ethnoscéologie, Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, Saint-Denis, 2010, p. 13, <http://www.mshparisnord.fr/documentation/services-documentaires/documents-msh-paris-nord/actes-de-colloques.html> (consulté le 11 juillet 2016).

car la vidéo est bien réalisée en direct chez le Collectif MxM et pour cette œuvre. Un autre spectateur identifie une « crédibilité » du traitement spatial grâce à la vidéo :

- (86) L'utilisation de la vidéo permet de proposer des images rendant crédibles la diversité des lieux et l'uniformité qui les caractérise, des déplacements nombreux qui doivent donner l'impression qu'on demeure au même endroit.

Le paradoxe de la grande fréquence des mouvements en même temps que celui de la stagnation des personnages au sein des mêmes problématiques irrésolues est lisible et rendu palpable au moyen de la vidéo. Le rapport à la vidéo s'inscrit dans le paradoxe ; elle engendre humanisation et déshumanisation, comme l'explique un spectateur : « (90) Étrangement, l'hyper-individualisation de ces visages en gros plan, reflétés en plusieurs exemplaires sur les écrans fait ressentir violemment l'absence de corps charnel. » Elle entremêle aussi immersion et distance : « (87) Ça provoque une distance supplémentaire, tout en rapprochant de nous les comédiens (visages, mains...). » Notre hypothèse d'une alternance de l'immersion et de la distance est partiellement vérifiée par ce questionnaire. Du moins, les deux sont-elles possibles et, si les questions engagent à répondre en faveur de l'un ou de l'autre, ces deux positionnements coexistent chez des spectateurs différents ou chez un même spectateur.

Les derniers arguments de l'adéquation de la vidéo en rapport avec le propos de la pièce sont ceux de la « modernité » et de la « contemporanéité » associés à un climat de « froideur ». Les expressions proposent des variantes ; « (3) une impression de modernité », « (5) la société sur moderne évoquée dans cette pièce ». Les mots « moderne » et « modernité » reviennent, avec ou sans les guillemets. La qualification de « sur-moderne » indique une boursoflure de la modernité, mais pas son dépassement et le passage à une autre ère qui renierait les fondements des modernes, comme le concept de postmodernisme l'entend. Ce mot de « (54) postmoderne » est utilisé par un seul des spectateurs à trois reprises dans sa réponse à la question traitée. Ce spectateur est âgé de 56 ans, il est conseiller à l'emploi et a un diplôme de niveau Bac + 3, il appartient donc à la catégorie socio-professionnelle des employés. Il fait partie de la majorité du public représentée par les hauts diplômés mais pas des classes sociales économiquement et culturellement privilégiées. L'itération du terme à trois reprises insiste sur l'importance attachée à son usage. La catégorie du postmoderne ne semble pas avoir eu une grande influence sur nos spectateurs, elle ne s'est pas répandue dans le langage courant et son emploi dans les cercles intellectuels est limité aujourd'hui parce qu'elle a été remise en question. La qualification de moderne qui, elle aussi, a été critiquée, entre autres par les postmodernistes, est tout de même préférée, du point de vue de nos spectateurs, à la catégorie de postmoderne. Outre

la modernité, c'est aussi au contemporain que la vidéo sied bien : « (6) Le propos de Falk Richter est contemporain [...] ». « (65) [...] ce genre de thème ultra contemporain [que sont les grandes villes et leurs aéroports] ». On voit apparaître le mot « ultra » employé sous sa forme adjectivée qui indique une concentration de la dimension contemporaine, un paroxysme du contemporain. L'emploi de la vidéo serait justifié par le souci des artistes, et en particulier de l'œuvre écrite et de son auteur, de coller au plus près de notre temps et de ce qui le représente. C'est aussi « (62) l'image d'actualité du texte et du contexte » qui sert d'argument, la vidéo comme « (85) moyen actuel d'expression », se situant « (85) dans la norme actuelle ». L'actualité a plus à voir avec ce qui est le plus brûlant, souvent compris dans une perspective journalistique. L'adéquation entre l'emploi de la vidéo et le propos de la pièce se joue enfin dans la peinture d'une certaine tonalité décrite ainsi : « (11) [...] difficulté voire injonction à ne pas exprimer ses sentiments, environnement froid, neutre [...] », « (17) un monde glacial », « (84) une certaine froideur », « (23) un monde glauque et angoissant », une « (52) présentation froide et futuriste adaptée au message de la pièce », « (54) une humanité postmoderne froide, désincarnée et "sans odeur" ». Cette froideur avait déjà été mentionnée comme instrument d'une mise à distance.

Les spectateurs qui ont répondu par la négative ont moins répondu précisément à la question de l'adéquation de la vidéo et du propos de la pièce, qu'exprimé un désaccord avec l'utilisation de la vidéo. Des arguments similaires à ceux que l'on a déjà pu observer apparaissent sous leur plume, mais de façon à servir de contre-arguments. La froideur du procédé est invoquée : « (56) Je trouve ce procédé très froid. La vidéo remplace les êtres humains. Cela devient inhumain pour moi. Je n'aime pas du tout. » Le spectateur reconnaît l'utilisation de la froideur comme procédé esthétique, mais il récuse ce procédé ; l'esthétique du spectacle imite l'objet de sa critique et, l'un et l'autre étant confondus, le spectateur les rejette ensemble. De même, le trop-plein d'informations, auquel il a déjà été fait allusion, cause une confusion chez le spectateur ; là encore, la confusion que dépeint la représentation gagne l'esprit du spectateur :

- (20) On n'arrive déjà pas à bien suivre l'action sur scène, alors si, en plus, on est assailli d'images venant de tous les côtés, c'est encore plus dur d'y comprendre quelque chose ! L'idée de départ est bonne, et il y a un réel travail de l'équipe derrière, mais j'ai trouvé que là, c'était surfait et un peu agaçant.

La tendance à la caricature, qui a déjà été soulignée par certains pour expliquer leur prise de distance par rapport au spectacle, devient ici synonyme d'agacement et d'incompréhension. En

somme, les acteurs sont relégués au second plan par la vidéo : « (106) Le Théâtre n'est pas seulement la vidéo : c'est indispensable d'avoir sur scène des acteurs avec leurs corps du début à la fin. » La définition du théâtre pour ce spectateur (notons d'ailleurs qu'il met une majuscule au mot, ce que nous pouvons comprendre comme la recherche du « vrai » théâtre) est avant tout centrée sur les acteurs et leurs corps ; la vidéo désincarnerait ces corps, comme nous l'avons vu avec la disparition des corps au profit de l'écran. Pour un autre enfin, elle serait le symptôme d'une « (66) fascination pour le cinéma » au détriment d'« (66) une interaction avec la matière textuelle et le théâtre ». L'emploi de la vidéo traduirait plus un désir de cinéma qu'un désir de théâtre. Les mêmes analyses sont évoquées, mais engagent chez les spectateurs des effets différents et parfois diamétralement opposés.

De façon générale, la conclusion qui s'impose, avant de poursuivre avec deux questions qui viendront étayer l'analyse, est celle de la pertinence de la vidéo dans ce spectacle, eu égard à ses thèmes, aux objets de sa critique et à sa structure.

Dans le but d'affiner encore notre analyse, la question : « Avez-vous établi des liens entre la vidéo et l'action sur scène ? » devrait permettre de mieux envisager les principales interactions entre la scène et les écrans. En cas de réponse affirmative, une question subsidiaire demande de citer un exemple de ces liens : « Si oui, pouvez-vous en citer un qui vous paraît important ? ». La quasi-totalité des spectateurs répond par l'affirmative : 93 personnes (87,7 %) ont établi des liens entre la vidéo et l'action sur scène, contre 13 personnes (12,3 %).

Le lien le plus souvent évoqué entre la vidéo et l'action sur scène est celui du gros plan :

- (18) Les gros plans des visages des acteurs permettent de mieux observer leurs expressions [...]
- (25) [...] les gros plans sont très intéressants car ils nous permettent de voir les expressions des visages des comédiens, qu'on ne voit pas forcément toujours très bien au théâtre si on est loin de la scène.
- (27) Focus sur les mains qui tremblent qui accentue l'angoisse.
- (38) Le monologue de l'employée de l'aéroport. Pertinence du gros plan sur son visage.
- (39) Le stress vécu par les personnages, les hommes d'affaires, est bien reflété par les gros plans des acteurs.
- (49) Le gros plan sur la main qui tremble de Tom quand il marche.

Souvent, les gros plans permettent d'accentuer certaines émotions, notamment lorsqu'ils visent les expressions du visage. À ce titre, la scène où Joy perd le contrôle du scanner de sa caisse et où on la voit, face à l'écran, tenter de scanner une carte qui ressemble à une pièce d'identité, son visage se tenant juste derrière, est un passage cité à plusieurs reprises. Le gros plan traduit la détresse du personnage ainsi que sa solitude. Quant à la focalisation sur les mains (en particulier cette fois des hommes d'affaires), extrémités où se concentrent les tensions, elle

est aussi restée dans les mémoires parce véhicule des émotions ; elle traduit avec finesse l'état intérieur des personnages. L'intérêt porté aux gros plans rejoint celui d'une expression plus distincte des acteurs et, en définitive, ce qui a déjà été caractérisé comme une humanisation par le biais de la vidéo :

- (17) La jeune actrice qui joue Joy lorsqu'elle est en pleine détresse, les plans sur son visage soulignent l'humanité dans le chaos de la mondialisation impersonnelle et effrénée.
- (25) [...] Du coup [du fait des gros plans], on se sent plus proche d'eux et on ressent encore plus leurs émotions.
- (35) Un regard perdu face à une caméra.
- (43) L'action sur scène est parfois très intimiste et la vidéo projetée nous livre tous ces petits moments.
- (52) Amplification du ressenti [...]
- (62) La vidéo renforce les sentiments, les attitudes des personnages.
- (73) Ça accentue la solitude du personnage.
- (99) La fenêtre à persiennes, un sentiment de vide, de solitude extrême.

À nouveau, le processus de lecture des émotions se trouve facilité par la caméra, notamment parce que le jeu est tourné vers cet instrument et en reproduit les codes plutôt que ceux du théâtre. On rencontre à nouveau, dans les réponses des spectateurs, les notions d'humanité (humanisation), de proximité, d'intimité, liées à des sentiments de perte de repères : la « détresse », le « vide » et la « solitude ». Ces affects éprouvants seraient ressentis de manière plus prégnante à l'aide des écrans.

Second élément le plus mentionné, la possibilité de voir une même action sous deux angles différents et ce, de façon simultanée :

- (15) [...] Ou alors le moment où Joy essaye de faire valider sa carte. Elle est de profil sur scène et on la voit de face en vidéo, on a l'impression d'être « dans » la vidéo. Ces deux points de vue sont intéressants.
- (50) Le fait d'être de face avec les acteurs alors que l'on est spectateur de côté, on semble entrer dans une autre dimension et être mobile et un peu voyeur.
- (60) Les perspectives avec un acteur au premier plan et un autre au fond (même si flou), parfois non visible sur scène ont été très impressionnantes.
- (79) [...] Le comédien s'expose au public de deux façons. Les regards sont multipliés.
- (80) Le moment où les deux acteurs principaux se retrouvent sur le lit, à la fin, et qu'on voit qu'ils ne se regardent pas, grâce à la vidéo. Elle souligne l'impression de rendez-vous manqué entre les deux êtres.
- (81) Les deux personnages sur deux plans différents en vidéo, reflétant leurs deux vies parallèles, sans croisement sur scène.

Les jeux de cache-cache entre la scène et les écrans ont déjà fait l'objet d'un développement<sup>854</sup>, cependant il faut noter l'importance qu'ils revêtent aussi du point de vue des spectateurs. Ce ludisme technique se révèle parfois « impressionnant » pour le spectateur car il révèle du « non-visible » ou du moins visible. L'impression d'« être “dans” la vidéo » traduit ici une immersion technique au sein de l'appareil ; être littéralement à l'intérieur de la caméra, être l'œil de la caméra. Les jeux de cache-cache mettent en avant la présence des instruments de captation et ouvrent à une « autre dimension ». D'un point de vue futuriste et/ou mathématicien, l'autre dimension fait référence à un espace dont les coordonnées ne seraient plus triples, comme dans le nôtre, mais aurait un nombre de dimensions excédant. La « mobilité » va dans ce sens. Pour en donner une image concrète, on peut faire le parallèle avec le cubisme qui présente des perspectives inconnues à nos yeux, dont la possibilité de montrer « la face et les fesses » (pour reprendre l'expression choisie par un spectateur et reprise à J. Le Guillerm). Le jeu avec la profondeur de champ révèle une densité de la scène théâtrale en ouvrant des espaces insoupçonnés. L'aspect « un peu voyeur » trace un parallèle avec la surveillance, un argument qui revient à nouveau ici ; il en sera fait état un peu après. Ce voyeurisme est aussi en lien avec la première remarque ; le regard est celui de la caméra, celui qui voit sans être vu — car il y a bien une forme de maintien du quatrième mur dans ce spectacle —. C'est l'intimité que l'on scrute et en cela aussi réside le voyeurisme. Ces chassés-croisés entre scène et images expriment la séparation entre les êtres ; les deux membres du couple se trouvent ensemble, sur le même lit, et ne se regardent pas. Cette dialectique de la séparation a déjà été exposée par nos soins en amont. Elle est liée à la question de la « “virtualisation” du vivant » :

- (76) Reflet d'une vie virtuelle.
- (78) Sur des moments de doute, de se sentir irréel, c'est le cas du personnage joué par la jeune femme brune avec le gilet rose.
- (90) [...] S'il ne faut en citer qu'un [un lien], ce serait à la fin lorsque Joy raconte comment Tom et elle ont fait l'amour lors de leur première rencontre à l'aéroport et où sur l'écran apparaissent des images brouillées et confuses de corps nus qui pourraient appartenir à n'importe qui. Ainsi même l'acte le plus intime, le plus personnel, porte la marque de l'anonymat et du virtuel.
- (110) Présence par l'image, mais absence de l'autre dans la vie réelle.
- (63) Multiplier l'image par trois de la personne la rendant multiple et interchangeable.
- (70) Oui quand on voit la même image projetée trois fois à l'identique. Ne nous amène-t-on pas à être des clones les uns des autres ?
- (75) Mise en valeur de l'impossible communication entre les gens.

---

<sup>854</sup> Voir Chapitre IV. 3.2. Le phagocytage de l'humain et du texte dans le film (Collectif MXM), p. 204.

Cet éloignement du réel est au cœur des problématiques de l'auteur et se trouve traduit par l'image : l'existence du corps est plus forte au sein de l'image que sans intermédiaire médiatique. La multiplication d'une même image en série est un des procédés qui le traduit : le même dans le multiple, d'où cette notion de « clones les uns des autres ».

Certains des interrogés répondent que les liens sont constants entre l'action sur scène et les écrans, car la première est justement filmée en continu, avec captation et diffusion réalisées simultanément. La publicité, omniprésente dans la ville, est citée une fois. Les notions de mise en abyme et de surveillance sont aussi convoquées.

En fait, les analyses des spectateurs rejoignent les nôtres qui, il est important de le signaler, ont été produites avant de procéder à la présente étude détaillée du questionnaire. L'analyse de ces résultats confirme notre propre élaboration. Certes, nous insistons sur la notion de séparation qui nous tient lieu de guide depuis le début ; si elle n'est pas directement nommée par les questionnés, elle se retrouve dans leurs réflexions. Par ailleurs, la dimension de surveillance apparaît plus souvent sous leurs plumes.

La nécessité et la pertinence de l'emploi de la vidéo en relation avec les problématiques de la pièce ne doit pas être remise en question. En revanche, on peut se demander si cet élément est le principal en comparaison des autres aspects de la mise en scène. Pour ce faire, nous traiterons les réponses à l'interrogation suivante : selon vous, quelle est la composante principale d'*Electronic City* ? Le nombre de spectateurs qui désignent le texte de F. Richter est assez proche de celui des personnes qui choisissent les images vidéo : 33 (32,7 %), et 29 (28,7 %), respectivement. Le texte de F. Richter est la trame sur laquelle s'échafaude tout le spectacle. C. Teste en parle justement comme d'un scénario, ouvert aux interprétations. Le « Collectif MXM » et « les voix des comédiens » sont à peu près à égalité, avec, respectivement, 17 voix (16,8 %) et 14 (13,9 %). L'organisation d'un travail de création artistique commun ainsi que les voix aux microphones des comédiens ne sont pas les éléments qui attirent le plus l'attention, cependant ils représentent, pour quelques-uns des membres du public, le point d'ancrage du spectacle. Aucune réponse ne va dans le sens de considérer les « spectateurs » comme la composante principale d'*Electronic City* par le Collectif MxM. Cela n'est pas surprenant compte tenu de la dimension conventionnelle du dispositif : un rapport frontal, aucune interaction directe entre scène et salle, aucune interpellation de la salle par la scène.

Les autres réponses, au nombre de 8, sont les suivantes : la mise en scène (2, soit 1,8 %), la scénographie (1, soit 0,9 %) un mélange de tout cela ! (1), la virtuosité de l'orchestration (1),

le texte et les images vidéo (1), le son, la scénographie et la vidéo (1). Un répondant fait cette objection : « Il n'y a pas de composante “principale”, pas d'ordre d'importance entre les “composantes”, vous oubliez aussi le son, le traitement des voix, aussi importants que la vidéo à mon sens. » Ceux qui n'ont pas opté pour les critères proposés ont, de façon générale, choisi un nombre de critères plus grands, combinant ceux qui avaient été proposés (le texte et les images vidéo, par exemple), ou donnant des critères plus englobants (la mise en scène), ou y ajoutant une autre dimension (tel le son). À la vue de ces résultats, il apparaît que la question était peut-être mal posée car elle imposait de dégager un seul critère important. Cela dit, la case « autre » permettait de donner d'autres réponses, en l'occurrence un nombre plus grand de critères et l'absence d'une composante dominante. Les réponses ne s'accordent qu'en partie avec notre analyse selon laquelle les images vidéo sont l'horizon de la mise en scène, l'élément vers lequel est tendue la mise en scène.

De façon plus générale, il est surprenant de voir à quel point les réponses de ce questionnaire rejoignent les analyses faites en amont sur les images et leur lien avec les corps des acteurs en particulier. Le travail d'analyse autour du discours des critiques journalistiques se trouve aussi approuvé par ces réponses. En même temps, l'hétérogénéité des relations du spectateur au spectacle, notamment au niveau de l'immersion et de la distance, est notable et reste d'une importance considérable. Les spectateurs ne sont pas toujours entièrement dans l'immersion ou dans la distance ; parfois les deux ressentis s'entremêlent. Ces trois modalités, à des degrés divers et peu éloignés les uns des autres, sont possibles face à la même œuvre.

### 3.3. *Compréhension des problématiques*

Au-delà du rapport au spectacle et des analyses autour de la vidéo, il nous a semblé important de prolonger notre étude de la réception en lien avec les problématiques de notre recherche et notamment ici avec les questionnements philosophiques autour de l'image. Nous avons choisi un extrait du texte d'*Electronic City* que nous demandions aux spectateurs de considérer :

Que pensez-vous de cette phrase de Falk Richter à propos de la « production des images » :

« un système incontrôlable, dont le fonctionnement est devenu incompréhensible et qu'on ne peut finalement plus représenter sous forme d'image ou de récit, puisqu'il est lui-même image et absence de narration [...] <sup>855</sup> »

---

<sup>855</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 61-62.

La plupart des personnes qui ont répondu à cette question ont jugé ce discours pertinent, ils étaient au nombre de 26 (30,9 %). Beaucoup le justifient en estimant que l'absence de contrôle des individus sur les images qu'ils regardent au quotidien est une réalité :

- (15) Je trouve ça assez juste et plutôt flippant. Je trouve que sa pensée ressort dans son écriture et dans la mise en scène de Cyril Teste : on est face à des humains qui se laissent envahir par la production des images, malgré eux. Ils n'ont plus aucune prise dessus.
- (73) Ça me paraît juste. L'image fascine, nous engloutit tout entier. Elle crée une dépendance, des états d'addiction. Elle nous fait perdre notre présence aux autres sens, et par suite notre capacité de penser et parler.
- (78) [...] je la trouve juste avec Internet, les images sur les portables, le succès de *Facebook* et compagnie, l'image va plus vite que nous, elle se produit incessamment et les hommes ne semblent plus avoir de contrôle dessus.

Cette constatation peut s'accompagner d'une peur, car la situation est jugée alarmante. Cette perte de contrôle face aux images est le fruit d'une fascination envahissante, qui annihile la faculté de penser, qui empêche le discours rationnel d'advenir. L'image prend une forme d'indépendance par rapport au discours ainsi que, de façon plus générale, comme entité autonome :

- (28) L'image pour l'image tue l'image...
- (56) Je suis tout à fait d'accord avec l'auteur ; l'image empêche la narration, procure une sensation de vacuité.
- (57) Je la trouve assez juste : il s'agit de cette autonomie de l'image qui, pourtant, est si souvent présente pour illustrer un contenu, mais ce contenu a désormais tendance à servir l'image, à lui donner un sens spécifique, à l'orienter. L'image est ainsi manipulée et pourtant c'est elle que l'on retient, c'est elle qui nous marque, on oublie qu'elle existe parce que les mots lui donnent un sens.

La prise de pouvoir par l'image sur le discours empêche ce dernier d'advenir. Une voix solitaire s'élève pour soutenir que l'image est toujours accompagnée d'un discours qu'elle supprime au point que l'existence de ce discours n'est plus perceptible. Le résultat est bien celui d'une autonomie de l'image surpassant le discours qui, même s'il existe effectivement dans la quasi-totalité des cas, disparaît au profit du visible. Ces phénomènes sont en adéquation avec la mise en scène, qui les traduit, selon ces spectateurs. Dans une autre optique, un membre de l'assistance comprend la mise en scène comme une tentative de contrevenir à l'impossibilité de « représenter [notre système] sous forme d'image ou de récit » : « (55) Je pense que cette phrase explique l'inverse de ce qui était exprimé dans la pièce. »

De notre point de vue, l'écriture de la pièce ainsi que sa mise en scène sont toutes deux des expérimentations conduites dans le but de produire un récit, voire plusieurs en parallèle, et des

images. F. Richter réalise ce travail avec le projet de décrire justement le système économique, politique et médiatique des pays occidentaux. L'objectif du Collectif MxM est identique : l'entreprise est bien d'arriver à décrire un objet qui paraît difficile à dépeindre. L'un et l'autre cherchent à dépasser cette première impression de difficulté voire d'impossibilité. Nous comprenons cet extrait de la pièce comme un discours ironique, c'est-à-dire à revers des tentatives respectives de F. Richter et du Collectif MxM. Ces derniers essaient de représenter ce système sous forme d'images et de récits, et construisent des structures fondées sur la narration et les personnages de narrateurs et scénaristes, comme nous l'avons déjà analysé<sup>856</sup>. Cette écriture fait naître des images dans l'imaginaire du lecteur, du spectateur, traduites par l'imaginaire des metteurs en scène. Ce discours peut être jugé pertinent, et ce, surtout dans le sens de son retournement, dans l'idée de combattre cette première impression de ne pas pouvoir saisir notre contemporain. Un spectateur l'exprime de la sorte :

- (6) C'est précisément ce que je trouve pertinent dans le travail de ce collectif et dans l'écriture de Falk Richter ; la question de la manipulation par l'image. La croyance en l'image. « En », c'est-à-dire pas « par ». L'image a d'abord servi de média, par exemple à la croyance religieuse, maintenant, elle n'est plus média, elle est une fin en soi. On ne croit plus qu'à l'image, il est naturel que l'essence des choses finisse par nous échapper. Marie-José Mondzain aborde très bien cette question.

Ce spectacle démarre avec pour postulat l'inversion de ce discours de la désespérance et de l'immobilisme. Le Collectif MxM souhaite analyser nos rapports à l'image ; la question de la perte d'une essence à travers l'image comme finalité absolue est un discours que ces artistes réinterrogent.

Ce renversement n'est souvent pas compris, de même que cette phrase est jugée alambiquée et incompréhensible. L'incompréhension explique sans doute et par ailleurs le grand nombre d'absence de réponses puisque l'on enregistre un de nos plus bas taux en la matière : seules 84 personnes ont répondu à cette question. Parmi elles, les spectateurs que cette citation laisse perplexes sont presque aussi nombreux que ceux qui la jugent pertinente : ils sont 24 (28,6 %), et voici quelques-unes de leurs réactions :

- (10) Je pense qu'il me faudrait encore quelques années de réflexion sur notre société pour comprendre cette phrase et répondre à votre question...
- (39) Eh bien, je suis très heureuse de la lire maintenant car j'ai tout de même été très frustrée en sortant du théâtre car j'ai eu l'impression de n'avoir rien compris à la fin de la pièce donc l'effet escompté était peut-être le bon.  
Où étais-je ce soir ? Qui étais-je ? Et que se passe-t-il à la fin ? Pourquoi ci ? Et pourquoi ça ?
- (92) Que je n'arrive pas à la comprendre du premier coup, ni du deuxième.

---

<sup>856</sup> Voir Chapitre VI. 4. Importance de la narration et de la mise en abyme, p. 352.

- (102) Je ne comprends rien. Je me targue de ne pas me laisser aller à la masturbation intellectuelle.
- (112) Pas grand-chose ! Trop complexe car peu habitué à ce genre de spectacles.

Une spectatrice dit n'avoir rien compris au spectacle et suggère de manière quelque peu badine qu'à en juger par la citation, cette incompréhension était volontairement entretenue. Un autre, en parlant de « masturbation intellectuelle », est d'avis que ce raisonnement est infécond, ne produit aucune pensée intelligible sur laquelle appuyer une analyse de notre temps. Un autre encore juge que c'est sa méconnaissance de cette catégorie de spectacles (catégorie difficile à déterminer : s'agit-il de texte contemporain, du sujet, de la présence de la vidéo... nous ne saurions trop nous avancer) qui explique son incompréhension. Paradoxalement, cette incompréhension n'est pas éloignée de la manière dont nous comprenons ce passage ; si l'on poursuit la piste de l'ironie qui est la nôtre, cette phrase imite les raisonnements intellectuels critiques du Spectacle en les caricaturant afin de produire un illogisme. En effet, elle contient en elle-même une contradiction puisque notre système serait devenu image et que sa représentation ne pourrait pas passer par ce mode alors que c'est ce que font F. Richter quand il écrit et C. Teste quand il met en scène. Le Collectif MxM choisit de placer cette phrase dans la bouche du réalisateur pédant, et c'est aussi à ce personnage qu'elle échoit chez T Kühnel. F. Richter prend effectivement de la distance par rapport à ce discours qu'il désigne comme pseudo-intellectuel. En définitive, le sentiment d'incompréhension qui survient chez certains spectateurs ressemble effectivement fort à un effet recherché, tant de la part de l'auteur que du metteur en scène.

Dix-sept personnes (20,2 %) adoptent une position moins tranchée, ni tout à fait d'accord, ni tout à fait en désaccord avec la pensée développée dans l'extrait. L'une d'elles considère que la manipulation du spectateur qu'elle sous-entend, matraqué qu'il est par les images et l'absence de récit, doit être envisagée de façon moins naïve :

- (41) Je pense que c'est la première idée qu'on a de la production des images. Ou, pour le moins, c'est une analyse anxieuse (anxiogène ?). On dit ça tout le temps. C'est vrai en partie, mais ça ne l'est plus autant qu'avant, ni autant qu'on voudrait le croire. En réalité, je pense qu'on a tous appris, plus ou moins bien, à gérer ces flux d'images, à trier, à digérer, à zapper. Je ne dis pas qu'on n'en est plus victimes, mais je pense qu'on est bien plus armés pour l'affronter, et moins sensibles aux matraquages visuels (la preuve : il faut augmenter les diffusions pour espérer « toucher » le public / les consommateurs). Bref, moins dupes qu'il n'y paraît.

Effectivement, le type de discours moqué par l'auteur, celui de la critique du Spectacle, croit l'observateur crédule et non à même d'adopter une position d'examineur critique. Au

contraire, suivant la personne citée, l'idée exprimée dans le texte de F. Richter est un poncif, une première impression au sujet des images et de leur aspect sclérosant, que nous aurions dépassée pour justement construire et consolider des moyens de résistance. Dans le prolongement de ce commentaire, d'autres mettent également en doute l'impossibilité d'une analyse :

- (2) Je trouve la pensée intéressante et elle m'éclaire, dans un certain sens, sur une partie du propos de la pièce. Cependant, je n'y adhère pas totalement : ce n'est pas parce que le système de production des images est absence de narration (et la sentence mérite déjà d'être discutée) qu'on ne peut le représenter par la narration...
- (62) Elle illustre bien le monde dans lequel nous vivons ; image partout présente, télé, audiovisuel, cinéma, ordinateur, photos partout, impression qu'on ne contrôle plus. En même temps, l'analyse des images, si l'on s'y penche, est extrêmement intéressante et porteuse d'émotions (positives et / ou négatives).
- (64) Ce système est bien sûr devenu incontrôlable, avec la prolifération des capteurs d'image (à commencer par les téléphones portables) et la publication en temps réel de ces images, pratiquement sans censure. En revanche, concernant sa compréhension ou sa représentation, je ne vois pas ce qui, plus qu'avant, empêcherait d'y parvenir de manière rationnelle.
- (86) Il a peut-être bien raison, quoique certains cinéastes parviennent tout de même à imposer des récits qui demeurent dans les mémoires.

L'argument le plus largement soutenu par ces spectateurs est celui de la possibilité de construire un raisonnement et une narration au sujet des images, mais aussi à travers les images.

Chez ceux qui jugent cette phrase sentencieuse et n'y adhèrent aucunement, 14 personnes, soit 16,7 %, la proposition n'est pas claire et même fautive ; l'auteur « sur-commente », produisant « un commentaire sur un commentaire ». Si l'on en croit un des spectateurs qui fait un parallèle entre ces observations et celles de J. Baudrillard<sup>857</sup>, ce passage d'*Electronic City* est, pour ainsi dire, du « sous-Baudrillard » :

- (54) Elle me fait penser à une autre : « Nous vivons dans un monde où la plus haute fonction du signe est de faire disparaître la réalité et de masquer cette disparition » (J. Baudrillard) en nettement moins, moins.

Cette citation est extraite de l'ouvrage *Le Crime parfait* (1995). Cette redondance du signe, c'est-à-dire de la dimension symbolique qui vient obstruer le réel a déjà été discutée dans le cours de ce travail<sup>858</sup>. Notre but n'est pas ici d'en discuter la valeur, mais simplement de souligner le fait que certains spectateurs, lecteurs de Baudrillard, reconnaissent la parenté entre ces deux discours, tout en distinguant l'original de la copie. F. Richter pastiche un type

---

<sup>857</sup> Les spectateurs sont 3 (3,6 %) à faire des parallèles entre cette citation du texte de Richter et un autre auteur ; Baudrillard à deux reprises et Marc Augé.

<sup>858</sup> Voir Partie I. Chapitre III. Les fondements théoriques : spectres et réinterprétations de la critique du spectacle, p. 147.

d'énoncés « à la Baudrillard », en en gardant l'aspect antithétique, mais en le conduisant jusqu'à l'absurdité. Le style de Baudrillard reste sérieux et, s'il se permet des formules qui peuvent de prime abord paraître confondantes, ses écrits restent clairs et percutants. « C'est une vision contemporaine », indique une spectatrice : une vision que le sociologue de l'hyperréalité a fait entrer dans la pensée contemporaine, nonobstant l'opacité de cet extrait du texte de F. Richter pour le lecteur contemporain, qui peut s'y noyer. Afin de sortir de la pétrification que provoque le constat de cette impuissance, un spectateur, adoptant une position d'entre-deux, propose la solution suivante : « (26) c'est par l'écart avec ce "mord la queue" et non en lui correspondant exactement que pour moi, une autre narration, une autre image peut advenir. » L'expression tronquée désignant « un serpent qui se mord la queue » signifie l'impasse de ce raisonnement qui ne peut déboucher sur rien d'autre que lui-même. Aussi, le spectateur suggère-t-il de sortir de cette dialectique stérile pour envisager la narration et l'image. Or voilà bien la tentative de l'auteur et du Collectif MxM.

#### **4. Conclusion**

Le dépouillement de ce questionnaire fait émerger, de façon indiscutable, la nature hétérogène de la réception du spectacle. On retrouve en vérité les trois cas de figure possibles d'une relation au spectacle : l'immersion, la distance ou une position intermédiaire. Cette enquête a validé l'importance du principe d'identification dans la séance théâtrale, ou si l'on préfère la reconnaissance du même dans l'autre, notamment dans les situations d'immersion et de proximité avec les acteurs. Cette reconnaissance fonctionne comme un déjà-vu, un déjà-vécu, et va au-delà, dans certains cas, d'une compréhension de l'identification comme projection de l'identité du spectateur sur celle du personnage-acteur.

La nécessité et la pertinence de la vidéo sur scène sont reconnues par les spectateurs qui, pour beaucoup, abondent également dans le sens de nos développements au sujet des images produites de la sorte : il en va ainsi de l'importance des gros plans, de la facture cinématographique du jeu des acteurs tournés vers les caméras, du fait que la dimension humaine s'éprouve davantage à l'écran que sur le plateau. Aussi, l'intégration de la vidéo à la scénographie permet-elle de former un tout organique avec les autres éléments de la mise en scène.

Dans l'ensemble, le public interrogé comprend les problématiques de la pièce comme un discours tantôt pessimiste, tantôt plus optimiste car laissant entrevoir la possibilité d'une insoumission face à l'état du monde dépeint. La sensibilité des spectateurs aux thèmes traités

est déjà lisible dans leurs positionnements politiques, et ceci est confirmé par le dépouillement des réponses, qui expriment leur rejet d'un certain ordre du monde. Néanmoins l'ironie de l'auteur n'est pas toujours une donnée perceptible pour l'assistance.

De façon générale, cette enquête a permis de vérifier des hypothèses depuis longtemps étayées par les études de sociologie des publics de la culture, et par les travaux sur les effets d'une représentation sur les spectateurs. Le détour par le terrain aura ainsi permis de donner davantage de consistance à nos analyses esthétiques, dont il reste à soumettre la pertinence à la discussion.

# Chapitre VIII. PARODIE, IRONIE, INTERACTION ET RAPPORT AU SPECTATEUR : ENTRE CONNIVENCE ET DISTANCE

---

## 1. Introduction

Après avoir analysé en détail les procédés de parodie et de pastiche, ainsi que les modes ludique, ironique, satirique et sérieux, il nous a semblé important d'aller voir plus précisément du côté du spectateur, en évaluant, entre autres, ce que ces procédés impliquent chez l'assistance afin de fonctionner. L'interrogation sur la réception, souvent présente en sous-texte dans notre travail, sera ici analysée plus en profondeur, en s'appuyant sur les résultats du questionnaire qui nous a permis de dresser un portrait collectif du public d'une pièce du corpus et d'appréhender diverses réactions en son sein, notamment la dialectique, qui nous paraît axiale, de l'immersion et de la distance.

Ce huitième et dernier chapitre s'attachera en particulier à comprendre les conditions dans lesquelles les effets escomptés par la mise en scène peuvent réellement se produire : ce qu'ils présupposent de commun entre l'auditoire et les artistes, ce que les pratiques de déplacement et de détournement, notamment l'autoparodie et la construction de situations induisent comme horizon symbolique. Il s'attardera encore sur le corps comme vecteur d'une communauté entre les acteurs et les spectateurs, sur les interventions de ces derniers en cours de représentation, sur l'identification ironique et les stratégies de mise en échec.

Dans un premier mouvement, nous chercherons à faire émerger les éléments susceptibles d'établir un climat de connivence entre ces artistes et leurs publics: d'abord sous un angle sociologique, puis sous un éclairage dramaturgique, en étudiant les dispositifs qu'ils mettent en place et qui appellent un certain type de dispositions chez les spectateurs. Pour ce faire, nous nous fonderons sur les écrits de sociologues de la culture et de la communication dont certains ont déjà été cités dans cette thèse : P. Bourdieu, L. Fleury, H. Glevarec, É. Macé, É. Maigret. Nous nous appuyerons aussi à nouveau sur les travaux de L. Hutcheon, H.-T. Lehmann, J. Duvignaud, sans oublier bien sûr G. Debord.

Dans le second mouvement, nous adopterons une approche théorique se fondant sur les œuvres du corpus et ce, toujours en relation avec le spectateur. Nous répertorierons plusieurs

modalités d'interaction avec le spectateur : les sensations et suggestions que peuvent transmettre à la corporalité des spectateurs celle des performeurs, les interventions du spectateur vis-à-vis des interprètes, entre participation cadrée par des règles et participation libre. Nous aurons pour ce faire recours aux travaux des analystes du théâtre H.-T. Lehmann, Bérénice Hamidi-Kim et du philosophe Olivier Razac. Il nous sera ensuite possible de nous attacher à la nature de la réception et notamment de l'identification ironique du spectateur, grâce aux travaux de l'historien et théoricien de la littérature française Hans Robert Jauss et du philosophe Mehdi Belhadj Kacem. Enfin, les stratégies des artistes du corpus qui prônent l'esthétique de l'échec (Forced Entertainment) ou celle du bricolage (Gob Squad) clôtureront nos dernières réflexions au sujet de la réception.

## **2. Identité et altérité entre acteurs et spectateurs**

### **2.1. Une communauté de références et de goûts : le partage de l'éclectisme culturel**

#### ***La reconnaissance de la source : indispensable pour faire fonctionner le procédé parodique***

Afin de rendre la parodie ou l'ironie efficaces ou, du moins, comprises, il est nécessaire qu'acteurs et spectateurs partagent les mêmes références culturelles puisque ces procédés se rattachent à la reconnaissance d'une référence, parfois explicite, parfois implicite tel que l'indique L. Hutcheon : « La parodie dépend de la reconnaissance et par conséquent elle soulève inévitablement les problèmes tout à la fois de la compétence du décodeur et du talent de l'encodeur<sup>859</sup>. » La chercheuse poursuit en expliquant que « dans une certaine mesure, alors, la parodie est en fait dans l'œil de l'observateur<sup>860</sup> ». Ces procédés ne fonctionnent pas sans une certaine implication du spectateur, un travail de sa part. Aussi, puisque la reconnaissance de la source ou du genre (lorsqu'il s'agit d'un pastiche) est indispensable pour faire fonctionner la référence au second degré, il semble nécessaire qu'acteurs et spectateurs se rencontrent sur un pied d'égalité :

---

<sup>859</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody, op. cit.*, p. xiv (introduction) :

“Parody depends upon recognition and therefore it inevitably raises issues of both the competence of the decoder and the skill of the encoder.”

<sup>860</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody, op. cit.*, 2000, p. xvi (introduction) :

“[...] to some extent, then, parody is indeed in the eye of the beholder.”

Les critiques postmodernistes et les romanciers comme Raymond Federman ont défendu l'idée de la complémentarité des actes de la production textuelle et de la réception. L'auteur doit « se tenir à égalité avec le lecteur/auditeur dans un effort pour faire sens à partir d'un langage commun à tous les deux<sup>861</sup> »<sup>862</sup>.

Les configurations de mise en abyme ou métamédiales structurantes pour les procédés parodiques au sens large impliquent une communauté de références entre artistes et spectateurs. Gob Squad déclare dans un entretien : « Nous discutons souvent de ce matériau [lieux trouvés, genres filmiques, formats télévisuels, chansons pop] quant à notre relation à lui ainsi que celle du public<sup>863</sup>. » L'importance de ces matériaux intervient dès le stade de la recherche pour un nouveau spectacle et la conversation à leur sujet nourrit les créateurs, de même que la question plus précise de leur relation à ces ressources. Le processus a un aspect interactif, et ce, à deux stades : celui de la création, entre les artistes qui échangent autour de leurs différentes réceptions d'un même objet, et celui de la réception proprement dite, au moment où le spectacle est proposé aux spectateurs. En effet, les artistes partagent leurs réceptions d'un même objet qu'ils vont recycler dans leur propre œuvre car justement la question de la réception et sa dimension interactive se font centrales lors de la rencontre avec le spectateur.

Leur fin s'articule dans la recherche de liens entre les acteurs et les spectateurs, en relation aux objets culturels, des ponts qui, par l'intermédiaire d'une œuvre d'art en particulier, permettent un « partage du sensible<sup>864</sup> », pour reprendre l'expression à J. Rancière. Ces rapports préexistent aux œuvres de ces artistes. Les acteurs et les spectateurs ont déjà, de façon individuelle et/ou collective, un rapport affectif, nostalgique ou sérieux aux œuvres que les artistes recyclent. Au travers de la pratique du recyclage, c'est la possibilité d'un lien fort entre les « deux côtés de la scène » qui se rapprochent ainsi, formant, ne serait-ce que l'espace d'un spectacle, une communauté de goût ou, du moins, une connaissance partagée, une entente tacite. L'éventail possible des relations sensibles est presque infini. Cette interactivité au niveau sensible mais aussi intellectuel, au sens d'un échange avec le public, est préparé par un

---

<sup>861</sup> Raymond FEDERMAN, « Federman: Voices within Voices (*Federman : des voix à l'intérieur des voix*) » in Michel BENAMOU and Charles CARMELLO (dir.), *Performance in Postmodern culture (La performance dans la culture postmoderne)*, Milwaukee (État-Unis), Center for Twentieth Century Studies, 1977, p. 161.

<sup>862</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody, op. cit.*, 2000, p. 5 :

“[...] postmodernist critics and novelists like Raymond Federman have argued for the complementarity of the acts of textual production and reception. The writer must ‘stand on equal footing with the reader/listener in an effort to make sense out of the language common to both of them.’”

<sup>863</sup> Vesna VUKOVIĆ et Emina VIŠNIĆ, “The Gob Squad”, *art. cit.*, cité in GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden, op. cit.*, p. 110 :

„Wir unterhalten uns oft über dieses Material [vorgefundene Räume, Filmgenres, Fernsehformate, Popsongs] in Bezug darauf, welche Beziehung wir und auch welche Beziehung die Zuschauer dazu haben.“

<sup>864</sup> Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La fabrique éditions, 2000.

changement sociologique plus général dans le rapport des cultivés aux différentes cultures et spécialement à la culture de masse.

### **Modification du paradigme de la distinction pour l'éclectisme culturel**

À la fin du XX<sup>ème</sup> siècle et à l'orée du XXI<sup>ème</sup> siècle, il apparaît de plus en plus évident que les cultures appartiennent de moins en moins à un public social déterminé, et tendent à pouvoir être vues et entendues par le plus grand nombre. Aujourd'hui, la porosité des pratiques culturelles en fonction des catégories sociales est manifeste. Nous pouvons supposer que tout académicien ou universitaire a au moins regardé une fois une émission de télé-réalité ou un télé-crochet, ne serait-ce que sous le prétexte d'un regard sociologique sur ces objets et, bien des fois, simplement par plaisir et par goût. Remettant en cause l'échelle hiérarchique du modèle bourdieusien de la distinction, le sociologue Laurent Fleury observe ce caractère incessant des mouvements et échanges entre des catégories culturelles :

Ainsi, contre la typologie caricaturale des trois formes de culture hiérarchisées, avec au sommet « la culture légitime » (musique classique, théâtre d'auteur, opéra...) consommée par les « classes dominantes », en dessous la « culture moyenne » (jazz, cinéma...) des classes moyennes, puis une culture populaire marquée par l'exclusion, plusieurs sociologues ont récusé une telle homologie, montrant au contraire que la délimitation des frontières des arts savants et des arts populaires, de la « highbrow » et de la « lowbrow culture »<sup>865</sup> est la plus mouvante et la plus évanescence, soumise à d'incessants mouvements de recomposition<sup>866</sup>.

Les artistes du présent corpus reflètent les appropriations mouvantes entre des sphères culturelles de moins en moins séparées. Aussi, la distribution des valeurs de la légitimité culturelle se trouve déconstruite et ne peut plus s'articuler suivant des conceptions éculées qui faisaient, en matière musicale par exemple, que le classique fondait la valeur suprême, contre le rock et la pop. Cet aplanissement des hiérarchies culturelles au profit d'une relativité du goût et d'un éclectisme des pratiques est soutenu par la jeunesse ainsi que par la diffusion de ses valeurs.

Au chapitre précédent, est apparu, de façon nette, que le public d'*Electronic City* du Collectif MXM était majoritairement constitué de jeunes adultes. Selon plusieurs sociologues contemporains, dont ceux déjà cités, É. Macé et É. Maigret, mais aussi H. Glevarec, ainsi que ceux qu'ils citent eux-mêmes, dont Koen van Eijck, il s'est opéré une mutation du paradigme

---

<sup>865</sup> Références citées par Laurent FLEURY : Herbert GANS, *Popular Culture and High culture. An analysis and Evaluation of Taste*, Basic Books, Inc. Publishers, New York, 1974 ; ainsi que, du même auteur, "American Popular Culture and High Culture in a Changing Class Structure", in Judith H. Balfé & Margaret Jane Wyszomirski, *Art, Ideology and Politics*, Praeger, 1985, New York, p. 40-57.

<sup>866</sup> Laurent FLEURY, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Armand Colin, 2006 pour la première édition, 2008 pour la présente édition, p. 100.

bourdieusien de la distinction au profit de l'éclectisme culturel, et ce, progressivement depuis l'après seconde guerre mondiale et notamment durant les années 1960 avec le déploiement des infrastructures nécessaires à la diffusion de la culture des médias de masse. En effet, les amateurs de la culture expérimentale peuvent aussi être friands de culture populaire :

Cette catégorie de consommateurs a été nommée "nouvelle classe moyenne", écrit Koen van Eijck. Cette classe est considérée comme composée de personnes plus jeunes, plus diplômées, souvent en mobilité ascendante, dont les styles de vie peuvent être caractérisés de "postmodernes" parce que leur modèle de consommation inclut des loisirs et des préférences qui semblent incompatibles d'un point de vue traditionnel, tel que la visite de parcs de loisirs *et* de musée ou l'écoute du classique *et* de la musique pop<sup>867</sup>.

[...] Les formes de la consommation ont aussi évolué dans le sens de pratiques moins conventionnelles, plus ludiques, festives, participatives. Pour K. van Eijck, il s'agit là plus généralement d'une autonomisation des produits culturels par rapport aux positions sociales – c'est la thèse du « tournant culturel<sup>868</sup> » des sociétés européennes, asiatiques et nord-américaines<sup>869</sup>.

Le caractère hétéroclite des références dans les productions du corpus renvoie à ces pratiques culturelles renouvelées. Tout comme leur public expérimente, dans ses choix culturels, un décloisonnement des catégories, les artistes produisent des spectacles mosaïques de références hétérogènes, en particulier prises à la culture *mainstream*, qui reflètent leurs propres approches culturelles. Si les artistes s'éloignent des âges caractéristiques de ces modes d'appropriation culturelle, c'est-à-dire entre vingt et trente-cinq ans, parce qu'ils vieillissent, leurs audiences continuent d'être relativement jeunes. En outre, nous avons vu que les valeurs du jeunisme étaient mises en avant par les références du corpus ainsi que par les interprétations de nombre des membres du corpus, même si le plus souvent, cela se fait sur un mode ironique<sup>870</sup>. Le ludisme, l'aspect festif dans leur propension à inclure le public sont par ailleurs des aspects récurrents dans notre corpus. Spectateurs et performeurs appartiennent là encore à une petite communauté qui à l'occasion d'un spectacle réalise une forme de rite festif.

### **Une communauté de classe et/ou de culture ?**

Lors de l'étude du questionnaire sociologique, l'entre-soi — le rapport de similitude entre des artistes et leur public —, n'était finalement pas apparu comme une évidence, même si une importante représentation des métiers de l'information, des arts et du spectacle apparaissait

---

<sup>867</sup> Koen VAN EIJCK, "Social Differentiation in Musical Taste Pattern" (La différenciation sociale selon le modèle des goûts musicaux), *Social Forces*, vol. 79, n°3, 2001, p. 1167, cité par Hervé GLEVAREC, « Hétérogénéisation des ordres de la légitimité et régime contemporain de justice culturelle. L'exemple du champ musical », in Éric MAIGRET et Éric MACÉ (dir.), *Penser les médiacultures*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>868</sup> David CHANEY, *The Cultural Turn (Le tournant culturel)*, Londres, Routledge, 1994 cité par Hervé GLEVAREC, *art. cit.*, in Éric MAIGRET et Éric MACÉ (dir.), *op. cit.*, p. 90.

<sup>869</sup> Éric MAIGRET et Éric MACÉ, *Penser les médiacultures*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>870</sup> Voir Chapitre VI. 3.2. Jeunisme, naïveté et ironie, p. 340.

clairement. Néanmoins, avec la forte représentation des cadres et professions intellectuelles supérieures (41,1 %), des professions intermédiaires (18,6 %), notamment d'administration et de santé, on peut avancer que ces personnes disposent d'un capital économique suffisant pour en accorder une part relativement conséquente à leurs loisirs. Serait-il juste d'envisager les publics de notre corpus telle une communauté de classe ? Une forme d'homogénéité sociale ? J. Peeters propose une lecture intéressante d'un groupe de personnages longuement présenté dans une pièce de Superamas :

Dans une scène centrale d'*Empire (Arts & Politics)*, une foule hétéroclite se rassemble à une fête, dont l'hôte est l'ambassadeur de France, contemporaine et particulièrement jet-set, mais non dénuée de dissensus. Les politiques, les invités diplomatiques, les célébrités, les artistes — incluant les Superamas eux-mêmes — et d'autres individus autoproclamés libres sont tous les habitants de ce que Peter Sloterdijk appelle le « palais de cristal ». Ils vivent dans une société mondialisée post-historique, ont une mobilité illimitée, sont capables de se réaliser eux-mêmes sans fin en tant que consommateurs et « réseauteurs », de s'impliquer dans la nécessité d'une démocratisation armée ou de chérir l'idéal d'une société multiculturelle, etc. C'est une élite de « spectateurs » à l'affût d'aventure, aussi longtemps qu'ils ne sont pas obligés de remettre en cause la logique pervertie de leur système social, basé sur l'exclusion, et le confort dont ils profitent à l'intérieur de celui-ci<sup>871</sup>.

J. Peeters renvoie au passage de cocktail mondain, seconde partie du spectacle *Empire (Arts & Politics)*<sup>872</sup>. Cette réception chez l'ambassadeur fait se côtoyer responsables politiques, artistes, un réfugié politique, un représentant en champagne, une mannequin. Les conversations, toujours interrompues, portent sur la politique et l'art. Le « palais de cristal », expression reprise par le philosophe allemand Peter Sloterdijk à Fiodor Dostoïevski<sup>873</sup>, symbolise l'état avancé du capitalisme qui intègre tout, l'extérieur comme l'intérieur, et dont les frontières, de glace et de ce fait, transparentes, figurent cet effacement des limites, notamment géographiques mais aussi symboliques, pour ceux qui ont le privilège de pouvoir circuler dans ce grand palais. Avec la conquête du monde par l'économie capitaliste et la philosophie libérale, l'Histoire est arrivée à

---

<sup>871</sup> Jeroen PEETERS, "Living together on stage (once more)" (Vivre ensemble sur scène (une fois encore)), *art. cit.*:

"In a central scene of Superamas' *Empire (Art & Politics)* (2008), a motley crowd gathers at a party hosted by the French Ambassador, contemporary and particularly jet set, but not devoid of dissensus. The politicians, diplomatic guests, celebrities, artists – including Superamas themselves – and other self-declared free individuals are all inhabitants of what Peter Sloterdijk calls the 'crystal palace'. They live in a global, post-historical world, have an unlimited mobility, are able to realise themselves endlessly as consumers and networkers, to involve themselves in the urge for armed democratisation or to cherish the ideal of a multicultural society, and so on. It is an elite of 'spectators' on the lookout for adventure, as long as they don't have to question their welfare system's perverted logic of exclusion and the comfort they enjoy within it."

<sup>872</sup> Voir Annexe J. 2. Description d'*Empire (Arts & Politics)* de Superamas, 2008, p. 700.

<sup>873</sup> Peter SLOTERDIJK, *Le Palais de cristal, à l'intérieur du capitalisme planétaire*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 2005, pour la première édition, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2006, pour la traduction française, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 pour la présente édition, p. 243 :

« Dans sa nouvelle *Mémoires écrits dans un souterrain*, parue en 1864 [...] se trouve une formule qui résume avec une force métaphorique sans égale le devenir-monde du monde au début de la fin de l'ère de la globalisation : je veux parler de cette formule selon laquelle la civilisation occidentale est un "palais de cristal". »

son terme. Dans ce palais de cristal, aussi métaphore de la mondialisation, les circulations se font incessantes et sont facilitées car elles servent l'expansion sans fin du capitalisme. Au sein des conditions propres à ce système, la consommation sans borne et la constitution exponentielle de réseaux caractérisent l'être-là de ses résidents.

Les Superamas choisissent, avec leur goût pour la mise en abyme, de se placer eux-mêmes dans cette configuration, devenant ainsi des habitants du palais de cristal. Certes, la viabilité de leur travail repose sur l'internationalisation de leurs productions et de leur diffusion ; ils reçoivent des subsides de plusieurs pays européens et ils voyagent pour présenter leurs créations en Europe et au-delà. Bien sûr, les performeurs jettent à nouveau sur eux-mêmes un regard ironique, puisqu'ils se placent parmi la jet-set définie comme « l'ensemble des personnalités en vue du monde de la politique, du spectacle, des affaires, etc., qui constituent un milieu riche et international habitué des voyages en jet<sup>874</sup> ». Le collectif ne se déplace sûrement pas en jet privé, mais par contre plusieurs fois par mois ou par semaine, en avion et en train, et les chambres d'hôtel relativement chics lui sont coutumières. De plus, il partage bien des moments du type des galas avec des représentants politiques puisque justement l'ambassadeur du spectacle n'était autre que l'attaché à la culture de l'ambassade de France à Vienne que le groupe a rencontré dans le cadre de son travail, avant que celui-ci ne devienne à son tour un membre de la troupe. L'assimilation entre les acteurs du corpus et ce monde du palais de cristal doit être nuancée.

Quant aux spectateurs, si certains sont de petits privilégiés économiques, il est plus raisonnable d'envisager qu'une mince proportion d'entre eux a la possibilité de parcourir le monde parce que célibataire, jeune et possédant les compétences propres au cosmopolitisme. L'hypothèse d'une communauté de classe se vérifie en partie, mais pas totalement. Celle de la nouvelle classe moyenne, proposée par K. Van Eijck, composée des « employés, des professions intermédiaires et des cadres » exerçant un éclectisme culturel s'opposant aux anciennes pratiques, semble bien plus proche de notre public. Si une communauté est à rechercher, elle se trouve décidément dans les correspondances culturelles et adopte quelques similitudes par rapport à des systèmes plus anciens, tout en s'en distinguant. Cette communauté de références maintiendrait la distinction selon la conception bourdieusienne et se rapprocherait donc d'une communauté de classe. En fait, ces retours [à des styles passés] sont toujours apparents, puisqu'ils sont séparés de ce qu'ils retrouvent par la référence négative (quand ce n'est pas par l'intention parodique) à quelque chose qui était lui-même la négation (de la négation de la négation, etc.) de ce qu'ils retrouvent. Dans le champ artistique ou littéraire parvenu au stade actuel de son histoire, tous les actes, tous les gestes, toutes les manifestations sont, comme dit bien un peintre, « des sortes de clins d'œil à l'intérieur d'un milieu » : ces clins d'œil, références silencieuses et cachées à d'autres artistes, présents ou passés, affirment dans et par les jeux de la distinction une complicité qui exclut le profane, toujours voué à laisser échapper l'essentiel, c'est-à-dire précisément les interrelations et les

---

<sup>874</sup> Entrée «jet-society ou jet-set», dictionnaire Larousse :  
<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jet%2Dsociety/44884> (consulté le 6 mars 2017).

interactions dont l'œuvre n'est que la trace silencieuse. Jamais la structure même du champ n'a été aussi présente dans chaque acte de production<sup>875</sup>.

En fait, même si nos artistes renvoient à des styles passés, ceux-ci sont le plus souvent faciles à distinguer et majoritairement repris à la culture de masse, américanisée et mondialisée. La distinction deviendrait ainsi caduque car les œuvres auxquelles il est fait référence sont connues du grand public. Dès lors, le profane disparaît. Afin de comprendre les spectacles, il n'est pas nécessaire d'en passer par une connaissance de quantité de références distinctives au sens bourdieusien, c'est-à-dire qui appartiendraient à la catégorie des hauts diplômés. Certes, les quelques références relevant plutôt d'un champ intellectuel, quoique la culture de masse n'en soit pas complètement dépourvue, se rapportent peut-être plus au paradigme de la distinction. L'éclectisme culturel reste le mieux pratiqué par ces hauts diplômés dont la plasticité des goûts culturels s'appuie sur une érudition leur donnant une certaine légitimité à papillonner. Néanmoins, nos recherches ont montré que la culture des médias de masse dominait largement l'ensemble des éléments recyclés. Les hauts diplômés vivent aussi au milieu de la société de consommation, des loisirs et du Spectacle :

S'il y a un éclectisme des catégories supérieures, écrivent Richard Peterson et Roger Kern<sup>876</sup>, c'est, à l'opposé du régime de distinction (qui se fait contre le « vulgaire »), la manifestation d'une ouverture à apprécier divers objets culturels de la part de ces catégories. Cette levée du contrôle social sur les pratiques culturelles des individus les plus diplômés serait sinon provoquée, du moins renforcée par le fait que ces derniers sont aussi des consommateurs et des connaisseurs d'une culture médiatique à laquelle ils ne peuvent pas grand-chose. Jean-Claude Passeron y voit « la perte de certitude au sein des élites cultivées du sentiment de la légitimité culturelle de forme traditionnelle, de leur légitimité en tant que consommateurs, écrivains ou prescripteurs culturels<sup>877</sup> »<sup>878</sup>.

Comme on a pu le remarquer à plusieurs reprises dans ce travail, les artistes ne se vivent pas en dehors de la société du Spectacle, mais bien à l'intérieur d'elle. Il en va de même pour les professions intellectuelles supérieures qui n'échappent pas à l'ère du temps et à sa culture. Aussi, il est important de noter que le sociologue et épistémologue Jean-Claude Passeron lit, au travers de cette modification des modes d'appréhension culturels, un affaiblissement de la légitimité des cultivés et de leur capacité à déterminer ce qui fait *in fine* le bon goût. Formulé par H. Glevarec, cela donne : « Le divorce est consommé avec la légitimité culturelle dans les

---

<sup>875</sup> Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, pp. 267-268.

<sup>876</sup> Richard A. PETERSON et Roger M. KERN, "Changing highbrow taste: from snob to omnivore" (« L'évolution du goût intellectuel : du snob à l'omnivore »), *American Sociological Review*, vol. 40, n°2, pp. 158-173, cité par Hervé GLEVAREC, *La culture à l'ère de la diversité*, La Tour d'Aigues (France), Éditions de l'Aube, 2013, p. 55.

<sup>877</sup> Jean-Claude PASSERON, « Quel regard sur le populaire ? », *Esprit*, n° 285, p. 145-161, cité par Hervé GLEVAREC, *La culture à l'ère de la diversité*, op. cit., p. 55.

<sup>878</sup> Hervé GLEVAREC, *La culture à l'ère de la diversité*, op. cit., p. 55.

sociétés occidentales. Dit autrement, si les goûts n'ont pas tous la même légitimité sociale, ils ont dorénavant tous la même légitimité culturelle<sup>879</sup>. »

Si nous souscrivons pour une part à l'existence d'une communauté de classe, en tant que classe moyenne regroupant à la fois les professions intellectuelles supérieures, les professions intermédiaires et les employés, il nous semble que nos spectacles regroupent tout autant une communauté de culture.

### ***Une culture commune, spectateurs et acteurs sur un pied d'égalité***

Cette culture commune se nomme justement populaire parce qu'elle est connue du plus grand nombre. Il paraîtrait même, à nouveau selon L. Hutcheon, que le choix de l'œuvre populaire parodiée ne se réalise pas nécessairement en fonction de sa qualité : « Il semblerait que les œuvres d'art populaires sont toujours parodiées, quelle que soit leur qualité<sup>880</sup>. » Par extension, reprenant leurs formules à des formes théâtrales nées au XIX<sup>e</sup> siècle, les Superamas expliquent faire « du Guitry d'aujourd'hui, du vaudeville<sup>881</sup> » et R. Pollesch réaliserait la gageure de créer du « théâtre de boulevard pour intellectuels<sup>882</sup> » (Boulevardtheater für Intellektuelle), comme le propose le journaliste culturel et critique de théâtre autrichien Wolfgang Kralicek. Le vaudeville recouvre la définition suivante qui englobe aussi celle du théâtre de boulevard :

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le vaudeville devient, avec Scribe (entre 1815 et 1850) puis Labiche et Feydeau, une comédie d'intrigue, une comédie légère, sans prétention intellectuelle [...]. Pièce bien faite, le vaudeville se prolonge aujourd'hui dans le boulevard qui a hérité de sa vivacité, de son esprit populaire et comique et de ses mots d'auteurs<sup>883</sup>.

---

<sup>879</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>880</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, *op. cit.*, p. 18 :

« It would seem that popular works of art are always parodied, whatever their quality. »

<sup>881</sup> Entretien avec SUPERAMAS, propos recueillis par Antoine DE BAECQUE, *art. cit.*, p. 2 :

« D'ailleurs, en fait, c'est bien un tournage. La caméra entre sur scène, précédant l'ambassadeur qui fait visiter le plateau à ses invités. Félicitations, bravo, applaudissements... C'est du Guitry d'aujourd'hui, du vaudeville, de la politique, une réception mondaine. »

<sup>882</sup> René POLLESCH, en entretien avec Wolfgang KRALICEK, „Ich bin der Antimantiker“, René Pollesch über Theorie und Alltag, Liebe und Arbeit, schreiende Schauspieler und rassistische Regisseure“ (« 'Je suis un antimantique', René Pollesch sur la théorie et le quotidien, l'amour et le travail, les acteurs qui crient et les metteurs en scène racistes »), *Falter*, n°47, 22 novembre 2006, in *Liebe ist kälter als das Kapital*, Reinbek, Rowohlt Taschenbuch, 2009, p. 357 :

„- Herr Pollesch, machen Sie Boulevardtheater für Intellektuelle?

- Mit Boulevardtheater beschäftigen wir uns in letzter Zeit tatsächlich. Komödien von Feydeau oder Labiche sind Formate, mit denen man rumspielen kann, die man auch als Ersatz für eine Inszenierung benutzen kann. Ein Vehikel für das, was wir zu sagen haben.“

- Monsieur Pollesch, faites-vous du théâtre de boulevard pour intellectuel ?

- Nous abordons en effet le théâtre de boulevard ces derniers temps. Les comédies de Feydeau ou Labiche sont des formats que l'on peut trifouiller, que l'on peut aussi utiliser comme ersatz pour une mise en scène. Un dispositif pour ce que nous avons à dire.

<sup>883</sup> Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Bordas, 1991 pour la première édition, Paris, Armand Colin,

Il existe une certaine porosité entre les dénominations de vaudeville et de théâtre de boulevard. D'ailleurs, Sacha Guitry illustre cette indétermination. Qu'est-ce qui lierait Superamas à S. Guitry ? L'indistinction entre la personne et le personnage puisque « on ne saura jamais si les personnages de Guitry ne sont que des reflets ou si Guitry lui-même n'est qu'un personnage<sup>884</sup> ». Nous nous trouvons exactement dans la configuration qu'affectionne le collectif : le doute entre ce qui relève de la fiction et ce qui appartient au réel. Mais ici ce n'est pas tellement le lien à S. Guitry qui nous intéresse car il nous semble tout de même assez lâche. Au contraire, ce qui réunit les deux exemples du point de vue des spectateurs loge dans la connivence que les deux genres cités établissent avec eux. Cette dernière fonde, pour une large part, la dimension populaire de ces genres. Les spectateurs reconnaissent les groupes sociaux dont le spectacle propose un portrait et s'amuse de cette peinture des mœurs et des caractères. On se moque, mais cette moquerie n'est jamais une condamnation complète. Le principal consiste à rire. Cette « complicité fondamentale qui lie l'auteur, la mise en scène et le public<sup>885</sup> » n'est jamais remise en cause. Pour R. Pollesch, le théâtre de boulevard représente une forme presque creuse dans laquelle il glisse le fond, les opinions qu'il souhaite défendre. Aussi, comme le théâtre de boulevard, la culture des médias de masse sert de véhicule aux propos du spectacle. L'hybridité qui en ressort compose déjà cette culture qui est syncrétique en elle-même. Ces générations de spectateurs sont habituées à un certain éclatement visuel, à une hétérogénéité perpétuelle.

L'entremêlement des catégories culturelles caractérise un positionnement au cœur de la culture médiatique. De même que nos artistes se situent à l'intérieur de cette dernière, les spectateurs sont pris dans le monde dans lequel ils se trouvent. En ce sens, la démarche s'oppose à l'élitisme : on fait tous avec notre temps, avec l'air du temps dans lequel on baigne, ce qui a pour résultat de mettre toutes les parties *ex-aequo*. À l'égal d'eux-mêmes qui ne s'imaginent pas en dehors de la société du Spectacle, mais partie prenante, les artistes choisissent de placer leurs spectateurs à l'intérieur de ce palais de cristal. Les uns et les autres sont autant capables de démêler l'écheveau en désordre des différents fils de ce monde hybride :

Ils disaient qu'ils aimaient la culture médiatique, la cargaison culte de débris de la TV et des films, mais peut-être il serait plus vrai de dire que c'était le monde dans lequel ils se

---

2002 pour la présente édition, p. 402.

<sup>884</sup> Michel CORVIN, « Le Boulevard en question », in Jacqueline DE JOMARON (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 856.

<sup>885</sup> Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 365.

trouvaient, et donc, comme n'importe qui d'autre, qu'ils faisaient de leur mieux pour donner un sens à tout ça<sup>886</sup>.

Extrait du spectacle « A decade of Forced Entertainment » (Une décennie de Forced Entertainment), présenté à l'Institute of Contemporary Art de Londres en 1994, cet oxymore de « détritiques cultes » indique bien l'aspect endogène de cette culture ; nous sommes confrontés à ses déchets qui refont surface et arrivent même à atteindre une certaine aura. En outre, on trouve, dans cette citation, l'idée que les artistes, ici, ceux du collectif britannique (toutefois on peut l'élargir à l'ensemble du corpus sans crainte de se tromper) ont conscience de ne pas se débrouiller mieux que les autres, dont les spectateurs. Le choix de ne pas adopter un point de vue surplombant par rapport aux membres du public, de ne pas s'octroyer une place de spécialiste est emblématique de cette mise sur un pied d'égalité entre créateur et audience. Cela va de pair avec la forme de dévoilement de l'intime chez ces artistes qui, malgré le processus ironique, revêt l'aspect d'une complicité. Les artistes ont profondément confiance en leur public ; eux et lui sont tout aussi aptes à juger, à se faire une opinion sur le monde qui les entoure. Aussi, ainsi qu'E. Morin pouvait déjà l'évoquer en 1972, les artistes du corpus ne pensent pas leur public aliéné à la société du Spectacle ou, si ambiguïté il y a, c'est avant tout pour le plaisir d'y croire, à la manière du mysticisme dont la personne et la persona des stars sont entourés :

Bien entendu, il ne faut pas prendre le phénomène trop au sérieux comme le font ces intellectuels qui croient que, dans les salles de cinéma, nul autre qu'eux-mêmes n'est capable de faire la différence entre le spectacle et la vie. Les spectateurs font la différence. Mais, en ce qui concerne les stars, cette différence s'estompe : la mythologie des stars se situe dans une zone mixte et confuse, entre croyance et divertissement<sup>887</sup>.

En fait, la capacité des spectateurs à distinguer, leur discernement à proprement parler, ne fait même pas question chez nos artistes. C'est dire à quel point le principe fondamental qui structure leur relation s'appuie sur un postulat d'égalité. En fait, si certains font l'objet d'une critique, il s'agit d'abord d'eux-mêmes ; ils préfèrent produire leur autocritique. En outre, nous allons le voir, l'orientation auto-parodique que suivent parfois certains travaux prolonge le

---

<sup>886</sup> Tim ETCHELLS, *Certain fragments: contemporary performance and Forced Entertainment*, op. cit., p. 36-38 :

“They said they liked the media culture, the cargo cult of TV and movie detritus, but perhaps it would be truer to say that that was the world in which they found themselves, and so, like everyone else, they did their best to make sense of it all.”

<sup>887</sup> Edgar MORIN, *Les stars*, Paris, Seuil, 1972, p. 8.

raisonnement sur l'égalité entre la scène et la salle, l'horizon de son discours visant, en définitive, à ce que le spectateur s'envisage en tant que performeur voire, dans certains cas, le devienne.

## **2.2. Autoparodie : des performeurs « sans qualités » ou chacun est artiste**

L'autoparodie n'est pas réservée à la seule pratique de Superamas, cependant, le collectif en fait un usage tellement poussé qu'il nous a paru important de poursuivre l'analyse du *reenactment* du vidéo-clip *Praise You* sur la musique de FatBoy Slim<sup>888</sup> (dans *Big Episode 1*). Nous choisissons cet extrait d'œuvre à titre d'exemple. L'autoparodie, processus de retournement contre son instigateur, se fonde elle-même sur une source déjà parodique : une parodie de happening. L'œuvre source joue avec le ridicule, de façon intrigante car à la frontière entre conscience et inconscience de ce ridicule : anachronisme des vêtements qui appartiennent plutôt aux années 1980 qu'à la fin des années 1990 lorsqu'est tourné le vidéo-clip, entremêlement de l'engouement nigaud, du sérieux et de l'exécution maladroite des danseurs, caricature un peu forcée de la place du chef de cette chorégraphie rudimentaire. Tout comme la danse, l'image est volontairement peu soignée et ressemble à celle d'une caméra d'un amateur qui aurait pris la scène sur le vif.

Les performeurs de Superamas reproduisent la chorégraphie du clip sur sa musique, avec enthousiasme, sérieux et maladresse. Ils le rejouent. Néanmoins, l'imitation exacte se trouve impossible car les paramètres d'imprévu, de surprise, de confrontation au dehors, à la rue, ont disparu ; il ne s'agit plus d'un happening, mais du *reenactment* de ce dernier qui l'annule en tant que tel. Chaque soir de spectacle, les Superamas le représentent à nouveau. De plus, les deux œuvres sont de natures différentes : vidéo pour la première et spectacle vivant pour la seconde, ce qui est souligné par le choix de montrer le vidéo-clip original sur le petit poste de télévision au centre de la scène lors de la reprise de la chorégraphie pour la seconde fois.

La reconnaissance de la source, que l'on expliquait indispensable au fonctionnement du procédé parodique, ne fait l'objet d'aucun doute. Le spectateur est exactement à égalité avec l'acteur car s'il ne connaissait pas l'œuvre de référence, il ne peut plus l'ignorer et se trouve même en mesure de comparer l'original et la copie. Il faut néanmoins nuancer cet aspect car la petitesse du poste de télévision ne permet pas une vision très nette pour l'ensemble des spectateurs. Le plaisir pris à la connaissance du transfert, qui sinon aurait pu rester ignoré, se

---

<sup>888</sup> FATBOY SLIM, "Praise You", *You've Come a Long Way, Baby*, Small Records, 1998.

révèle déceptif, d'autant plus que les performeurs se placent devant ce petit écran. Le regard du spectateur est, dans un même mouvement, associé et frustré.

Comme on le développera ensuite sous le titre *Le corps, siège de « l'être-là de l'ensemble de la société »*<sup>889</sup>, on peut parler d'une « corporéité quotidienne<sup>890</sup> » (l'expression est de Chloé Déchery) chez les performeurs de notre corpus. Les mouvements sont simplistes, l'exécution maladroite, les corps ne sont pas mis en valeur tels ceux des spécialistes de la pratique corporelle, alors que certains en sont justement des représentants. Un des membres de Superamas est danseur et chorégraphe, et les deux gogo-danseuses invitées pratiquent la danse dans leur travail. Le discours en sous-texte adressé au spectateur pourrait être formulé ainsi : si nous, Superamas, pouvons danser, en représentation, de façon si maladroite, pourquoi ne le pourriez-vous pas ? Les places du performeur et du spectateur pourraient être échangées.

Les Superamas produisent leur autoparodie ; ils en rajoutent même par rapport à l'original puisqu'après leur prestation, certains miment les corps exténués, s'appuient à un élément du décor pour respirer avec peine, font des étirements avec une grimace de souffrance, tout cela alors que la chorégraphie ne demande pas une implication physique d'athlète. Ensuite, ils discutent entre eux, comme en coulisses, l'un d'eux donne des conseils au « chorégraphe » (celui qui en assume le rôle), ce qui expose bien la prestation précédente telle une répétition, puisqu'elle est littéralement répétée deux fois dans le spectacle. Dans sa *Sociologie de l'art*, J. Duvignaud décrit le happening en tant que l'aboutissement de la « construction d'une représentation événementielle de l'homme<sup>891</sup> » où l'événement l'emporte sur son commentaire :

Tel que l'a décrit J.-J. Lebel, le happening est plus qu'un psychodrame, il est la représentation d'une spontanéité qui se développe et s'invente au moment de son expression et à laquelle spectateurs et acteurs sont associés dans un même mouvement d'expansion et de révolte<sup>892</sup>.

Il n'est pas douteux que ces formes artistiques sont des formes en attente, des étapes dans un changement dont il est malaisé de percevoir la forme accomplie. L'erreur des sociologies de l'art est d'oublier que l'expression ne répète jamais les formes passées ou « éternelles », mais qu'elle se cherche au niveau des manifestations apparemment les plus irritantes et les moins assimilables<sup>893</sup>.

---

<sup>889</sup> Voir *infra* Chapitre VIII. 3.1. Le corps, siège de l'être-là de l'ensemble de la société, p. 470.

<sup>890</sup> Chloé DÉCHERY, *Corporéités quotidiennes : nouvelles pratiques du corps en scène dans la performance en France et en Angleterre, 1991-2011*, thèse de doctorat, soutenue à l'Université Paris ouest Nanterre La Défense, 2011, texte non-publié, obtenu avec l'aimable autorisation de l'auteure.

<sup>891</sup> Jean DUVIGNAUD, *Sociologie de l'art*, Presses universitaires de France, Paris, 1967, p. 126.

<sup>892</sup> Jean Jacques LEBEL, *Happening*, Paris, Denoël, 1966, cité in *Ibidem*.

<sup>893</sup> *Ibid.*, p. 126.

Il y a chez Superamas association entre spectateur et acteur, sous l'angle de l'invitation implicite à se prêter au jeu, à la dérision. Si cela n'était pas par trop potache, les Superamas inviteraient des membres de l'assistance à venir sur scène, dans cet exemple, ils se contentent de le sous-entendre. La parodie de happening inverse le procédé : le commentaire l'emporte sur l'événement, ce qui donne raison à J. Duvignaud : les formes passées ne se répètent pas, elles se transforment pour devenir des objets qui lorsqu'ils rencontrent leur public, prennent un aspect « irritant » et questionnent leur assimilation par ledit public. En effet, la performance malhabile risque d'agacer le public d'autant plus que dans cette version, le clownesque se trouve diminué. Le faux sérieux du clip d'origine donne un résultat plus drôle que l'amateurisme assumé des Superamas. Les artistes n'ignorent pas cette irritation chez leur destinataire, c'est même avec celle-là qu'ils jouent. Ils déçoivent à dessein l'attente des spectateurs.

« La parodie est une des formes majeures de l'autoréflexivité moderne ; elle est une forme de discours inter-art<sup>894</sup>. » Superamas, à travers une œuvre proposant un happening, interroge à nouveau cette forme artistique née chez l'avant-garde des années 1950 et, au moyen de l'autoparodie et à la manière du happening, encourage le spectateur à devenir performeur. Le lien avec l'histoire de l'art performatif ne s'arrête pas là et trouve une répercussion dans la période allant notamment des années 1950 aux années 1970, en Europe et aux États-Unis, exprimée, entre autres, par Joseph Beuys avec le groupe Fluxus :

FLUXUS CONTIENT :

La phrase « Chacun est artiste » signifie simplement que l'homme est un être imaginaire et qu'il peut produire en tant que créateur et de bien des manières. En principe, il m'est égal que la production vienne d'un peintre, d'un sculpteur ou d'un physicien.

C'est là que la phrase « chacun est artiste » devient intéressante : à mon avis, les gens peuvent comprendre à partir de ces objets que chacun est artiste puisque beaucoup d'entre eux vont dire : pourquoi je ne ferais pas un jour moi aussi quelque chose, des choses pareilles<sup>895</sup>...

Même si Superamas ne signe pas de telles déclarations, une part de son travail construit un spectateur fantasmé à qui le spectacle adresse, de façon implicite, un discours similaire. L'autoparodie qui met l'acteur et le spectateur dans un rapport d'égalité sous-entend que le spectateur peut devenir performeur, c'est, en toute logique, ce qui se réalise parfois dans certains des spectacles du corpus. Pour clore la trilogie des *Big*, le groupe invite réellement des

---

<sup>894</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, op. cit., p. 2 :

« Parody is one of the major forms of modern self-reflexivity; it is a form of inter-art discourse. »

<sup>895</sup> Joseph BEUYS, en entretien avec Jorg SCHELMANN et Bernd KLUSER, [http://fluxus.ben-vautier.com/fluxus\\_tout.html#fluxus\\_est](http://fluxus.ben-vautier.com/fluxus_tout.html#fluxus_est) (consulté le 29 octobre 2016).

personnes sans formation de danse en particulier à venir se mouvoir sur scène, comme si elles étaient en boîte de nuit et pour une chorégraphie finale du même acabit que celle de S. Jonze.

Autre rapprochement de la performance historique, les dramaturgies étudiées essaient de mettre en place une situation dans l'espoir de voir surgir un événement.

### **2.3. L'horizon de la situation : le devenir performeur du spectateur**

#### ***Théâtre postdramatique, situation et situationnistes***

Nous allons à nouveau nous appuyer sur les écrits d'H.-T. Lehmann qui sont féconds pour nos analyses car bien souvent ils rejoignent notre corpus. Suivant les analyses d'H.-T. Lehmann sur le théâtre postdramatique, une partie au moins de notre corpus se situerait à la frontière entre représentation et situation :

[...] il faut constater que depuis lors [depuis les expérimentations du Living Theatre et notamment avec les travaux du Groupe Angelus Novus, de Jan Fabre, de Fura dels Baus], le théâtre a créé de plus en plus un espace sur justement cette ligne qui marque la frontière entre la représentation et la situation<sup>896</sup>.

Le choix du terme « situation » intéresse en particulier le présent travail car une des stratégies majeures des situationnistes, contenue dans le nom même du mouvement, était la création de situations. Il nous a semblé logique et même impérieux, au vu de notre recherche qui s'appuie sur un questionnement sur la critique de la société du Spectacle, d'avoir recours à G. Debord pour la notion de situation. La phrase la plus souvent citée pour définir le concept de situation est extraite d'un texte de G. Debord, daté de juin 1957, environ deux mois avant la création de l'Internationale Situationniste :

Notre idée centrale est celle de la construction de situations, c'est-à-dire la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure<sup>897</sup>.

La construction de situations comme construction de moments de la vie ne s'opposerait-elle pas, dans les termes même, à la vie ? Cette formulation semble paradoxale. Néanmoins, la construction de situations est bien une mise en espace — la psychogéographie — ou une mise en place de rapports entre les personnes — le jeu dans la conception situationniste — qui conditionnerait leurs mouvements, les amènerait à ressentir certaines émotions intenses, changeantes suivant les reconfigurations des données de l'espace et des personnes. Le choix du terme « ambiance » qui vient du latin *ambiens*, signifiant « entourant », laisse planer assez de

---

896 Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.*, trad. fr, p. 198, version originale, p. 226 :

[...] so hat das Theater seitdem die Borderline zwischen Aufführung und Situation immer mehr zur Regel gemacht.

<sup>897</sup> Guy DEBORD, *Rapport sur la construction des situations*, 1957, in Guy DEBORD, *Œuvres, op. cit.*, p. 322.

mystère sur la manifestation de ces situations ; ce sont des éléments qui nous environnent, palpables au sens figuré, saisissables par le cœur et l'esprit. À un autre endroit, G. Debord utilisera le terme d'« impressions<sup>898</sup> » qui renvoie à un caractère évanescent en même temps que perceptible. Ces ambiances sont tendues vers la possibilité d'« une qualité passionnelle supérieure ». L'expression semble plutôt vague et, pour en cerner un peu le sens, il est nécessaire de l'associer à d'autres mots qui en seraient en quelque sorte des déclinaisons dans le reste du texte. Comme noté en introduction, les thèses situationnistes se rapprochent de la critique artiste des années 1960 et 1970, une des idées principales en est d'« élargir la vie<sup>899</sup> », c'est-à-dire d'expérimenter de nouvelles manières de vivre. Dans ce même texte, G. Debord emploie l'adjectif qualificatif « passionnel<sup>900</sup> » et le substantif « passion<sup>901</sup> » ainsi que ceux de « désir<sup>902</sup> », au pluriel, et d'« émotion<sup>903</sup> », au singulier. On trouve aussi d'autres adjectifs tels que « [situations] émouvant(es)<sup>904</sup> » et « [comportement] affectif [des individus]<sup>905</sup> ». Cette « qualité passionnelle supérieure » appartient à l'ordre du ressenti et des affects. Le passionnel s'entend comme ce qui est ressenti fortement. La « qualité [...] supérieure » de ces émotions loge dans leur caractère inhabituel et bouleversant. Ces passions nous bouleversent et entraînent le bouleversement de notre vie.

Afin de préciser la nature de cette construction de situations, il est intéressant de considérer la phrase qui fait suite à celle citée juste en amont. G. Debord y précise les éléments sur lesquels

---

<sup>898</sup> « Nous devons tenter de construire des situations, c'est-à-dire des ambiances collectives, un ensemble d'impressions déterminant la qualité d'un moment. », Guy DEBORD, *ibid.*, p. 325.

<sup>899</sup> « Une action révolutionnaire dans la culture ne saurait avoir pour but de traduire ou d'expliquer la vie, mais de l'élargir. », Guy DEBORD, *ibid.*, p. 320.

<sup>900</sup> « Nous devons soutenir, auprès des partis ouvriers ou des tendances extrémistes existant dans ces partis, la nécessité d'envisager une action idéologique conséquente pour combattre, sur le plan passionnel, l'influence des méthodes de propagande du capitalisme évolué : opposer concrètement, en toute occasion, aux reflets du mode de vie capitaliste, d'autres modes de vie désirables ; détruire, par tous les moyens hyperpolitiques, l'idée bourgeoise du bonheur. », Guy DEBORD, *ibid.*, p. 328.

<sup>901</sup> « La construction systématique de situations devant produire des sentiments inexistantes auparavant, le cinéma trouverait son plus grand rôle pédagogique dans la diffusion de ces nouvelles passions. », Guy DEBORD, *ibid.*, p. 326.

<sup>902</sup> « Il faut définir de nouveaux désirs, en rapport avec les possibilités d'aujourd'hui. », Guy DEBORD, *ibid.*, p. 321.

<sup>903</sup> « Il faudra trouver ou vérifier les lois, comme celle qui fait dépendre l'émotion situationniste d'une extrême concentration ou d'une extrême dispersion des gestes [...]. », Guy DEBORD, *ibid.*, p. 326.

<sup>904</sup> « L'architecture doit avancer en prenant comme matière des situations émouvantes, plus que des formes émouvantes. », Guy DEBORD, *ibid.*, p. 323, et aussi pour le substantif « émotions » et le participe présent employé comme adjectif « émouvant » : « Le défi situationniste au passage des émotions et du temps serait le parti de gagner toujours sur le changement, en allant toujours plus loin dans le jeu et la multiplication des périodes émouvantes. », Guy DEBORD, *ibid.*, p. 327.

<sup>905</sup> « La recherche psychogéographique, « étude des lois exactes et des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus [...] », Guy DEBORD, *ibidem.*

les situationnistes en formation devraient orienter leurs actions artistiques, vers une implication de tous les arts et au-delà du domaine de l'art :

Nous devons mettre au point une intervention ordonnée sur les facteurs complexes de deux grandes composantes en perpétuelle interaction : le décor matériel de la vie ; les comportements qu'il entraîne et qui le bouleversent<sup>906</sup>.

Penser l'alliance du cadre, du milieu (« le décor matériel de la vie ») et des comportements qu'il peut faire naître tout en étant modifié lui-même, par un effet de résonance, de retour, par ces mêmes comportements, se rapproche d'une certaine idée contemporaine de la scénographie dans les arts vivants, que l'on peut lire, par exemple, dans le dictionnaire du théâtre de Patrice Pavis :

Aujourd'hui, au contraire, la scénographie conçoit sa tâche non plus comme illustration idéale et univoque du texte dramatique, mais comme dispositif propre à éclairer (et non plus à illustrer) le texte et l'action humaine, à figurer une situation d'énonciation (et non plus un lieu fixe), et à situer le sens de la mise en scène dans l'échange entre un espace et un texte. [...] « Scénographe », c'est établir un jeu de correspondances et de proportions entre l'espace du texte et celui de la scène, c'est structurer chaque système « en soi » mais aussi en tenant compte de l'autre en une série d'accords et de décalages<sup>907</sup>.

Dans le vocabulaire des artistes contemporains, le terme de « scénographie » remplace souvent celui de « décor ». La scénographie pense l'espace selon ses circulations ; elle élabore des lignes de tension, repère des points d'énergie entre les différents éléments plastiques desquels émanent ainsi des atmosphères. Surtout, elle s' imagine en lien étroit avec l'ensemble des éléments de la mise en scène comme, par exemple, le jeu des comédiens ; leurs déplacements, leur élocution, en somme, l'influence qu'aura la scénographie sur eux, et inversement, leur influence sur la scénographie. Penser les différents éléments de la mise en scène comme une synergie est un point de vue de plus en plus partagé dans les créations théâtrales ainsi que dans les expositions. G. Debord donne un exemple concret pour illustrer la construction d'une situation :

Si nous prenons l'exemple simple d'une réunion d'un groupe d'individus pour un temps donné, il faudra étudier, en tenant compte des connaissances et des moyens matériels dont nous disposons, quelle organisation du lieu, quel choix des participants, et quelle provocation des événements conviennent à l'ambiance désirée<sup>908</sup>.

La construction de situations repose sur la formation et l'agencement d'un espace, la réunion de personnes spécifiques (pratique que l'on pourrait rapprocher de la constitution d'une équipe

---

<sup>906</sup> Guy DEBORD, *ibid*, p. 322.

<sup>907</sup> Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 315.

<sup>908</sup> Guy DEBORD, *ibid*, p. 325.

de comédiens) et enfin la prédétermination d'événements (que l'on trouve dans la progression d'une pièce ou dans le scénario d'un film). Si G. Debord choisit de conceptualiser la situation, il n'exclut pas l'événement de son élaboration théorique : au sein de la situation construite naissent des événements. H.-T. Lehmann aussi a recours à cette appellation d'événement.

Reprenant à Martin Heidegger son jeu de mots sur *Ereignis* et *Enteignis*, H.-T. Lehmann explique que l'événement peut être « dé-proprïation ». Dans la langue allemande que M. Heidegger remodèle afin que les mots rendent compte de sa pensée, ce basculement s'illustre par le passage de l'*Ereignis*, l'événement, ce qui arrive, à l'*Enteignis*, l'enlèvement de ce qui arrive. Le mot *Ereignis* se décompose en un verbe, *eignen*, qui signifie « arriver » ou « prendre place », et un préfixe *er* qui indique devant le verbe l'acquisition réussie. Le mot *Enteignis* est un néologisme formé par M. Heidegger pour ajouter à la clarté de son propos, mais qui n'est pas entré dans la langue allemande. Le préfixe *ent* indique avant un verbe, un retour en arrière, un éloignement et donc, dans le cas présent, un événement qui échappe, une désappropriation de l'événement. En français, on opposerait l'appropriation de la chose en train de se produire à sa désappropriation. H.-T. Lehmann poursuit son raisonnement par la thèse selon laquelle le théâtre doit être événement et situation de sorte que le spectateur s'approprie le présent :

« En mettant en jeu événementialité pour et contre le public, le théâtre joue jusqu'au bout sa possibilité de ne plus être un événement d'exception, mais une situation provocatrice pour tous les participants impliqués. C'est pourquoi nous plaçons le concept de *situation* à côté de l'événement. Cette notion est censée mettre en jeu le contexte de thématization de situations dans l'approche de la philosophie de l'existence (Merleau-Ponty, Jaspers, Sartre). Là, le terme « situation » désigne une sphère instable du choix à la fois possible et imposé, ainsi que la transformabilité virtuelle de la situation. »<sup>909</sup>.

Parce que la situation contiendrait des potentialités de natures variées, parce qu'elle serait tournée nécessairement et virtuellement vers sa modification, qu'elle serait en somme ouverte, H.-T. Lehmann choisit ce terme pour décrire l'horizon idéal du théâtre postdramatique défini comme théâtre de l'événement. Après avoir cité les noms de Maurice Merleau-Ponty, Karl Jaspers et Jean-Paul Sartre — sans se pencher plus avant sur leurs théories —, H.-T. Lehmann ne peut que constater que la notion de situation est au centre des théories situationnistes. La

---

<sup>909</sup> Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.*, p. 181 (trad. fr., p. 167) :

„Indem Theater seine reale Ereignishaftigkeit für und gegen das Publikum ausspielt, entdeckt es seine Möglichkeit, nicht allein ausnahmsartiges Ereignis zu sein, sondern eine für alle Beteiligten provozierende Situation. Den Begriff der Situation neben den gebräuchlicheren des Ereignisses zu stellen, hat den Sinn, das Umfeld der existenzphilosophischen Thematisierung von Situation (Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty) als einer ungesicherten Sphäre der zugleich möglichen und aufgezwungenen Wahl und der virtuellen Transformierbarkeit der Situation ins Spiel zu bringen.“

représentation serait le point opposé du spectre ; elle proposerait de rejouer ce qui a été répété et fixé et devrait être présenté — du moins est-ce l’horizon virtuel de la représentation —, de manière identique chaque soir.

### ***Situation et ici et maintenant***

La situation (pas une référence explicite de mon corpus, cependant, nous l’employons car elle nous semble pertinente pour décrire le corpus et ses différents procédés) créée peut rejoindre les considérations déjà développées autour de la notion de communauté puisqu’il s’agit aussi, et peut-être avant toute chose, de rendre cette dernière palpable. Aussi, les membres de Forced Entertainment se présentent comme une petite communauté s’adressant à une communauté éphémère plus nombreuse, celle des spectateurs. Ces derniers constatent une concentration de la performance sur l’ici et maintenant. Cette temporalité inscrite au cœur du présent se manifeste sous la forme d’une atmosphère, d’une ambiance, ce dernier terme étant employé par G. Debord, on l’a vu, pour sa définition de la situation. C’est comme si les membres de Forced Entertainment revenaient toujours au pourquoi de la création, à ce qui la motive en premier : le goût de jouer ensemble, entre amis et avec le public. S’ils mettent en place une situation, celle-ci est avant tout ludique, c’est un jeu partagé, une complicité entre eux et avec leur public.

Le but est de faire entrer le public dans leur intimité, pas exactement dans la fabrique, mais plutôt de rendre palpables les liens tissés entre eux, ceux d’un groupe d’amis qui s’amuse à monter des spectacles depuis trois décennies. L’amitié, l’intimité, le ludisme qui les lient sont devenus perceptibles de fait, il semblerait que les membres du collectif ne s’inscrivent même plus dans une démarche de les mettre en avant, mais qu’avec le temps et leur travail en commun, cette complicité soit manifeste presque sans effort. Elle rejaillit sur les spectateurs et installe cette connivence caractéristique de la situation, en tant que potentialité de l’événement. Au travers des situations proposées reprises à l’émission de télévision de variétés, à la succession de numéros du cirque traditionnel, etc., les spectateurs sont autorisés à revenir à la situation initiale, celle de la création collective.

### ***Situation et espace***

L’espace ou la circulation entre les espaces peuvent aussi produire leurs situations tournées vers le saisissement par le spectateur, vers une modification. *Cinecittà Aperta* de R. Pollesch s’est pour la première fois joué dans un terrain vague du jardin municipal de Mülheim, derrière le Ringlokschuppen qui se définit comme une « maison de production pour

le théâtre performatif dans la région de la Ruhr<sup>910</sup> ». Ce théâtre est financé par la fondation culturelle NRW qui coproduit des spectacles avec des théâtres privés et des théâtres municipaux, prend part à de nombreux festivals et fait partie, depuis 2012, d'un réseau de sept salles (en Allemagne, en France, aux Pays-Bas, en Pologne et en Suisse) construit par l'Union Européenne<sup>911</sup>. Tout en s'inscrivant dans la programmation du Ringlokschuppen, R. Pollesch a fait jouer *Cinecittà Aperta* en dehors de l'enceinte du théâtre, dans un terrain vague, situé derrière le bâtiment. À Berlin, les jardins du Prater où prit place le spectacle rappellent aussi ces lieux de friches au milieu ou en marge de la ville, tout comme le terrain vague à côté du parc Toyosu de Tokyo au Japon<sup>912</sup> où fut aussi présenté *Cinecittà Aperta*.

Les spectateurs sont assis sur des chaises de jardin et les acteurs évoluent dans cet espace qui est transformé en un lieu de tournage en plein air. Le choix d'un lieu en jachère, non encore assigné à un but précis, au cœur ou juste à côté de l'urbain caractérisé par son occupation immodérée de l'espace, offre un espace ouvert à de multiples interprétations bien plus que ne le ferait une représentation cadrée par le manteau d'Arlequin (même si cette pièce a aussi été montrée dans une telle configuration). La sélection de ce « décor matériel de la vie<sup>913</sup> » invite à la surprise et contient « la transformabilité virtuelle de la situation<sup>914</sup> ». Installés sur le lieu d'un tournage qui se déroule devant leurs yeux, les spectateurs sont placés au cœur de la situation ; les coulisses leur sont ouvertes, de manière directe ou par caméra interposée. Ce n'est pas sans rappeler les techniques de distanciation brechtienne : montrer l'envers du décor pour mettre à jour l'illusion dramatique et permettre au spectateur une réappropriation, notamment intellectuelle, de la situation spectaculaire.

H.-T. Lehmann poursuit sa définition de la situation au sein du théâtre postdramatique :

« Mais ici, on entrevoit déjà une possibilité qui sépare profondément le nouveau théâtre de ces formes politiques qui dominaient la scène expérimentale depuis les avant-gardes historiques jusque dans les années 1960 : la possibilité de comprendre la communication théâtrale, non plus – en premier lieu – comme *confrontation* avec le public, mais comme production de situations d'*autoréflexion* et d'*auto-expérimentation* de tous les participants. »<sup>915</sup>.

---

<sup>910</sup> Site internet du Ringlokschuppen, [www.ringlokschuppen.de/ringlokschuppen/das-haus/](http://www.ringlokschuppen.de/ringlokschuppen/das-haus/) (consulté le 6 novembre 2014) : „ein [...] Produktionshaus für performatives Theater im Ruhrgebiet.“

<sup>911</sup> *Ibidem*.

<sup>912</sup> <https://www.timeout.com/tokyo/theatre/festival-tokyo> (consulté le 30 mars 2017).

<sup>913</sup> Guy DEBORD, *op. cit.*, p. 322.

<sup>914</sup> Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.*, p. 181 (trad. fr., p. 167).

<sup>915</sup> Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.*, p. 180-181 (trad. fr., p. 167) :

„Aber es kündigte sich darin auch eine Möglichkeit an, die das neue Theater von jenen politischen Formen trennt, die von den historischen Avantgarden bis in die 60er Jahre die experimentelle Szene beherrschten: theatrale Kommunikation nicht mehr in erster Linie als Konfrontation mit dem Publikum, sondern als Herstellung von Situationen der Selbstbefragung und Selbsterfahrung der Beteiligten.“

Effectivement, les spectacles du corpus, proposés dans les années 1990 et 2000, s'éloignent de la « confrontation » avec le public, répandue dans les performances des années 1960, pour des mises en place qui s'adressent plus à l'individu en lui-même, à son « autoréflexion » et son « auto-expérimentation ». La circulation entre les espaces, celui de la cité et celui de la salle de spectacle, compose une large part des performances de Gob Squad qui s'inscrivent entre l'intérieur et l'extérieur. Si les spectateurs sont rassemblés dans une salle, se trouvent face à une scène qui comporte en général quantité de matériel d'enregistrement de l'image et du son, la performance se déroule partiellement ou presque entièrement à l'extérieur du théâtre, dans la rue. Pour *In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine*, les performeurs recrutent des passants dans la rue qui joueront à leur place dans un studio de tournage présent sur scène. Dans *Super Night Shot*, les membres du collectif investissent les rues d'une ville et les parcourent dans le but de permettre une rencontre entre le performeur qui s'est vu attribué pour la soirée le rôle de « héros » et un passant dans un baiser final. La situation ainsi construite permet le surgissement d'une infinité d'événements qu'il est légitime de considérer comme des événements et non comme des représentations ; ils n'ont lieu qu'une seule fois, n'ont pas été prévus à l'avance et naissent sur l'instant. Pour *Revolution Now*, deux performeurs finissent par sortir de la salle de spectacle afin d'entrer en contact avec les passants. À chaque fois, les performeurs suivent un canevas — des rendez-vous collectifs qui impliquent des actions précises, des types d'interactions avec le public... — à partir duquel ils improvisent en fonction de ce qui se passe sur le moment. Ces canevas construisent des situations à partir desquelles peut naître l'imprévu au sein de la vraie vie :

Le théâtre signifie pour eux [...], suivant les principes de l'avant-garde et du théâtre postdramatique valables pour le collectif, un événement imprévisible en direct qui rend possible des rencontres fortuites perçues comme spécialement proches et réelles<sup>916</sup>.

Cette volonté de permettre l'éclosion de l'imprévisible dans le réel évoque l'action souhaitée au sein de la vie dans les théories situationnistes au travers de la mise en place de situations. Les membres de Gob Squad réalisent un but que les situationnistes s'étaient fixés : « Ce qui change notre manière de voir les rues est plus important que ce qui change notre manière de voir la peinture<sup>917</sup> ». Les spectateurs redécouvrent les chemins qu'ils ont l'habitude d'emprunter dans leur ville en observant les performeurs. Des personnes qui ne sont pas préparées à

---

<sup>916</sup> Nina TECKLEBURG, «Reality Enchanted, Contact Mediated: A Story of Gob Squad», *art. cit.*, p. 21 :

“ ‘Theatre’ for them means [...], following the tenets of the avantgarde and the postdramatic theatre stands for the collective, unpredictable live event that enables encounters perceived as especially near and real.”

<sup>917</sup> Guy DEBORD, *Rapport sur la construction des situations*, 1957, in *Guy Debord, Œuvres, op. cit.*, p. 327.

intervenir sur une scène et dont ce n'est pas le métier, les spectateurs, se trouvent au cœur de situations qui favorisent leur « autoréflexion » et « auto-expérimentation ».

### **Situation et déconstruction du drame**

De manière plus générale, les processus œuvrant à la déconstruction du drame mettent en place des situations dont l'horizon s'ouvre vers une mobilisation réflexive du spectateur. Le drame serait devenu l'apanage des médias dominants, dont les créations du corpus s'inspirent pour les détourner, aussi, déconstruire l'histoire bien faite consisterait en une lutte contre le versant médiatique de la société du Spectacle. Quand H.-T. Lehmann théorise le théâtre postdramatique, le maintien de la référence au dramatique est le fait d'un choix tout à fait conscient, volontaire et justifié car c'est par rapport au dramatique que se positionnent les œuvres :

Théâtre postdramatique ne signifie pas : un théâtre simplement « indépendant » ou « au-delà » du drame. Il signifie plutôt l'épanouissement et l'éclosion d'une potentialité de la désintégration, du démontage et de la déconstruction dans le drame<sup>918</sup>.

Chez les artistes du corpus, se joue une tension entre deux volontés contraires ; d'une part la tentative de raconter une histoire et d'autre part celle de déconstruire la possibilité de toute histoire. Une situation dramatique initiale, s'approchant de la représentation construite selon un schéma classique, se repère souvent (une émission de divertissement à la télévision dans *First Night* de Forced Entertainment, des explorateurs d'une ville la nuit dans le but de promouvoir un héros qui « sauvera » ladite ville dans *Super Night Shot* de Gob Squad...). Ces esquisses de situations dramatiques, en tant qu'organisation d'une action, sont systématiquement prises dans des stratégies de mise en échec ; la possibilité d'une histoire n'est établie que pour mieux la décevoir. Déconstruire et même désintégrer l'organisation de l'action selon un schéma dramatique classique rejoint la conception de la situation telle une « sphère instable du choix à la fois possible et imposé<sup>919</sup> ». Les créations collectives illustrent la recherche à plusieurs têtes dont elles sont le fruit et mettent à jour l'instabilité qui caractérise cette réunion d'individus forcément différents. Le texte de M. Crimp ne cesse d'emprunter de nouvelles pistes : chacun des 17 scénarii construit une situation dans laquelle se serait trouvée la figure féminine centrale aux multiples visages et noms, le scénario ouvre une possibilité de compréhension du parcours de cette femme, aucune éventualité n'est plus confirmée qu'une autre, l'énigme de ce personnage reste irrésolue. La reconstruction d'un fil dramatique se trouve invariablement mise

---

<sup>918</sup> Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.* p. 77 (trad. fr., p. 63).

<sup>919</sup> Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.*, p. 181 (trad. fr., p. 167).

en échec. La fable de F. Richter se développe de façon parcellaire, sa chronologie est éclatée et elle ne rencontre pas sa résolution. Rien ne s'achève, tout reste en suspens. Même dans les travaux les moins dramatiques du corpus, ceux de D. Ayala et R. Pollesch, on repère une instabilité d'ordre similaire. Quand certains passages présentent des situations, celles-ci ne sont qu'esquissées ou distanciées. Les ébauches de situations dramatiques sont recouvertes par les débats théoriques, pris en charge par les acteurs, qui ne jouent quasiment jamais des personnages. Les *work in progress* théoriques de D. Ayala et de R. Pollesch proposent des voies et les déjouent : un trait d'esprit en éclipse un autre, une réflexion débute à un endroit, est interrompue à un autre et reprend plus tard sans aboutir à une résolution.

Ces différentes configurations ouvrent virtuellement la possibilité aux spectateurs de poursuivre l'œuvre. L'inachèvement rend possible des prolongements à l'infini. Ne tendant plus vers la résolution d'une question, d'une intrigue, ces créations proposent des situations. En laissant ces dernières irrésolues, ces spectacles critiquent la représentation. Ils s'adressent à un spectateur qui compléterait ces situations. Le spectacle se poursuivrait dans la tête du spectateur, dans son imaginaire et sa réflexion. Si l'on prolonge cette démarche, l'opération procède de ce qu'on pourrait nommer un passage de relais : c'est au spectateur de reconstruire une chronologie, de combler les vides ou de les laisser tels quels, de poursuivre ce qui est laissé en suspens. La situation ouverte débouche naturellement sur la participation du spectateur, dont on analysera certains cas plus avant<sup>920</sup>. La première étape consiste à bousculer le spectateur, à déranger sa réception, ainsi que le raconte D. Ayala :

Le théâtre d'art, c'est la recherche de la beauté, c'est l'esthétique, c'est créer le cadre du théâtre pour donner l'illusion, l'illusion dramatique, raconter une histoire, faire de la narration et tout ça, et tout d'un coup, dans *Scanner*, tout ça est explosé, fragmenté, pas du tout construit de cette manière, mais les gens, bizarrement, dans le théâtre, sont quand même assez conservateurs, même très conservateurs, parce que c'est une forme ancienne qui a des codes très précis, des conventions, et tout d'un coup quand on casse ce cadre, alors que plein de gens le font, ça se fait beaucoup dans la danse, dans l'art contemporain et tout ça, etc., dès qu'on casse ça au théâtre, on les bouscule un peu, alors que je trouve que *Scanner* n'a rien ni de provocateur, ni de novateur dans ce sens<sup>921</sup>.

D. Ayala a eu de nombreux échanges avec son public à l'issue du spectacle et les considérations ci-dessus en sont un exemple. La rupture avec le dramatique continue de représenter une provocation pour une partie des spectateurs et obtient l'effet escompté : celui de bousculer le spectateur, de le faire bouger sur ses lignes et de faire de sa réception un terrain d'autoréflexion et d'autoexpérimentation. La dernière remarque de D. Ayala au sujet de la

---

<sup>920</sup> Voir Chapitre VIII. 3.2. L'intervention du spectateur : entre participation cadrée et participation libre, p. 475.

<sup>921</sup> David AYALA interviewé par l'auteure, *art. cit.*, voir Annexe A. 3. Entretien avec David Ayala, p. 558.

dimension ni provocatrice ni novatrice de son *work in progress* à partir des écrits et des films de G. Debord révèle sa connaissance de l'histoire du théâtre, et plus largement des arts performatifs, qui lui permet de replacer son travail au sein d'un mouvement plus vaste. En effet, il a connaissance d'expériences ayant poussé la provocation et l'innovation plus loin que son propre travail. Néanmoins, puisque le champ expérimental demeure souvent la connaissance d'un petit nombre, les repères dramatiques continuent d'être bien ancrés dans les têtes des spectateurs de théâtre. Cela explique les nombreuses réactions d'inconfort, effet recherché et obtenu.

Les artistes du corpus savent s'adresser à une communauté relativement petite et ils cherchent à la bousculer, à la faire vaciller sur ses bases, à la sortir de ses certitudes. Nous allons continuer d'étudier ces processus en analysant la place qu'y prend le corps, comme justement la marque de cette communauté que forment acteurs et spectateurs le temps d'un spectacle. Plus en avant dans les exemples pris dans le corpus, nous analyserons les cas d'interventions du spectateur. Ensuite, nous reviendrons à la réception pour étudier l'identification ironique, entre proximité et distance. Enfin, les stratégies dramaturgiques proches de cette ironie, celles de l'échec et du bricolage seront analysées en dernière instance.

### 3. Horizons, intervention et réception

#### 3.1. *Le corps, siège de l'être-là de l'ensemble de la société*

Sans entrer dans le détail d'une discussion sur les nuances que différentes disciplines, de la psychologie aux études en danse, font intervenir entre corporéité et corporalité, cette notion semble être un élément significatif pour ranger une œuvre dans la catégorie du dramatique ou du postdramatique. Dans une partie consacrée à la question du corps, H.-T. Lehmann propose des thèses fortes pour comprendre la place du corps dans les œuvres postdramatiques :

Alors que le théâtre postdramatique s'éloigne de la structure mentale intelligible en faveur d'une corporalité intensive, le *corps s'absolutise*. Le résultat paradoxal en est qu'il englobe la signification de tous les autres discours<sup>922</sup>.

Le corps [...] devient [...] une réalité qui ne « raconte » pas par gestes telle ou telle émotion, mais qui — par sa présence — se manifeste comme l'endroit où s'inscrit l'histoire collective<sup>923</sup>.

---

<sup>922</sup> Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.*, p. 152, (trad. fr. p. 164) :

„Idem postdramatisches Theater von mentaler, intelligibler Struktur fortstrebt zur Exposition intensiver Körperlichkeit, wird der Körper absolutiert. Das paradoxe Resultat ist vielfach, daß er alle anderen Diskurse vereinnahmt.“

<sup>923</sup> Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.*, p. 154, (trad. fr. p. 167) :

„Der physische Körper [...] ist [...] eine Eigenrealität die nicht diese oder jene Regung gestisch ‚erzählt‘, sondern

Dans le théâtre postdramatique, le corps aurait le rôle d'une synecdoque pour le reste des éléments de la mise en scène, il réaliserait la quintessence des éléments scéniques et en offrirait ainsi la synthèse. Le corps prend une importance considérable puisqu'au travers de sa présence, est rendue palpable l'« histoire collective ». Les questions du corps lui-même et de sa manière d'être là sont au centre des œuvres postdramatiques. Les travaux des différents membres du corpus, selon diverses formes, proposent des corps qui, sans prendre une place aussi importante que dans certaines performances, sans s'absolutiser, racontent un certain rapport au monde et établissent une relation entre les deux petites collectivités qui se font face, celle qui joue et celle qui regarde.

*First Night* (2001) de Forced Entertainment est la seule œuvre du présent corpus qui n'utilise pas la vidéo, c'est conséquemment l'une des œuvres où le corps prend une place des plus importantes. Les corps se figent, rigides, leurs mouvements sont arrêtés et produisent une tension apparente dans une position contrainte de mannequin, un pied devant l'autre ou dans les sourires forcés qui dureront tout au long du spectacle.

Les corps sont soumis à des postures empruntées et exécutent par là des exercices douloureux. Astreints à rudes épreuves, ils sont caractéristiques de la pratique performative. La durée de la performance, qui est une forme d'« être-là collectif », s'inscrit dans les corps. Les corps des performers sont atteints par le spectacle et ceux-ci réussissent à résumer son propos ; la contrainte de donner l'apparence du bonheur, l'hypocrisie et la superficialité des émissions de divertissement ou, comme le titre l'indique, des premières de spectacles. Durant ces dernières sont conviées des personnes importantes pour le monde du *show business* et où il est impératif d'être souriant et de présenter un corps qui corresponde aux normes du bien-être en société. En même temps, l'étirement de cette contrainte corporelle dans le temps devient porteur de l'être-là de la petite communauté que forment les acteurs, le temps du spectacle, et au-delà, vu la longévité du collectif, de celle qu'ils forment du fait de leur histoire commune.

La corporalité peut aussi être postdramatique sans toucher à une quelconque contrainte physique voire violence. Nous constatons dans les œuvres de Gob Squad une « corporalité quotidienne<sup>924</sup> ». Nous rejoignons ici les considérations développées en amont au sujet de l'autoparodie<sup>925</sup> pour les développer autour de la question du corps. Dans *Super Night Shot* (2003) et *Revolution Now* (2010), les corps sont ceux d'hommes et de femmes sans qualités. Ils

---

durch seine Präsenz sich als Einschreibungsort kollektiver Geschichte manifestiert.“

<sup>924</sup> Chloé DÉCHERY, *Corporités quotidiennes : nouvelles pratiques du corps en scène dans la performance en France et en Angleterre, 1991-2011*, thèse de doctorat, *op. cit.*

<sup>925</sup> Voir *supra* Chapitre VIII. 2.2. Autoparodie : des performeurs « sans qualités » ou chacun est artiste, p. 457.

ne prétendent à aucune compétence particulière et à travers cette corporéité quotidienne, qui refuse l'extraordinaire, permettent d'établir un lien plus aisé avec les membres de l'assistance ou avec les passants dans la rue. Au moyen de ces corps quotidiens, toute la stratégie de Gob Squad s'exprime en tissant un lien entre les performeurs et les spectateurs. Ces corps évoluent dans l'espace de la cité et leur progression est comparable à celle des anonymes qui traversent l'espace public. Les performeurs ont des entraînements physiques, cela n'empêche pas qu'ils recherchent une certaine quotidienneté dans leur présence sur scène et dans la rue.

En ce qui concerne Forced Entertainment et Gob Squad, la longévité de leur travail commun, les amitiés qu'ils ont tissées transparaissent lorsque leurs corps sont mis en présence sur une scène et au-delà. Il est possible de voir une même solidarité des corps, au sens d'une commune existence côte à côte et ensemble. Ce qui se voit sur scène est le résultat, du moins pour partie, de ce qui est vécu dans la vie de ces artistes. C. Déchery décrit ainsi leurs conditions de travail :

Ainsi, le fait d'habiter ensemble et de développer un mode de vie communautaire (ou semi-communautaire) est parfois un principe inhérent au travail de certains des artistes contemporains. Les membres de Forced Entertainment ou de Gob Squad, par exemple, ont longtemps vécu ensemble dans la même maison et leurs méthodes de travail témoignent d'une collectivité et d'une entente manifestes<sup>926</sup>.

Vie et travail trouvent une cohérence : c'est parce qu'ils sont amis dans la vie, parce qu'ils forment une petite société dans la société, que sur la scène il y a une authenticité à se présenter comme cette dite communauté. Une même logique relie façon de vivre, méthodes de travail et positionnement sur scène. Les deux premières rejaillissent dans le rendu final.

C'est une qualité d'être-là quelque peu similaire que l'on peut remarquer dans *Scanner* de D. Ayala. Tout comme chez les deux collectifs à la rare longévité, le travail de création collective, à la table et au plateau, s'organisant sur la durée (deux ans), apporte cette qualité du collectif constituant un corps. Les différents individus qui le composent ont conscience de former un commun et d'évoluer ensemble, et cette dimension se trouve centrale pour le propos véhiculé par le spectacle. Leur corps se sont investis en tant que tels dans les répétitions du spectacle, aussi, leurs parcours respectifs sur le plateau de théâtre sont le fruit de recherches à la fois individuelles et collectives, menées grâce à leurs esprits et leurs corps. Durant le spectacle en particulier, les corps des acteurs paraissent traversés par des énergies auxquelles ils réagissent collectivement. Ils gesticulent de façon frénétique, se crispent et s'arrêtent net pour quelquefois tourner la tête vers le spectateur et le regarder dans les yeux, sans intention

---

<sup>926</sup> Chloé DÉCHERY, *Corporéités quotidiennes : nouvelles pratiques du corps en scène dans la performance en France et en Angleterre, 1991-2011*, thèse de doctorat, *op. cit.*, p. 61.

particulière, comme nus. Dans ces moments de pause, d'arrêt brutal de la machine spectaculaire, qui sinon avance à vive allure, le spectateur reçoit un regard qui ne le juge pas, un regard qui se livre, comme d'être humain à être humain, laissant béante l'interrogation sur ce qui vient de se passer. L'arrêt des corps des acteurs en appelle à l'immobilité des corps des spectateurs et les uns et les autres, l'espace d'un silence, se rejoignent.

Chez les membres du collectif Superamas, il semblerait que le passage de la vie au plateau de théâtre ne modifie pas les corps qui resteraient tels qu'ils sont dans la vie de tous les jours. Comme nous avons pu le voir autour de l'autoparodie, les performeurs du collectif ne cherchent pas à mettre en avant une maîtrise de leur corps qui légitime traditionnellement le passage sur scène, leur expérimentation va dans le sens inverse. Leurs corps ne cherchent *a priori* pas la prouesse technique. Ils choisissent souvent de souligner la maladresse des corps, leur incapacité à la virtuosité, tel que cela a été exposé pour le remake du clip musical *Praise You*. Nous parlons bien ici des membres du collectif, à ne pas confondre avec les artistes invités qui accompagnent plus ou moins longtemps, et parfois de façon pérenne, les premiers. En regardant cette division sous l'angle du corps, nous constatons que les membres de Superamas n'ont pas de formation de comédien ou de danseur (hormis l'un d'entre eux qui est chorégraphe et danseur) mais que les artistes invités en ont tous ; ce sont soit des danseuses, soit des acteurs de formation. Nous retenons cette division par sexe (féminin pour la danse et masculin pour le jeu) car, dans les créations étudiées, celle-ci est la plus apparente. Le corps sans qualités est celui des performeurs sans qualités, ceux qui n'ont pas de formation artistique particulière ou décident de ne pas la mettre en avant (pour le danseur chorégraphe). Quant au corps avec qualités, il est celui des invités, venant au départ presque exclusivement de la danse contemporaine, c'est-à-dire un corps musclé et entraîné, ce qui est le plus souvent manifeste sur une scène, y compris lorsque ce corps n'est pas placé dans une situation où il doit faire acte de virtuosité. En somme, nous retrouvons la dimension de personnes ready-made ou de corps ready-made décrite au chapitre V<sup>927</sup>. Chacun fait selon ses capacités. Ainsi, celui que l'on peut appeler l'homme du commun, même si l'expression est insatisfaisante tout comme celle d'homme sans qualités, tend un miroir au spectateur qui peut se reconnaître en lui puisqu'il n'a pas, en règle générale, une formation de théâtre.

Dans un autre registre, étant donné que cette fois une prouesse technique d'acteurs est à l'œuvre, les corps des comédiens de R. Pollesch se meuvent sans cesse comme la parole qui défile à une vitesse vertigineuse ou se rassemblent parfois en groupe à l'arrêt, assis sur les

---

<sup>927</sup> Voir *supra* Chapitre V. 2.1. Les personnes comme ready-made ou la question du réel, p. 247.

marches de la scène ou dans une caravane. Leurs mouvements peuvent être vus comme la synecdoque de leurs pensées. Elles vont et viennent, s'apaisent l'espace d'un court instant pour repartir de plus belle. La frénésie des corps dit le bouillonnement de la pensée, toujours en mouvement. Cette analyse est susceptible d'être étendue à l'ensemble des créations de R. Pollesch qui fonctionnent sur un modèle reconnaissable notamment fondé sur un débit de la parole accéléré au maximum et une discrédance entre les différents éléments de la mise en scène<sup>928</sup>. Dans ces spectacles, nombreux sont les moments de révolte contre la représentation comme inscription de la petite et de la grande histoire au travers des corps. Le refus du corps comme sujet historique y est une constante. Dans l'idéal de l'auteur et metteur en scène qu'est R. Pollesch, ces corps seraient censés ne s'inscrire que dans l'ici et maintenant, dans la vérité de leur présence sur le plateau à l'instant précis où ils y évoluent ; une forme, en somme, d'être-là authentiquement porteur de son seul présent. Cette conception est tout à fait de l'ordre de ce que nous pourrions nommer la corporalité postdramatique comme refus de la corporalité dramatique qui inscrirait, de ce point de vue, les corps dans la petite et la grande histoire. Les formules « Das hier » (ça ici) ou « Das da » (ça là) reviennent à plusieurs reprises dans les bouches des comédiens de R. Pollesch. Ces mots deviennent des leitmotivs pour l'acteur qui désigne son propre corps, comme Inga Busch dans ce passage de *Cinecittà Aperta* :

Inga: [...] Aber wer von uns wäre das relevante historische Subjekt? Doch die Stimme und der Körper der da ist und der durch seine Anwesenheit die Geschichte prägt, (zeigt auf ihren Körper) Das hier! Und das hier hat keinen Ursprung. Das ist hier und jetzt! Und dieses Hier und jetzt ist nicht sentimental gemeint. Es ist ganz und gar damit gemeint, dass das hier keinen Ursprung hat. Das ist Geschichte. Hierfür nachträglich nach Ursprüngen zu suchen führt immer weg von dem hier. Aber es ist nun mal da und nichts darf davon wegführen. Dass das hier zum Beispiel einem Plan gehorcht, dass es sich entfaltet hätte im Laufe seiner Geschichte<sup>929</sup>.

Inga : [...] Mais qui parmi nous serait le sujet historique pertinent ? Donc la voix et le corps qui est là et qui par sa présence marque l'histoire, (elle montre son corps) ça ici ! Et ça ici n'a pas d'origine. C'est ici et maintenant ! Et cet ici et maintenant n'est pas pensé comme quelque chose de sentimental. C'est absolument pensé dans l'idée que ça ici n'a pas d'origine. Cela appartient à l'Histoire. C'est pourquoi rechercher des origines a posteriori écarte toujours de ça ici. Mais ça existe et rien n'a le droit de nous en écarter. Que ça ici par exemple obéirait à un plan, que ça se serait déployé au cours de son histoire.

L'actrice — en son nom propre dans le texte de la pièce — dit l'étrangeté de son propre corps en le montrant comme un élément extérieur à elle-même. L'emploi du pronom démonstratif neutre « ça ici », s'accompagnant parfois d'un geste pour désigner le corps, le

---

<sup>928</sup> Voir *supra* Chapitre IV. 3.3. La discrédance totale : la difficulté d'établir un lien entre l'image et les autres éléments de la mise en scène (René Pollesch), p. 227.

<sup>929</sup> René POLLESCH, *Cinecittà Aperta*, *Ruhrtrilogie 2*, Reinbek, Rowohlt Theater Verlag, texte non publié, version pour les recherches distribuée par la maison d'édition, p. 11.

souligne. Dans ce passage, et à plus large échelle, la démonstration part du postulat que le corps, en représentation, devient sujet historique, c'est-à-dire qu'il est rattaché à la grande Histoire et s'en trouve une expression. Ce lien entre corps et Histoire est vu comme un fardeau dont il faudrait se lester. La personne, et ici l'acteur, ne pourrait choisir d'être simplement son corps, le corps d'un être particulier. L'auteur revendique, à plusieurs reprises dans ses pièces, la séparation de l'esprit et du corps et il proclame ainsi la signification du corps, en dehors de la conjoncture historique et en dehors de l'esprit. C'est au final la revendication d'un être-là non historique, détaché de toute Histoire dans le sens d'une évolution vers un meilleur, d'un progrès, et un être-là qui permettrait le choix pour le corps de se redéfinir comme bon lui semble dans l'instant. Le discours sur le corps chez R. Pollesch n'est pas sans rappeler les positionnements postmodernes en liés à la fin de l'Histoire et des idéologies et s'inscrit donc logiquement dans le théâtre postdramatique qui s'en trouve une des manifestations sur le plan théâtral. Engagés dans des performances-prouesses où ils enchaînent les mots à toute allure, ces corps d'acteurs repoussent les limites du souffle humain en même temps que les discours qu'ils portent les construisent dans leur singularité d'êtres qui viennent présenter aux spectateurs leurs propres corps d'hommes et de femmes, d'acteurs et d'actrices, sans construction de personnages. Si les corps apparaissent, de manière évidente, comme des mécaniques entraînées et, en cela, ne sont pas des corps sans qualités, la perspective de ces choix dramatiques et discursifs réside dans un commun avec le spectateur, passant par un saisissement au présent, celui du spectacle en train d'avoir lieu et, plus largement, celui du temps présent.

Le dernier exemple développé présente un cas extrême, celui du non être-là rendu visible sur une scène de théâtre. Dans *Electronic City* du Collectif MxM, les acteurs paraissent en distance par rapport à leur propre corps et parmi les autres corps. Les personnages de F. Richter vivent des vies qui leur échappent, dont ils ne semblent pas maîtriser le cours. Cette désincarnation des corps se révèle une interprétation juste des personnages inventés par l'auteur. Les acteurs du Collectif MxM ont, dans la mise en scène de C. Teste, une présence évanescence, ils ne semblent pas habiter les espaces qu'ils occupent ou traversent. Ils ne semblent pas non plus habiter leurs propres corps, mais en avoir été dépossédés. C'est l'inaccessibilité des corps entre eux que raconte cette pièce, la difficulté des corps et des personnes à communiquer les uns avec les autres. L'ensemble expose des corps solitaires. Au sein de la société de l'hyper-communication, les corps en chair et en os présents au théâtre ne rencontrent plus leur être-là dans le présent.

Qu'il soit montré volontairement dans ses faiblesses et ses empêchements ou réunissant différents individus dans une collectivité en mutation, le corps est porteur de l'être-là de l'ensemble de la société et notamment en explique les dysfonctionnements.

Nous nous arrêterons maintenant sur quelques cas d'intervention du public dans le spectacle afin de continuer d'analyser la réception, c'est-à-dire ce qui se joue entre les acteurs et les spectateurs.

### **3.2. *L'intervention du spectateur : entre participation cadrée et participation libre***

Nous allons analyser les cadres posés pour l'intervention des spectateurs et les types de participation qu'ils produisent théoriquement et en pratique.

#### ***Ouvertures ludiques : quand l'agitation gagne la salle***

Dans *Scanner* de la compagnie La nuit remue, des exercices, notamment sous une forme ludique, s'ouvrent à une participation des spectateurs. Ceux-ci sont par exemple invités par les acteurs à jouer aux devinettes. Dans une cocotte en papier, un acteur tire un petit ticket et se met à décrire quelque chose, les autres doivent deviner ce dont il s'agit. Ensuite, une personne du public choisit un papier de la corbeille, sur lequel est écrit un mot qu'il doit faire deviner aux autres. Les mots choisis tels que « capitalisme » ou « aliénation » rappellent les sujets développés dans la pièce. Au moyen d'un jeu, les spectateurs en viennent à mettre en mots voire à formuler une opinion sur des concepts parfois assez compliqués. Le truchement du jeu facilite une formulation sur des notions abstraites à partir d'un support concret.

Autre moment caractéristique d'un procédé similaire, les acteurs invitent les spectateurs à débattre, avec eux et entre eux. À ce moment-là, la moitié du public (dont une partie est restée dans la salle principale), réunie dans une seconde salle de spectacle, vient d'assister à une projection d'images commentées par une sorte de guide-conférencier, suivie d'un récit sur quelques éléments de la vie de G. Debord. Autour de textes et d'images telles l'inscription « Ne travaillez jamais » gravée sur un mur de la rue de Seine à Paris en 1968 et dont G. Debord revendiqua la paternité, les spectateurs sont invités à débattre. Notons que les fauteuils de la salle ont été recouverts d'une tenture noire, obligeant les spectateurs à se situer dans l'espace de la scène avec les acteurs. Les spectateurs ont tendance à s'asseoir sur le sol. C'est donc ainsi qu'ils se trouvent à la fin de la visite du musée. Quand ils sont conviés à échanger, de petits groupes se forment et les acteurs se répartissent entre ces groupes. Les gens se mettent à parler.

À l'instar du jeu des devinettes, un support concret sert d'appui aux discussions. Un mot, une image, une phrase font naître la réflexion qui s'achemine ensuite vers des prolongements plus abstraits. En outre, lorsque des espaces sont ouverts au dialogue avec le public, le spectacle est déjà bien avancé, la réflexion mise en branle, et la parole du spectateur peut s'en nourrir. Ainsi, le spectateur n'est-il pas pris complètement au dépourvu, son intervention se trouve comme préparée par le spectacle. Les connaissances transmises, notamment à travers la lecture des textes de G. Debord, lui donnent une légitimité, si petite soit-elle, à intervenir. De plus, la

dimension ludique désinhibe : elle allège la dimension sérieuse de la théorie. Le détour du jeu facilite l'intervention. Qu'il s'agisse du jeu des devinettes ou de l'atelier-débat, ces configurations sont familières à un grand nombre des participants ; cette familiarité encourage aussi l'intervention. Le ludisme n'est pas sans rappeler les théories du jeu chez les situationnistes. Procéder à des réflexions théoriques au travers du jeu, revêtant le plus souvent un aspect artistique, est en soi une démarche ayant trait au situationnisme. En ce sens, D. Ayala et son équipe donnent un prolongement intéressant aux pratiques situationnistes car ils lient jeu et théorie de façon à ce que ces deux versants s'alimentent l'un l'autre. Enfin, ces jeux favorisent à la fois « l'auto-expérimentation » et « l'auto-réflexion » du spectateur, tels qu'H.-T. Lehmann pouvait le formuler au sujet de la situation<sup>930</sup>, mais également l'inter-expérimentation et l'inter-réflexion, ce qui exploite profondément les possibilités qu'offre la réunion des individus au théâtre. Ces moments créent des espaces pour une recherche collective. La participation par la parole de certains des spectateurs permet à l'ensemble des participants de mieux s'approprier la réflexion menée. Juste après le moment de débat, a lieu un entracte durant lequel l'échange est susceptible de se prolonger au sein du public.

Outre ces moments prévus par l'équipe pour des interventions en provenance du public, des manifestations spontanées ont été fréquentes durant ce spectacle, ainsi qu'en témoigne son metteur en scène, D. Ayala interviewé par Julie Cadilhac :

- D. Ayala : Dans *Scanner* nous avons eu l'ambition de donner à voir et à entendre tout l'édifice de la pensée debordienne mais il y avait aussi une réappropriation et une transposition de cette pensée dans la vie des gens aujourd'hui. Il en ressortait qu'on interrogeait la position du citoyen spectateur ; c'était une interrogation sur la passivité en général face aux moyens d'oppression. [...]

- J. Cadilhac : Enfin, vous dites que « le texte de Debord oblige le théâtre à “déposer les armes” » et qu'il vous a forcé à inventer une nouvelle forme de théâtre où vous y interrogez la place du spectateur : Est-ce à dire que ce dernier pourrait monter sur le plateau, avoir son siège sur la scène... ?

D. Ayala : En 2008-2009-2010, *Scanner* a été le seul spectacle joué en France qui était quasiment partout « arrêté », « interrompu » par les spectateurs eux-mêmes dans la salle (et qui montaient sur le plateau). On a même beaucoup parlé de cela à la télévision, sur les radios et dans les journaux, à l'époque. C'est dire à quel point *Scanner* a pu re-questionner la place du spectateur. Ils n'avaient pas besoin de siège sur scène. Ils montaient sur le plateau ou déclenchaient des débats, parlaient, hurlaient, faisaient toutes sortes de trucs. Ils s'exprimaient quoi. On n'était plus tout à fait au spectacle. À certains moments on aurait pu parler d'une agora. Sur ce point et avec la marchandisation de la culture, il est intéressant de s'interroger sur la complicité des directeurs et acteurs culturels qui ne font que cultiver l'art de la passivité des spectateurs (avec pour eux dans le même temps la continuité d'un confort financier dont ils profitent grandement). Dans *Scanner*, la machine spectaculaire s'interrompait grâce — ou à cause — de Debord et du coup les ex-citoyens avaient la langue et le corps qui leur brûlaient et se sentaient poussés d'intervenir. Cela témoignait de l'urgence absolue qu'il y avait pour certains de reprendre la parole qu'on leur avait volée. Je ne vois pas beaucoup d'œuvres, d'auteurs ou de soi-disant spectacles qui aujourd'hui mettent cette urgence devant les yeux et les oreilles du public d'une soi-disant démocratie. Je ne m'attribue en rien la paternité d'une

---

<sup>930</sup> Voir *supra* Chapitre VIII. 2.3. Situation et espace, p. 465.

telle situation (que ces réactions et interventions aient eu lieu sur *Scanner*). Les mots, la poésie et la force des arguments de Debord y étaient pour beaucoup<sup>931</sup>.

Nous avons nous-mêmes pu assister à la participation spontanée d'une spectatrice, qui a marqué notre mémoire. Celle-ci s'est avancée sur la scène, dans une salle de plain-pied, pour dire quelques mots au sujet de l'achat possible des archives de G. Debord par l'Université de Yale tout en brandissant ses propres lunettes qu'elle semblait mettre en lien avec ces enchères qui montaient, à l'époque, entre l'université américaine et la Bibliothèque nationale de France. L'ensemble de ses dires ne nous fut pas complètement intelligible. La vigueur avec laquelle elle s'est dressée, agitant ses lunettes, son corps disant son implication, tout cela fut frappant. À un autre moment, un homme du public, sans se lever, dit à voix haute que la pensée de G. Debord était à trous. Si cette intervention aurait mérité un éclaircissement pour être bien comprise, elle était elle aussi frappante simplement parce qu'exceptionnelle : les spectateurs ne prennent habituellement jamais la parole, sans qu'aucune demande en ce sens n'ait été formulée. Nous confirmons donc, de notre expérience de *Scanner*, que le spectacle a bien été arrêté et interrompu par les spectateurs. Il ne nous est pas possible cependant d'affirmer que ce spectacle était le seul à avoir suscité autant de réactions spontanées durant sa période de représentation de 2008 à 2010.

Selon le metteur en scène, trois facteurs combinés ont permis la multitude des participations spontanées. En premier lieu, la force du texte de G. Debord pousserait à intervenir du fait, entre autres, de sa dimension pamphlétaire. L'incitation à l'action est contenue dans le texte debordien lui-même et il semblerait qu'il atteigne son effet, y compris des années après son écriture. Les participations spontanées des spectateurs s'en font le reflet.

En deuxième lieu, la vulgarisation de la théorie debordienne la ramenant à des situations de la vie quotidienne, comme les achats de pacotilles désolantes, le surmenage devant l'ordinateur... Le choix de mettre en parallèle le texte debordien avec des réflexions enregistrées grâce à un micro-trottoir par exemple, facilite, par effet de miroir, la parole du spectateur. L'expression reprise par la journaliste, qu'elle attribue au metteur en scène, suivant laquelle « le texte de Debord oblige[rait] le théâtre à “déposer les armes” » signifie sans doute, du moins est-ce ainsi que nous le comprenons, que le théâtre devrait déposer ses armes, c'est-à-dire se montrer désarmé, se dénuder, aller vers un certain dépouillement, au-delà des effets

---

<sup>931</sup> David AYALA, « Tout chez Guy Debord peut insuffler de grandes forces de vie et de combat », *BSCNews*, Île-de-France, 16 janvier 2014, <http://bscnews.fr/201401163432/Cote-planches/david-ayala-tout-chez-guy-debord-peut-insuffler-de-grandes-forces-de-vie-et-de-combat.html> (consulté le 3 mars 2017).

spectaculaires. Cette démarche permet le rapprochement d'une théorie ardue et de la vie quotidienne.

Enfin, en dernier lieu, la mise en place des conditions d'une agora justifierait l'émergence de participations nombreuses. L'agora renvoie à l'Antiquité grecque, elle est « dans la cité grecque, le lieu où à l'origine, se réunit l'assemblée des citoyens, puis [...] devient la place principale de la cité : centre politique, économique, religieux autour duquel se range une partie des édifices publics<sup>932</sup> ». Les mots « citoyen » et « démocratie » appartiennent au même champ lexical, tissant la référence à la démocratie athénienne du V<sup>e</sup>me siècle avant Jésus-Christ. Bérénice Hamidi-Kim, maîtresse de conférences en études théâtrales, retrace l'archéologie de la notion d'agora comme premier espace public servant ainsi de modèle et de justification à un théâtre politique qui verrait le rassemblement des membres de la cité. Elle en retrace les origines historiques réelles, une concomitance entre la constitution de l'agora et l'ouverture des théâtres, en même temps qu'elle démontre un emploi mythifié de l'Histoire dans le but de faire la démonstration d'un théâtre ontologiquement politique<sup>933</sup>. D. Ayala se réfère à la démocratie, de façon à la fois négative et positive : négative car elle serait, selon la réalité politique d'aujourd'hui, un vain mot, et positive car elle trouverait un accomplissement, même éphémère, grâce aux brèches dans la représentation spectaculaire. Un tel discours nous amènerait bien à classer la pièce *Scanner* dans la « cité du théâtre de refondation de la communauté théâtrale et politique » telle que définie par B. Hamidi-Kim :

La cité du théâtre de refondation de la communauté théâtrale et politique, telle qu'elle prend forme depuis la fin des années 1980, pose pour acte fondateur un constat identique à celui qui se trouve au principe de la cité du théâtre postpolitique, relatif à la désagrégation du lien politique. Mais, au lieu qu'il vienne nourrir un pessimisme anthropologique et politique radical, ce constat induit dans la cité qui nous occupe ici l'ambition d'un renouveau réciproque du théâtre et de la communauté politique<sup>934</sup>.

D. Ayala formule le constat d'un dysfonctionnement de la démocratie ne laissant pas la parole à ses citoyens, point de départ pour chercher à leur donner la parole au sein d'une forme théâtrale à travers laquelle ce surgissement se trouve pensé. Ces percées des spectateurs dans l'œuvre, entre participation cadrée et participation libre, en l'occurrence spontanée, ont lieu quand « la machine spectaculaire s'interrompt », selon la formule du metteur en scène. La pièce réalise les vœux de l'agit-prop : ce spectacle-pamphlet qui hurle en faveur de G. Debord<sup>935</sup> et de la critique de notre société du Spectacle parvient à agiter son public.

---

<sup>932</sup> Entrée agora, Centre national de ressources textuelles et lexicales, CNRS, <http://www.cnrtl.fr/definition/agora> (consulté le 6 avril 2017).

<sup>933</sup> Bérénice HAMIDI-KIM, *Les cités du théâtre politique en France, 1989-2007, Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, Thèse de doctorat de Lettres et Arts, Université Lumière Lyon 2, 2007, [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/hamidi-kim\\_b](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/hamidi-kim_b) (consulté le 5 avril 2017).

<sup>934</sup> *Ibid.*, p. 443.

<sup>935</sup> Le spectacle s'intitule *Scanner, nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu, Hurlements en faveur de Guy Debord*.

### ***Faire du spectateur ou du passant un performeur***

En définitive, les artistes du corpus organisent, et certains de façon plus poussée, les situations qui permettent un engagement du public dans l'action qui a lieu sur scène, dans la salle et/ou dans la rue. Gob Squad est le groupe du corpus exemplaire pour la participation du public et son passage de la place de spectateur à celle d'acteur. La participation des spectateurs se trouve tellement centrale dans leur travail que bien souvent les créations se construisent autour d'elle en quelque sorte. Un grand nombre des spectacles de Gob Squad s'articule autour du rapport particulier qui va être établi avec le spectateur ou le passant, la manière dont performeurs et spectateurs vont interagir. Trouver des modalités variées pour proposer une interaction entre performeurs et spectateurs construit une clef de voûte pour les créations du collectif.

Dans *In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine* (*Dans ce quartier, le diable est une mine d'or*) (2004), par exemple, les performeurs, se tenant debout dans la Kastanienallee<sup>936</sup> sur un tapis rouge, un peu à la manière du festival de Cannes, recrutent des passants dans la rue comme s'il s'agissait d'invités de marque, presque de personnes célèbres. L'incongruité de la situation donne déjà une place prépondérante à ces inconnus qui, durant l'espace de quelques secondes ou quelques minutes, deviennent des « connus », du moins, pour l'assistance qui se trouve dans la salle de théâtre et pour laquelle les images de l'extérieur sont filmées et retransmises en direct sur un grand écran. On peut dire que Gob Squad fait symboliquement accéder ces passants au « quart d'heure de célébrité<sup>937</sup> » warholien et ce, de façon ironique, car nous ne sommes pas à Cannes durant le festival de cinéma, pas plus que le flux d'images n'est diffusé sur une quelconque chaîne de télévision ou pour le direct d'un site internet.

Suite à la phase de recrutement, vient celle de la négociation du « contrat ». Un des performeurs, jouant le rôle du producteur de l'émission de télévision qui va suivre, propose un prix pour la prestation à venir du passant qui va s'improviser acteur suite à un recrutement sur le vif. La négociation du prix du « cachet » de comédien se fait à l'emporte-pièce, à titre d'exemple, la productrice propose d'abord une rémunération de treize euros pour une heure trente de son temps au premier acteur d'un soir, les enchères augmentent ensuite jusqu'à atteindre la somme de 52,50 euros<sup>938</sup>. Ce n'est pas tellement la somme en elle-même qui

---

<sup>936</sup> La rue de Berlin où se trouve la deuxième salle de la Volksbühne, le Prater.

<sup>937</sup> "In the future everyone will be famous for fifteen minutes." (À l'avenir, chacun sera célèbre pendant 15 minutes), affirmation d'Andy Warhol dans le catalogue d'une exposition au Moderna museet de Stockholm de février à mars 1968.

<sup>938</sup> Pour plus de précisions au sujet de cette négociation, voir Annexe G. 3. Description de *In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine* écrit par René Pollesch et créé par Gob Squad, 2004, p. 645.

importe que l'existence du rapport marchand parodié et ironisé. La négociation est dénoncée en tant que telle comme grossière, à l'avantage du producteur dont le sérieux se trouve mis en doute sans cesse, par exemple, quand il est joué par une sorte de voyante avec sa boule de cristal. Le personnage du producteur, joué successivement par plusieurs performeurs, est décrédibilisé, son avarice et son manque d'éthique ressortent avant toute chose. La dimension monétaire apparaît facilement telle une vaste mascarade puisqu'au fur et à mesure des recrutements, la somme allouée à la rémunération de l'acteur diminue drastiquement pour devenir insignifiante voire même humiliante, au sens où elle devient une forme d'aumône, étant bien trop modique pour rémunérer quelque activité que ce soit. Ce rapport marchand devient une sorte de rapport mafieux qui permet de parodier le recrutement et l'embauche d'acteurs ou de participants à une émission de télé-réalité, des novices du *show business* en somme. Ainsi, les membres de Gob Squad questionnent la dimension d'exploitation qu'il y a à faire jouer des passants à leur place. Le rapport entre performeur-recruteur et passant-performeur fortuit fait question et ce questionnement est au cœur du spectacle, sans qu'il soit résolu en son sein. Le fait que l'exploitation ressorte, soit mise en avant par les exploités eux-mêmes révèle une forme de critique de celle-ci. C'est ironique, c'est drôle, mais c'est aussi révoltant.

Après ces deux premières étapes, recrutement et embauche, vient celle du jeu dans ce qui ressemble à un épisode d'une série télévisée romantique, où s'affrontent amour et pouvoir, à la manière du célèbre *soap opera* américain *Amour, gloire et beauté*<sup>939</sup>. Les passants recrutés dans la rue joueront ensuite dans un studio de tournage, recevant des instructions à l'oreillette. Les performeurs leur dictent leurs répliques ainsi que leurs déplacements et mouvements. Cette technique de « remote control<sup>940</sup> » (contrôle télécommandé) permet ce que les membres de Gob Squad nomment un « remote acting<sup>941</sup> » (jeu à distance) dont ils décrivent l'action en ces termes :

La découverte la plus frappante venant de la *Prater Saga 3*, la pièce pour laquelle nous avons eu recours à cette méthode pour la première fois, était de voir comment les passants devenus interprètes se déplaçaient et jouaient, souverains et sûrs d'eux-mêmes, dans le cadre fixé. Ils se sentaient sûrs et élevés dans la « construction » ou le « corset » technique, duquel ils étaient entourés, car nous pouvions leur communiquer en permanence avec notre voix

---

<sup>939</sup> William Joseph BELL et Lee Philip BELL, *The Bold and the Beautiful* (Amour, Gloire et Beauté), États-Unis, 1987 jusqu'à aujourd'hui.

<sup>940</sup> Christian RAKOW, *Gob Squad : Portrait*, site du Goethe Institut : <http://www.goethe.de/kue/the/pur/gob/enindex.htm>.

<sup>941</sup> GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, op. cit., p. 76 : „Remote Acting' durch Kopfhörer" (jeu à distance par casque audio).

chuchotée bien présente, que nous étions là pour eux, prenions la responsabilité et faisons attention à eux<sup>942</sup>.

Gob Squad interroge à la fois la dimension de contrôle dont le groupe assume l'emploi ainsi que celle du lâcher-prise dont font preuve les participants devenus acteurs d'une performance théâtrale sans y avoir été préparés. Le moyen et la fin semblent constituer un paradoxe : le choix d'établir un dispositif dans lequel le performeur dicte à l'oreillette ses dires et ses gestes à une personne non formée au jeu théâtral tout en ayant pour objectif une forme de libération de cette même personne. Dans un cadre rigide, régi par la technique, il semblerait que de l'avis des performeurs eux-mêmes, et presque à leur surprise les premières fois, les intervenants d'un soir trouvent une certaine autonomie et arrivent à laisser s'exprimer leur spontanéité, sans se sentir contraints. La corrélation entre des règles imposées, relativement strictes, et l'accession à une certaine liberté est une question ancienne en art. Dans de nombreux cas, les règles participent à une forme d'affranchissement. C'est ce que le collectif a bien compris car la structure de leurs spectacles se fonde sur ce qu'il nomme les « 4 R<sup>943</sup> » : « Réalité, rythme, règles et risque<sup>944</sup> ». Le cadre se révèle essentiel à une structuration de leurs performances qui prennent place dans l'ici et maintenant et donc, logiquement, dans l'imprévu. Aussi, il ne semble plus autant paradoxal de chercher l'autonomie des intervenants, non préparés à jouer dans un spectacle, à l'aide d'un cadre rigide. Grâce à ce dispositif de « contrôle télécommandé », les performeurs se font directeurs d'acteurs.

Leurs voix qui chuchotent, c'est-à-dire qu'elles ne se font pas injonctives de façon sèche, révèlent le choix d'une grande douceur. De plus, ces directeurs d'acteurs rassurent leurs intervenants en prenant en charge le spectacle : si quelque chose ne se déroulait pas comme il le faudrait, ils en assumeraient l'entière responsabilité. Cette affirmation peut être quelque peu mise en doute car lorsque les participants interviennent, les spectateurs les observent sur un grand écran et les maladresses des premiers ne peuvent être rattrapées, elles arrivent en direct. Si l'on prolonge ce raisonnement, on pourrait dire que les participants n'auraient pas le droit à l'erreur. Cependant, la maladresse constitue justement ce que le collectif souhaite voir naître :

---

<sup>942</sup> GOB SQUAD, *ibid.*, p. 77 :

Die frappierende Erkenntnis aus *Prater Saga 3*, dem Stück bei dem wir diese Methode zum ersten Mal angewandt haben, war, zu sehen, wie souverän und selbstsicher sich die zu Darstellern gewordenen Passanten innerhalb des von uns vorgegebenen Rahmens bewegten und auftraten. Sie fühlten sich sicher und aufgehoben in dem technischen ‚Konstrukt‘ oder ‚Korsett‘, in das sie eingebundenen waren, weil wir ihnen mit unserer anwesenden Flüsterstimme stets vermitteln konnten, wir sind für sie da, übernehmen die Verantwortung und passen auf sie auf.

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 31 :

‚Vier R‘.

<sup>944</sup> *Ibidem.* :

‚Realität, Rhythmus, Regeln und Risiko‘.

le spontané dans ses performances en particulier grâce à la participation inopinée de non-professionnels de la scène. Aussi, les membres de Gob Squad assument plutôt la responsabilité de l'ensemble de la performance. Sa qualité ou ses défauts ne sont imputables qu'au groupe et non aux passants devenus acteurs, recrutés le temps d'un soir.

Le procédé de guidage à l'oreillette n'est pas sans rappeler l'utilisation de ces mêmes outils à la télévision afin de renseigner, par exemple, un présentateur d'un jeu d'un résultat, de conseils pour ne pas commettre de maladresses en direct ou encore des phrases soufflées. Gob Squad reprend le procédé, mais pour en proposer un développement ironique car justement il s'agit de montrer que le véritable est constitué de maladresses. Le dispositif ressemble tout de même à s'y méprendre à celui de la télé-réalité qui poursuit des buts similaires : présenter des êtres humains dans une vie quotidienne fabriquée et scénarisée qui en viennent, avec le temps, à se montrer « sous leur vrai jour » et notamment en insistant sur leurs maladresses et, plus généralement, leurs faiblesses de toutes sortes qui confirmeraient justement leur « normalité » et, par là même, leur ressemblance avec le spectateur. Nous avons déjà amplement analysé les emprunts à la culture pop et à la télévision, aussi, il est logique de retrouver dans notre corpus un jeu avec le spectateur qui reprenne des éléments à la télé-réalité. Néanmoins, même si ces influences sont repérables, la fin poursuivie et les résultats obtenus ne sont pas identiques, voire même diamétralement opposés.

Olivier Razac, maître de conférences en philosophie à l'Université Grenoble Alpes, décrit ce qu'il nomme le « dressage<sup>945</sup> » des candidats de la télé-réalité :

Dans le spectacle de la réalité, il ne s'agit que rarement de prendre quelqu'un dans la rue et de le mettre directement devant une caméra ou sur un plateau. Il y a la capture qui passe par des procédures serrées de sélection en fonction de la représentation que l'on veut monter. La préparation de l'émission place le spécimen dans l'ambiance médiatique. Lorsque les caméras commencent à tourner, il est déjà anxieux, excité et impressionné. On ne lui dit pas nécessairement ce qu'il doit faire mais plutôt comment doit se dérouler l'émission. À lui de prévoir une adaptation personnelle. Il est ensuite continûment dirigé par la situation mise en place qui contrôle son regard, ses représentations, son activité et ses relations. Il est venu pour dire ou faire quelque chose de précis. Il est toujours invité « en tant que... ». Il est entouré d'autres anonymes qu'il apprécie ou pas, avec lesquels il est d'accord ou pas. Un présentateur gère sa parole et ses actes. Le public le sollicite. Ce contrôle n'est pas perçu comme une contrainte parce qu'on le fait passer pour un mécanisme de révélation de la vraie nature des individus<sup>946</sup>. « Je crois que si l'on pousse un petit peu du coude les gens, si l'on rehausse un peu la réalité, alors de la spontanéité est toujours possible<sup>947</sup>. »

---

<sup>945</sup> Olivier RAZAC, *L'écran et le zoo, spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*, Paris, Denoël, p. 120.

<sup>946</sup> *Ibid.*, pp. 120-121.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 121 :

Nous reproduisons ici la note de bas de page écrite par Olivier Razac : Lizzie BECKER, productrice de *Big Brother* en Grande-Bretagne, citée in Michael WRIGHT, « Channel 4 is going to lock people up for us to spy on » (Channel

Cette description du recrutement des participants pour une émission de télé-réalité a particulièrement attiré notre attention. Le processus de recrutement, décrit de façon ironique, est précisément celui qu'utilise Gob Squad dans la *Prater Saga 3* et représenterait, selon l'auteur, l'inverse de celui utilisé pour la télé-réalité. Au lieu d'une sélection par des directeurs de casting qui recrutent en règle générale des profils-types et parfois confrontent volontairement des couples antithétiques, les personnes recrutées pour la performance sont, avant toute chose, celles qui acceptent d'y participer sans y avoir été préparées. Ce sont elles qui décident de faire partie du spectacle, leur engagement dans le spectacle dépend de leur volonté propre, même si le performeur chargé de les recruter les y encourage, en définitive la décision leur incombe. La sélection n'en est pas vraiment une ; elle est le fruit d'une rencontre, de deux routes qui se croisent, et les organisateurs du spectacle ne peuvent déterminer à l'avance la qualité de cette rencontre fortuite. Si le participant est plongé dans une ambiance, c'est celle de la franche bouffonnerie de ces performeurs qui s'échinent à se tourner en dérision, eux-mêmes et leurs personnages. Ainsi, et c'est sans doute là l'essentiel de la démarche de Gob Squad, si les participants placés inopinément dans une situation de représentation, peuvent naturellement se sentir « anxieux, excités et impressionnés », pour reprendre les mots d'O. Razac, les performeurs mettent tout en œuvre pour les rassurer et faire en sorte de diminuer, voire de faire disparaître, ces sensations paralysantes. En outre, dans le cadre de la *Prater Saga 3*, les directeurs d'acteurs ne laissent pas les intervenants extérieurs gérer seuls la situation dans laquelle ils les placent, bien au contraire, ils les guident scrupuleusement durant toute leur intervention. Ils réussissent à faire régner une forme de connivence entre eux et les participants qui produit une confiance, permettant un lâcher-prise. Gob Squad reproduit un dispositif télévisuel afin de faire la critique du contrôle du présentateur sur son participant et sur son public, et éventuellement du public sur le participant. Gob Squad expose et met à jour volontairement cette dimension de contrôle, qui est visible pour le spectateur, notamment quand un participant réagit à ce qu'on lui dit à l'oreillette avant d'exécuter le geste demandé par exemple. Aussi, la dimension de contrôle des organisateurs est-elle mise en avant, peut-être à la fois pour mieux la dénoncer et pour que les participants puissent au mieux s'en affranchir.

Néanmoins, si l'on suit toujours cette dernière citation d'O. Razac, le but visé semblerait être le même : faire ressortir une forme de spontanéité chez les personnes, rattachée à ce qui serait leur authenticité. Cependant, l'un, dans les performances de Gob Squad, y réussirait parce que l'atmosphère serait l'inverse de celle de tension d'un plateau de télévision, les performeurs,

---

4 va enfermer des gens pour qu'on les espionne), *The Sunday Times*, 19 mars 2000.

maîtres dans l'art de l'autodérision, parviendraient à communiquer cette légèreté et ce sens du second degré. L'autre, *a contrario*, dans la télé-réalité, n'y réussirait qu'en apparence et donc hypocritement car les termes du contrat seraient bien trop contraignants : « la télé-réalité [réaliserait] la recherche de l'authenticité-sous-surveillance<sup>948</sup> », comme l'écrit habilement Nick Couldry, professeur en médias et communications à la London School of Economics and Political Science (L'école d'économie et de sciences politiques de Londres). La connivence avec le spectateur et le participant représente, chez Gob Squad, une condition *sine qua non* pour le bon déroulement de la performance, ce qui n'empêche pas que ce rapprochement devienne parfois lui-même l'objet d'un second degré, comme dans le baiser final entre un performeur masqué en lapin blanc et un passant recruté quelques temps auparavant. Pour ce final de *Super Night Shot* (2003), le cliché romantique du baiser hollywoodien est repris de façon ironique. Voici comment É. Macé, réorganisant des réflexions reprises à E. Morin, décrit ce que ce rapprochement entre deux corps signifie au sein de la culture populaire et, en définitive, ce qu'il dit des rapports humains :

« Dans l'amour aussi, moins dans son opposition à la famille que dans « l'accomplissement de soi dans le couple », moins dans « l'amour absolu » que dans « la recherche de l'amour » et de « l'éternisation objective d'un moment de félicité ». D'où l'importance de ce « cliché de la culture de masse qu'est le « baiser sur la bouche » : plus que « le substitut cinématographique de l'union des corps prohibée par les censeurs », il est, « ce qui fait apparaître le mouvement complexe et profond de l'individualisme moderne, qui est d'essayer désespérément de communiquer avec l'autre – semblable et étranger – d'être reconnu et de reconnaître, de se perdre et de s'affirmer dans le regard d'un alter ego amoureux<sup>949</sup> ».

Le passant, devenu performeur, se retrouve à embrasser le masque de lapin blanc que porte le performeur, auquel a été attribué le rôle du héros, le symbole du lapin ayant été employé durant l'ouverture de la performance comme icône de couverture pour le manuel des « aventuriers » de *Super Night Shot* intitulé « naive blind faith », foi naïve et aveugle. Chez Gob Squad, la naïveté de l'exécution est associée à une ironie, une clairvoyance qui reconnaît, en même temps qu'elle montre le cliché, la naïveté qu'il y a à chercher à voir un événement vrai dans ce qui n'est qu'une image déjà vue mille fois et en priorité au cinéma. En outre, ce ne sont pas deux bouches chaudes qui se donnent un brûlant baiser, mais un passant, qui avait cru

---

<sup>948</sup> Nick COULDRY, « La télé-réalité ou le théâtre secret du néolibéralisme », traduit de l'anglais par Pierre-Élie Reynolds, *Hermès, La revue*, n°44, 2006/1, p. 124 :

« La fiction selon laquelle après un certain temps, un individu « doit » finir par révéler sa véritable identité car “ on ne peut faire semblant pour toujours ” sert à sanctionner la présence permanente et toujours plus indiscreète des caméras dans les toilettes, la douche et les chambres. »

<sup>949</sup> Citations extraites d'Edgard MORIN, *L'Esprit du temps*, op. cit., p. 185 et p. 191, in Éric MACÉ, *Les imaginaires médiatiques*, op. cit., p. 66.

devoir embrasser une vraie bouche, et qui se retrouve à appuyer langoureusement ses lèvres contre un masque de plastique. Si l'on suit le raisonnement d'E. Morin tel que retransmis par É. Macé, le cliché du baiser sur la bouche contient déjà au sein de la culture de masse un aspect de plénitude en même temps que de manque. Les transpositions de Gob Squad ne feraient donc que rendre plus perceptible ce paradoxe. L'altérité est maintenue, la fusion prévue entre deux êtres n'a pas lieu, ce qui nous amène à la conclusion d'une impossible identité entre acteur et spectateur. Les acteurs, qui ont pensé et répété leur performance, même s'ils s'ouvrent à l'imprévu et permettent aux spectateurs de devenir acteurs, gardent un certain contrôle et interrogent justement cet aspect.

Une différence fondamentale avec la télé-réalité se trouve être que la surveillance est mise en avant et ironisée. La surveillance en elle-même est mise à nue en tant que telle : l'ensemble du dispositif est visible, à la fois des participants et des spectateurs. Les participants le découvrent avant d'entrer dans le studio de tournage, les spectateurs en ont conscience, ne serait-ce que parce que les réactions des participants aux remarques dites à l'oreillette sont visibles. La surveillance et le contrôle sont assumés et soulignés ; ils sont trop grossiers pour pouvoir être comparés avec la subtilité dont les émissions de télé-réalité font preuve. Si l'on retrouve cette exigence d'authenticité, c'est plutôt celle d'une soumission ironique aux procédés des médias de masse qui permet son détournement.

Dans d'autres dispositifs, l'interaction avec le spectateur peut revêtir l'aspect d'un piège, orchestré délibérément par l'équipe artistique.



Figure 34. Le baiser final entre le passant et le « lapin » (*Super Night Shot* de Gob Squad),  
photographie de David Baltzer, © Gob Squad.

### **L'interaction comme piège et la fausse interaction**

Lors de la troisième présentation de *Youdream in process*<sup>950</sup> (*Youdream en cours*) en 2009 au Kaaitheater de Bruxelles, l'interaction avec le public arrivait à le prendre au piège. Ce passage n'a finalement pas été retenu dans la version finale du spectacle présentée en 2010 dans ce même théâtre bruxellois. Cependant, ayant nous-même fait l'expérience de ce court passage sur scène et l'ayant trouvé surprenant et intéressant pour discuter la question de l'interaction entre spectateurs et artistes, il nous a semblé important d'en faire part ici. Il faut d'abord noter que, pour l'occasion, des étudiants d'une école d'art avaient été invités au spectacle, sachant qu'ils devraient y jouer un rôle. Aussi, lorsque les artistes ont demandé aux membres du public si certains souhaitaient venir sur scène afin d'interpréter l'un des rêves, accompagnés des performeurs de Superamas et comme ceux-ci venaient de le faire, la rapide et facile mobilisation d'une vingtaine de personnes n'était pas le fruit du hasard. Nous nous sommes joints au groupe ainsi créé, et ce, avec une longueur d'avance par rapport aux dits étudiants, car nous avons assisté, durant l'après-midi, à la générale du spectacle. De prime abord, l'intervention du spectateur n'est déjà plus entièrement volontaire, hormis en ce qui concerne les spectateurs qui ne comptaient ni pour l'un, ni pour l'autre cas. Elle a, en effet, été préparée en amont.

Au moment de la première intervention du public, deux ou trois personnes, montées sur scène, sont sommées d'interpréter des ingrédients sur une pizza, un poivron et un anchois par

---

<sup>950</sup> Programme de *Youdream in process*, Kaaitheater, Bruxelles, 13 et 14 novembre 2009 :

La première station a vu le jour pendant le deuxième festival *Working Title* (Titre provisoire) de WorkSpaceBrussels ; la deuxième pendant le festival ImPulsTanz à Vienne.

exemple. Ces spectateurs s'allongent sur le sol blanc de la scène, essayant tant bien que mal de mimer lesdits légumes. Ce premier passage, simple et ludique, se présente comme une mise en bouche, laissant penser au spectateur que son intervention ne porte pas à conséquences. On peut y voir un certain ridicule, mais rien de difficile voire d'impossible à réaliser. Pour la seconde intervention du public, les artistes font appel à une petite foule et cette dernière est incluse dans la performance des acteurs. Par écrans interposés et en direct, mais virtuellement sur la plateforme de chat internet Youdream, une femme, (de son vraie prénom) Esther, raconte son rêve (vidéo que l'on peut retrouver sur le site internet du collectif sous le titre d'*American Dream*<sup>951</sup>, rêve américain). Elle se rend dans une soirée à Vienne. À ses côtés, se trouvent sa fille, qui lui annonce qu'elle va épouser un Américain qu'elle lui présente, et son mari, un bel homme, qu'elle suppose être Français. Cependant, elle n'omet pas de dire qu'en réalité, elle n'a ni fille, ni mari. Le mari commence alors à frapper l'Américain jusqu'à ce que mort s'en suive. Esther explique à Peter, un jeune homme d'une trentaine d'années, interprétant le personnage de l'Américain timide et zézayant, qu'il était cet homme battu à mort. Après une courte conversation, les personnages quittent la session de chat et démarre un film qui présente une version de cet *American Dream*. Les convives s'avèrent prendre part à un groupe nationaliste autrichien ; leurs habits, dans leur grande majorité, articulent les couleurs rouge et blanche, suivant en cela le drapeau de l'Autriche. Esther s'approche d'un homme pour désigner Peter, comme un intrus ; il ne pourrait être membre du groupe du fait de sa nationalité américaine. Cet homme s'approche de Peter et lui donne un coup de tête en plein visage, et là, l'animateur de la salle, vêtu comme une star de RnB américaine (avec de grosses chaînes en or glissant sur son buste nu), encourage l'assaillant : « Come on you cunt, beat that pussy! » (Vas-y bâtard, frappe cette tapette !). Levant le poing, montrant du doigt, les autres personnes en présence se mettent à asséner ensemble ce refrain : « cunt, cunt, pussy », « pussy, cunt, pussy » (bâtard, bâtard, tapette, tapette, bâtard, tapette). Pendant ce temps-là, le duel fait rage jusqu'au K.O. de l'Américain. Ensuite, vient son agonie : à terre, il appelle Esther qui vient le rejoindre et pose sa tête sur ses genoux, en position de Pietà. Peter lui demande pourquoi elle a fait cela, l'engage ensuite à se souvenir de 1944, « we saved your ass » (On vous a sauvé les miches.), Esther restant interdite, avec un « you're alone now » (Vous êtes seuls, maintenant), suivi des mots d'adieu : « good night, good luck » (bonne nuit, bonne chance). Un corps sans vie sur ses cuisses, la femme se met à sangloter. Elle se retrouve ensuite seule dans la pièce, déserte, la caméra fait un zoom arrière, s'éloignant en plongée, ne la laissant apparaître que comme un

---

<sup>951</sup> <http://www.superamas.com/yd/index.php?cnt=serie&watch=42YAqfg9yDA#watch> (consulté le 16 mai 2017).

petit point au milieu de l'image, l'ensemble sur l'hymne officielle de l'Union européenne ; l'air de l'*Ode à la joie*, un poème de Friedrich von Schiller écrit en 1785, mis en musique par Ludwig van Beethoven pour le dernier mouvement de sa *Neuvième symphonie*, écrite entre 1822 et 1824.

Dans ce cas précis, ce qui réalise une sorte de tour de passe-passe est le fait de se retrouver à avoir dans la bouche des mots qui ne nous ressemblent pas et, qui plus est, sont des injures, donc des mots violents, exerçant cette violence sur une part de la population qui y est stigmatisée. De plus, le déséquilibre du rapport de force en nombre de personnes présentes rend les insultes encore plus gratuites et offensives. D'une grande fête, et ainsi, d'un univers accueillant et *a priori* amical, l'atmosphère bascule dans une hostilité directe et crue dont le spectateur se retrouve être partie prenante. Les intervenants suivent ce retournement de situation et en viennent à participer à un véritable lynchage homophobe et xénophobe. L'insistance sur la nationalité américaine du jeune homme tabassé, au milieu d'une soirée viennoise, laisse bien sous-entendre que l'agression est aussi à caractère xénophobe, ici, un anti-américanisme européen.

Pour le *reenactment* de ce rêve, les performeurs font donc appel à la salle. Les premiers jouent les rôles décrits en amont, la soirée où se trouvent la mère, le père, leur fille et le futur gendre. La foule des spectateurs joue les personnes présentes à la fête, jusqu'à ce que le père se mette à frapper celui qu'il ne souhaite pas voir devenir son gendre et/ou celui qui n'est pas le bienvenu parce que sa nationalité l'exclut du groupe. Cette rixe crée un vide dans la foule qui s'en écarte pour former une sorte de ligne un peu en retrait. Deux des performeurs, qui se sont glissés dans cette petite foule, encouragent, par effet d'imitation, les spectateurs-participants à lever le poing, à crier en chœur et avec véhémence « cunt, cunt, pussy », « pussy, cunt, pussy ». Au départ, ce sont des cris d'encouragements et les participants ne savent pas vraiment qui ils encouragent, de quel côté ils se trouvent, puis lorsque les insultes homophobes arrivent, ils se retrouvent à les avoir dans leur bouche, presque malgré eux. « Cunt » et « pussy », mots désignant tous deux le sexe féminin dans un langage familier, c'est-à-dire l'équivalent de « con » et « chatte », sont employés pour dénigrer les personnes de sexe masculin éprouvant une attirance pour ce même sexe. Le fait que les performeurs mènent la danse sur la scène de théâtre est une évidence ; les spectateurs, sauf lorsqu'ils ont une expérience préalable de la scène, n'ont en règle générale pas une pratique professionnelle de ce lieu, aussi, il est logique que, se retrouvant plutôt désemparés, ceux-ci suivent, selon une forme de réflexe, les indications qu'on leur donne.

Cette prise au piège du spectateur est intéressante : si les personnes se voient maîtres de leurs discours et de leurs actes, celles-ci en sont littéralement dépossédées, et ce, en un temps record. Aussi, quelle ne fut pas notre surprise de nous mettre à faire preuve d'une attitude que nous récuserions en toute situation et que nous avons adoptée de manière presque instantanée, spontanément. Lors de l'intervention à proprement parler, nous avons comme un sentiment de dédoublement de personnalité, pourrait-on dire, comme si nous nous voyions faire quelque chose qu'une autre personne que nous-mêmes réalisait. Ce léger sentiment de disjonction appartient peut-être proprement à la pratique théâtrale, qu'il s'agisse des théories de l'acteur chez Denis Diderot ou Bertolt Brecht ; l'acteur est une personne qui joue une persona qu'il n'est pas, et la personne et la persona peuvent coexister en même temps ou alternativement. Superamas réussit, en une intervention relativement courte, d'une durée de quelques minutes, à faire éprouver au spectateur-participant un tel sentiment.

La question du contrôle exercé par l'équipe artistique sur les spectateurs-participants revient de façon centrale, comme chez Gob Squad. Les praticiens ont d'emblée l'ascendant sur les spectateurs et peuvent presque en faire leurs marionnettes. Aussi, lorsque l'on voit la scène d'adieux entre Esther et Peter, ainsi que l'émotion qu'elle suscite chez les deux, naît la possibilité d'éprouver une certaine culpabilité. Lorsque l'on retourne à sa place, la pensée sur l'action qui vient d'être vécue théâtralement peut aussi faire émerger ce type de réflexion. En somme, le spectateur-participant, durant son intervention ou à sa suite, s'interrogera sur le caractère extrême de la situation à laquelle il vient de prendre part, un lynchage raciste, et sur la promptitude avec laquelle il a obtempéré aux incitations des artistes. La question la plus évidente se formulerait ainsi : suis-je vraiment maître de mes actes et de mes dires ou est-ce qu'une autorité, quelle qu'elle soit, pourrait m'en départir ? Cette interrogation est identique à celle de la fameuse expérience de Stanley Milgram, dont la première phase se déroula entre 1961 et 1962 aux États-Unis, avec une première publication des résultats en 1963. Thomas Blass, professeur de psychologie sociale à l'Université of Maryland-Baltimore County (Université de Maryland, comté de Baltimore), résume les apports de S. Milgram en ces termes :

Tout d'abord, les êtres humains ont une forte propension à obéir à l'autorité. Avions-nous besoin de Milgram pour nous dire cela ? Bien sûr que non. Ce qu'il nous a *vraiment* enseigné, c'est seulement à quel point cette tendance est forte — si forte, en fait, que cela peut nous faire agir de façon contraire à nos principes moraux. Les gens présupposent généralement qu'il y a un lien direct entre le type d'individu d'une personne et la nature de ses actions, mais Milgram

a montré qu'effectuer des actions répréhensibles et cruelles n'implique pas que ces personnes soient mauvaises ou déviantes<sup>952</sup>.

Les résultats de S. Milgram démontrent que n'importe qui est enclin à se soumettre à une autorité, y compris quand il la récuserait s'il pouvait prendre de la distance par rapport à elle au moment où elle s'exerce sur lui. L'intérêt du piège que tend Superamas au spectateur réside dans le fait que juste après avoir prononcé des paroles dont il se refuserait à faire usage en une circonstance où il ne serait pas soumis à une autorité, celui-ci est placé devant sa propre erreur. Sa participation au lynchage, au moyen d'encouragements à la violence et à la discrimination, se révèle tout de suite après mise en doute. C'est ici la subtilité et l'intelligence de ce tour de passe-passe réalisé par Superamas. Au moyen de cette interaction piégée, le spectateur a la possibilité de prendre un recul sur les injures homophobes qu'il a proférées, cela, dans le prolongement de son intervention. Voir la mort de la personne discriminée et son discours qui jette une lumière nouvelle sur l'affrontement et notamment la relation entre l'Europe et les États-Unis, même de manière relativement naïve et ironique, offre la possibilité au spectateur d'une remise en question rapide de son intervention et de la nature de celle-ci.

La situation concrète de la performance *Youdream* demeure néanmoins très différente des expériences de S. Milgram. En effet, les Superamas ne font pas croire aux spectateurs qu'ils font réellement du mal au bouc émissaire, à la victime collective, parce que l'ensemble des participants savent qu'ils prennent part à une fiction. Ils participent à une expérience pseudo-réelle, tout comme les sujets testés par S. Milgram, mais cette fois en ayant conscience. De la même manière, il est possible de relativiser la place d'autorité des artistes. Certes, dans l'espace, ils sont très proches des spectateurs et S. Milgram a montré que la place de proximité de l'autorité augmentait d'autant l'obéissance du sujet<sup>953</sup>. Néanmoins, « l'expérience », car cette expérimentation avec le spectateur prend cette forme, de surcroît dans une version encore en travail du spectacle, se présente dans toute sa transparence. Les spectateurs en connaissent les conditions, ils ne sont pas piégés parce que certaines informations leur seraient cachées, au contraire du dispositif mis en place par S. Milgram. Aussi, l'obéissance se voit à la fois modérée et exacerbée car la fiction ouvre tous les possibles, tandis que l'appréhension d'être sur scène,

---

<sup>952</sup> Thomas BLASS, "From New Haven to Santa Clara: A Historical Perspective on the Milgram Obedience Experiments" (De New Haven à Santa Clara : une perspective historique sur les expériences de Milgram sur l'obéissance), *American Psychologist* (Le psychologue américain), vol. 64 (1), Janvier 2009, pp. 37-45 :

First, humans have a powerful propensity to obey authority. Did we need Milgram to tell us this? Of course not. What he *did* teach us is just how strong this tendency is—so strong, in fact, that it can make us act in ways contrary to our moral principles. People generally assume that there is a direct line between the kind of individual a person is and the nature of his or her actions, but Milgram showed that it does not take evil or aberrant persons to carry out actions that are reprehensible and cruel.

<sup>953</sup> *Ibidem*.

la difficulté à y trouver une place sans y avoir été préparé, contribuent à laisser aux artistes les commandes, ce qui leur donne une autorité naturelle, allant de soi. Ces différents éléments expliquent l'obéissance des spectateurs et mettent en lumière les questionnements que les artistes souhaitent voir naître chez eux. Le film reprenant le rêve était diffusé, pour cette version en cours du spectacle, après le passage des spectateurs sur la scène. Cette nouvelle couche de mise en abyme leur donnait la possibilité de s'interroger, à nouveau ou pour la première fois, sur l'action qu'ils venaient d'accomplir. L'agencement des séquences permet la prise de recul.

Ce passage d'interaction, nous l'avons dit, a été supprimé dans la dernière mouture du spectacle. Nous n'avons pas connaissance de la cause de cette suppression. Nous pouvons supposer que le spectacle final étant suffisamment dense, s'articulant avec un autre *reenactment* d'un rêve, mis ensuite en film<sup>954</sup>, et faisant intervenir une mise en abyme bien plus abyssale en lien à l'Histoire notamment, les Superamas ont sans doute préféré privilégier cette réalisation et préserver la cohérence d'un spectacle déjà foisonnant. Le passage d'intervention du spectateur auquel nous avons pu prendre part et que nous venons de discuter a été remplacé par une autre forme d'interaction. Au lieu d'un piège de la participation, et toujours dans le cadre de *reenactments* des rêves, a été préféré ce que nous choisissons de nommer l'interaction fautive.

Pour le spectacle *Youdream*, les Superamas ont mis en place un site internet spécifique à l'adresse suivante : <http://www.youdream.be/> (consulté le 21 mai 2017). Ce site permettait notamment aux personnes le désirant de mettre en ligne une vidéo dans laquelle elles partageraient leurs rêves avec les membres de la compagnie et les internautes. Ces vidéos sont aujourd'hui encore consultables en suivant le lien au bas de la page d'accueil : « meet youdream on tour-upload your own dreams » (Rencontre youdream en tournée-mets en ligne tes propres rêves). Ces récits de rêves peuvent, pour certains d'entre eux, faire l'objet d'une réalisation scénique. Une de ces vidéos est montrée durant *Youdream* et les performers interprètent devant les spectateurs ce rêve, comme s'ils le découvraient pour la première fois, tout en s'éloignant considérablement de la proposition de départ. Un des spectateurs présents dans la salle est ensuite invité à raconter un de ses rêves en direct, les acteurs se réunissent après en un petit groupe (hormis le performeur qui joue le rôle du présentateur) pour, semble-t-il, se concerter. Ils improvisent une version du rêve qui vient de leur être conté. Cette interprétation se révèle à nouveau plutôt éloignée du témoignage original<sup>955</sup>. Une autre personne du public raconte le début de son rêve, les lumières s'éteignent et débute une vidéo qui reprend le rêve conté, du

---

<sup>954</sup> Pour une description détaillée de ce film, voir Annexe J. 2. Description d'*Empire (Arts & Politics)* de Superamas, 2008, p. 700.

<sup>955</sup> *Ibidem*.

moins, son tout début. Il s'agit du film qui a été choisi pour la version finale de la pièce et dont il a été question au paragraphe précédent. Cette coïncidence ne peut en être une et la spectatrice a dû être consultée en amont. Ce sont donc de vrais/faux moments d'improvisation. La première réinterprétation d'un rêve a sûrement été préparée durant les répétitions, la deuxième est peut-être entièrement improvisée — ce qui n'empêche pas une éventuelle préparation en répétition — et la dernière ne peut être que le fruit d'une entente entre les Superamas et un des membres de l'audience. De ce point de vue, on peut parler d'un jeu des Superamas avec les modalités de la performance. L'ici et maintenant est pris en compte par le spectacle, il semble faire partie de ses données constituantes. En même temps qu'il est évoqué, il est remis en question, vacillant sur ses propres bases.

*Youdream*, dans sa version finale, garde une dimension de participation du spectateur ainsi qu'il conserve une interrogation sur l'ampleur du contrôle que peut prendre le spectacle et ses acteurs sur cette dite participation. Les artistes demandent aux spectateurs un engagement intime, puisqu'il s'agit de raconter un de leurs rêves, une sphère liée à l'inconscient, comme on le sait depuis les ouvertures que la psychanalyse a permises. Les performeurs « improvisent », nous plaçons le terme entre guillemets parce que nous l'avons vu, nous mettons en doute la nature complètement improvisée de ces passages. Du fait de l'écart incommensurable entre le témoignage livré et le rendu scénique, il semblerait que les performeurs aient dans leurs valises un certain nombre de schémas préparés en amont qui puissent convenir à de nombreux rêves. Cela n'enlève rien au travail de l'improvisation qui est, on le sait, le fruit de répétitions et d'échauffements intenses qui permettent aux improvisateurs de prendre leurs marques les uns par rapport aux autres et débouchent sur des sortes de canevas, si l'on se réfère à la *Commedia dell'arte* par exemple, mais aussi pour des formes plus récentes comme le match d'impro. Qu'il s'agisse ou non de réelles improvisations, le spectateur peut se poser la question suivante : tout cela aurait-il été répété en amont et les interprètes feraient-ils semblant de se consulter avant de faire, de toute façon, ce qui avait été prévu ? La troisième occurrence du témoignage onirique va dans le sens de l'affirmative. Les questions sont cette fois les suivantes : comment est-il possible que l'ouverture de la vidéo corresponde au rêve de la spectatrice ? Cette spectatrice serait-elle une complice de l'équipe ? Nous osons répondre par l'affirmative, sans trop de chances de nous tromper. Aussi, cette existence d'une complice dans la salle peut s'étendre à l'ensemble de celle-ci et rejaillir sur les témoignages précédents pour les mettre en doute, suite à une lecture *a posteriori*.

C'est pourquoi nous choisissons de parler de fausse interaction dans laquelle la parole du spectateur n'influerait pas sur le résultat scénique. Rétrospectivement, plusieurs éléments s'en trouvent ironisés : le témoignage personnel, l'improvisation, l'intimité entre spectateurs et performeurs. Cela rejoint d'autres procédés présents dans le corpus, ceux que nous avons choisis de nommer les stratégies de la déception. Ici, il y a échec de la reproduction du rêve en direct, puis fausse réussite, donc réussite déceptive, à travers une réalisation filmique.

Ces différents rapports avec les spectateurs cherchent à les faire participer, le plus souvent pour qu'ils s'expriment spontanément, donnent leurs points de vue, se manifestent (comme dans *Scanner*), de façon ouverte (dans la rue pour *Super Night Shot* de Gob Squad), de façon cadrée et contrôlée (pour l'utilisation du *remote control* chez Gob Squad) ou même en leur faisant faire quelque chose qu'ils n'auraient jamais fait dans d'autres circonstances (*Youdream in process* par Superamas).

Toutes ces modalités, dans lesquelles intervient, à un moment ou à un autre, le plus souvent la parodie, interrogent la connivence avec le spectateur, questionnent la complicité entre les artistes et leur public, réfléchissent au sujet de l'adhésion au spectacle. En définitive, ce sont les rapports de nos artistes à leurs audiences, placés sous le signe de la parodie, de l'ironie et parfois même de la satire, que nous aimerions interroger afin de définir, en dernière instance, la qualité particulière de la réception que les spectacles du corpus demandent à leurs spectateurs.

### **3.3. Séduction et distance : l'identification ironique**

Les spectacles du corpus produisent des configurations qui alternent entre proximité et distance. Il y a à la fois la nécessité d'une connivence (qui est, nous l'avons vu au début de ce chapitre, le fruit d'une communauté de goût, de culture et en quelque sorte de classe) et d'une prise de distance. C'est là toute l'ambivalence du rapport du spectateur à ces œuvres ; il se voit obligé d'être complice en même temps qu'incrédule. Ce type de réception constitue le propre de la parodie, largement employée par nos artistes : « La parodie nous met à distance tout autant qu'elle nous implique en tant que perçeurs ; elle a toujours un impact<sup>956</sup>. » Selon L. Hutcheon, la parodie contiendrait cette dialectique de l'immersion et de la distance, qui nous intéressait à notre formulation du questionnaire aux spectateurs d'*Electronic City* et bien avant.

---

<sup>956</sup> Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, op. cit., p. xiii (introduction) :  
« Parody both distances us and involves us as perceivers; it always has an impact. »

Cependant, dans cette étude, nous n'avons pas repéré une alternance franche et récurrente entre les deux. Les personnes semblaient plutôt adopter l'une ou l'autre des positions, mais peut-être que les questionnés se sont sentis obligés de répondre selon l'un ou l'autre des points de vue, pensant qu'ils ne pouvaient adopter les deux à la fois, sans faire preuve de contradiction.

L. Hutcheon poursuit au sujet de la parodie : « Je suis convaincue, d'une part, de sa complexité formelle, idéologique et pratique, et d'autre part, de sa capacité infaillible à réjouir et en même temps à déconcerter<sup>957</sup>. » Cette instabilité du rapport au spectacle nous l'avons nous-même expérimentée ; le plaisir de reconnaître des références, alternant avec l'aspect déconcertant d'être toujours confronté à ce que tout signe puisse être détourné. La parodie vise la déstabilisation ; le spectateur se trouve séduit et décontenancé. Ces artistes charment et dérangent, l'un n'allant pas sans l'autre. La palette des intentions et des effets s'avère très étendue : « En effet, ce qui est remarquable dans la parodie moderne, c'est la variété de ses intentions — de l'ironique et ludique au méprisant et ridicule<sup>958</sup>. » Nous avons déjà pu identifier la multiplicité étonnante des intentions des procédés de pastiche et de parodie aux chapitres V et VI. La dimension ludique pouvait prévaloir et, en d'autres cas, il pouvait s'agir du ridicule, mais sans mépris et très souvent le ton dominant était celui de l'ironie.

M. Crimp, interrogé par Mireia Aragay et Pilar Zozaya, s'explique sur l'ironie dans son œuvre :

Mireia Aragay et Pilar Zozaya : L'ironie semble jouer un rôle central dans votre écriture, depuis vos titres — *Claire en affaires*, *Getting Attention*, *Atteintes à sa vie*, *La campagne* — jusqu'à la direction scénique dans *Atteintes à sa vie* donnant l'instruction que chaque scénario ait une forme qui « expose au mieux son ironie », à *Conseil aux femmes irakiennes*.

Martin Crimp : Je me souviens avoir lu une petite note de Koltès déclarant que tout dialogue est ironique. J'essaye encore de comprendre exactement ce que ça veut dire. Peut-être que ce qu'il veut dire est que voir quoi que ce soit dans le cadre du contexte théâtral implique que vous ayez une distance par rapport à cela. L'ironie va de pair avec la satire.

M. A. et P. Z. : Et avec le postmodernisme.

M. C. : Maintenant, vous essayez de me piéger. L'ironie, c'est juste moi. Le scepticisme est une autre valeur importante dans notre culture. Et ce n'est pas la même chose que le postmodernisme, parce que le postmodernisme, il me semble, embrasse les étranges contradictions et même injustices qui font profondément partie de notre culture, à la fois localement et mondialement, tandis que le scepticisme est assez différent parce qu'il implique une position morale — non pas une position idéologique, mais une position sur ce que vous pourriez trouver bien ou mal. C'est ce sur quoi porte mon ironie<sup>959</sup>.

---

<sup>957</sup> *Ibid.*, p. xvii :

« I am convinced, on the one hand, of its formal, ideological, and pragmatic complexity and, on the other, of its unerring ability both to delight and to confound. »

<sup>958</sup> *Ibid.*, p. 6 :

« In fact, what is remarkable in modern parody is its range of intent – from the ironic and playful to the scornful and ridiculing. »

<sup>959</sup> Martin CRIMP, entretien avec Mireia ARAGAY et Pilar ZOZAYA, in Mireia ARAGAY, Hildegard KLEIN,

Chez M. Crimp, l'ironie constitue, en effet, un ingrédient fondamental au sein de son œuvre et dans son rapport au monde. Il répond bien que l'ironie fait son identité en tant qu'être humain. *Atteintes à sa vie*, qui, nous l'avons vu, est une pièce assez singulière au regard du reste de son œuvre, s'ouvre par des instructions de l'auteur au metteur en scène et à l'équipe artistique demandant qu'au fil de chaque scénario développé, ces derniers instaurent une situation qui exprimera au mieux l'ironie du texte. Chaque scénario peut être vu comme une vision ironique de la culture des médias de masse et, plus généralement, de la vie. Chaque situation exprime potentiellement son envers, et donc sa critique. Rien n'est stable, tout pourrait se retourner et tout se retourne, subitement, sans crier gare.

Dans sa manière d'interpréter B.-M. Koltès, la notion de distance semble ne pouvoir être distinguée de celle de l'ironie. En même temps, elle serait propre à la représentation qui montre tout selon un « comme si ». La revendication de la satire, définie, au sens de l'histoire littéraire, comme un « écrit dans lequel l'auteur fait ouvertement la critique d'une époque, d'une politique, d'une morale ou attaque certains personnages en s'en moquant<sup>960</sup> », rejoint l'ironie telle qu'elle est utilisée par M. Crimp ou par les autres artistes du corpus. La critique d'une époque, utilisant quelques rares fois des attaques *ad hominem*, transparait au travers des œuvres, néanmoins, la dimension politique s'en trouve souvent éloignée<sup>961</sup>. L'évacuation de la politique nous a fait préférer nous appesantir sur les procédés de récupération, de recyclage et détournement que

---

Enric MONFORTE et Pilar ZOZAYA (dir.), *British Theatre of the 1990s, Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, op. cit., p. 60 :

Mireia Aragay et Pilar Zozaya : Irony seems to play a central role in your writing, from your titles – *Dealing with Clair, Getting Attention, Attempts on Her Life, The Country* – through the stage direction in *Attempts on Her Life* instructing each scenario to have a design which 'best exposes irony', to *Advice to Iraqi Women*.

Martin Crimp : I remember reading one of Koltès' little notes stating that all dialogue is ironic. I'm still trying to work out exactly what that means. Perhaps what he means is that seeing anything framed in the context of the theatre implies that you have a distance from it. Irony goes hand in hand with satire.

M. A. et P. Z. : And with postmodernism.

M. C. : Now you're trying to trap me. Irony is just me. Scepticism is another important value within our culture. And it's not the same as postmodernism, because postmodernism, it seems to me, is an embrace of the strange contradictions and even injustices which are so deeply part of our culture, both locally and globally, whereas scepticism is quite different because it does imply a moral position – not an ideological position, but a position of what you might think is right or wrong. That's what my irony is about.

<sup>960</sup> Entrée « satire », *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, CNRS, <http://www.cnrtl.fr/definition/satire> (consulté le 28 mai 2017).

<sup>961</sup> Martin Crimp se défend de s'inscrire dans la pensée postmoderniste pour des raisons idéologiques, parce qu'il ne partage précisément pas les contradictions internes au postmodernisme, dont il ne précise pas exactement la nature, mais qui sembleraient être liées aux injustices notamment sociales possibles au sein du système capitaliste, libéral et bourgeois que ne combattrait pas le postmodernisme. En même temps, la désidéologisation, trait saillant du postmodernisme, réapparaît dans le discours de l'auteur quand il refuse d'adopter une position idéologique, c'est pourquoi le classement de son œuvre dans la catégorie du post-politique par Bérénice Hamidi-Kim peut sembler cohérente.

sont le pastiche et la parodie, en insistant ensuite sur l'ironie. En définitive, ce qui caractérise le plus notre corpus est l'aspect tentaculaire de ses créations et la difficulté d'établir un sens de façon définitive. Le projet moral de M. Crimp indique bien cet écart fait par rapport au politique parce que ce n'est précisément pas le domaine au sein duquel l'auteur souhaite se positionner. Le champ moral revêt sans doute un aspect plus ouvert, plus large encore que celui de la satire. Pourtant, dans *Atteintes à sa vie*, seul texte de M. Crimp appartenant à notre corpus, la caractérisation de ce qui se trouve recevable du point de vue de la morale est soumise à l'ironie qui s'échine à brouiller les pistes.

Cette ironie, très présente dans l'entièreté du corpus, associée aux artistes sans qualités, fait fonctionner une réception elle aussi sur un mode ironique, ce que Hans Robert Jauss a qualifié d'« identification ironique<sup>962</sup> » qu'il définit ainsi :

L'aspect négatif de l'*identification cathartique* — le fait que le spectateur n'est pas nécessairement mis en état de liberté morale, mais peut aussi bien succomber à l'envoûtement de l'illusion et se perdre dans le plaisir que procure le spectacle de la douleur — a eu pour conséquence que souvent on a voulu briser la magie de l'imaginaire, et qu'on a d'une manière ou d'une autre remis en question l'attitude esthétique du spectateur. Tous les procédés employés à cet effet peuvent être ramenés au dénominateur commun d'une *identification ironique* : en refusant au spectateur et au lecteur l'identification attendue avec l'objet représenté, on l'arrache à l'emprise de l'attitude esthétique pour le contraindre à réfléchir et à développer une activité esthétique autonome. Dans la gamme des modèles d'activité « communicationnelle » (Interaktion) qu'inclut l'expérience esthétique, c'est à ce niveau surtout que la fonction de rupture avec la norme est actualisée<sup>963</sup>.

H. R. Jauss fonde sa réflexion sur l'identification du lecteur ou du spectateur de l'art autour du rapport au héros. Dans le cas de la modalité de l'identification ironique, la référence est le « héros aboli ou l'anti-héros<sup>964</sup> ». Nous pensons à l'anti-héros absolu du périple de *Super Night Shot* qui propose son aide à des personnes dans la rue qui ne demandent rien, ne sont absolument pas en situation de danger. Toutes ses actions ridiculisent sa mission de sauver la ville dans laquelle il se trouve, et par la même occasion, son personnage et sa personne, car le performeur n'est jamais loin de lui-même. De façon plus générale, quand les artistes mettent en avant leur absence de qualité particulière, leurs corps sans qualités, ou encore leurs échecs, comme l'ont beaucoup fait les Superamas ou les membres de Forced Entertainment, ils installent une

---

<sup>962</sup> Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1972, 1974 et 1975 pour les textes allemands, 1978 pour l'édition française, p. 166.

<sup>963</sup> *Ibidem*.

<sup>964</sup> Tableau des modèles d'identification et d'activité communicationnelle esthétique, *ibid.*, p. 167.

identification ironique. Effectivement, ces formes luttent contre une adhésion facile, contre la norme du spectacle bien ficelée, pour rendre visibles la fragilité et l'imperfection. Puisque ces artistes critiquent la société du Spectacle et son divertissement forcé, ils ne peuvent se satisfaire de remettre en place le type de réception qu'elle instaure. Nous nous souvenons, pour un exemple éclairant, de l'injonction « Feel free to project on us! » (N'hésitez pas à vous projeter en nous !) d'une performeuse de *Revolution Now* qui empêche justement toute projection en incitant à cette opération qui aurait nécessité une forme d'inconscience de ce transfert si le but avait été d'en assurer la réussite. Si l'on en suit H. R. Jauss, l'effet escompté réside dans la réflexion du spectateur et dans la stimulation de son élaboration propre, aussi, on peut dire que son imaginaire personnel en est revalorisé.

Néanmoins, H. R. Jauss insiste aussi sur la dimension dérangeante de cette identification ironique et résume la « disposition réceptive » à un « étonnement désapprouvateur<sup>965</sup> », puis place entre parenthèses le terme « provocation ». Nous comprenons que la provocation, induite dans l'inversion des normes propre à la mise en avant d'un anti-héros, entraîne une surprise mêlée d'une désapprobation. C'est en effet intéressant de noter que les artistes du corpus apprécient de se provoquer eux-mêmes, de pousser leurs propres barrières et, en conséquence, de provoquer le spectateur.

Ce dernier peut réprover ces stratégies qui mettent en avant l'échec, causant des situations de recul, tels *l'esthétique de la failure*<sup>966</sup> (l'échec), chère à Forced Entertainment, *The Do-It Yourself Aesthetic*<sup>967</sup> (L'esthétique du bricolage), affectionnée par Gob Squad, le goût pour le kitsch, les partis-pris de l'anti-spectaculaire. Cependant, cette désapprobation s'avère féconde et H. R. Jauss répertorie les « normes de comportement<sup>968</sup> » qui s'en suivent : « créativité en retour, sensibilisation de la perception et réflexion critique<sup>969</sup> » concernant les normes progressives, « solipsisme, culture systématique de l'ennui et indifférence<sup>970</sup> » pour les normes régressives. Les effets sur la réception sont à double tranchant : d'une part, une libération du spectateur, obligé de compléter l'œuvre et d'en devenir le co-créateur, d'affiner sa perception et de développer sa réflexion, et d'autre part, un repli sur sa propre subjectivité solitaire, un ennui, une absence d'implication. Quand la maladresse est instituée chez les artistes, la déception chez le spectateur devient une donnée pensée par les artistes eux-mêmes.

---

<sup>965</sup> *Ibidem.*

<sup>966</sup> <http://timetchells.com/projects/institute-of-failure/> (consulté le 9 avril 2018).

<sup>967</sup> GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden*, op. cit., p. 127.

<sup>968</sup> *Ibidem.*

<sup>969</sup> *Ibidem.*

<sup>970</sup> *Ibidem.*

Au-delà de la déception féconde, l'ironie généralisée facilite une multiplicité des pistes et des vérités. « Par l'ironie, la finitude des sujets accède à l'infinité incessamment tournoyante des vérités<sup>971</sup> », écrit le philosophe Mehdi Belhadj Kacem. C'est dans ce vertige que se plongent les artistes du corpus pour mieux nous le faire expérimenter par la suite. Différent du spectateur, l'artiste avoue, à travers ses procédés, ne pas en savoir plus que le premier, proposant ainsi une forme d'identité entre la salle et la scène. L'hybridation des effets, tout comme on a vu l'hybridation des techniques, suit la structuration intrinsèque de l'ironie : « [...] la structure de l'ironie étant celle qui ne force pas la vérité à s'avouer, *mais la laisse à sa caractéristique ontologique majeure, qui est son indécidabilité*<sup>972</sup> ». L'ironie devient une manière d'élargir le champ des possibles de l'imaginaire et de la pensée du spectateur.

Pour finir, nous allons étudier ces stratégies de la déception, revendiquées ou non par les artistes, étant primordiales pour l'atmosphère que fait régner la pièce et, encore une fois, ce qu'elles signifient sur l'horizon d'attente des artistes vis-à-vis de leur public. Qu'attendent ces derniers de leurs spectateurs ? Quelles images d'eux-mêmes les performeurs ou acteurs décident-ils de renvoyer ?

### **3.4. Les stratégies de l'échec**

Penchons-nous d'abord sur *The Aesthetic of failure*, l'esthétique de l'échec, chez Forced Entertainment. Tim Etchells et Matthew Goolish, ancien membre du groupe de performance Goat Island, ont mis sur pied un *Institute of failure* (l'institut de l'échec) sous la forme d'un site internet (institute-of-failure.com), c'est dire leur attachement à ce concept au sein de l'univers de la performance. La technique de la blague qui n'en finit jamais en est un exemple. Les performeurs, tout enjoués à cette idée, se mettent en tête de raconter une blague. Celle-ci débute jusqu'à ce qu'un autre performeur fasse irruption sur scène pour l'interrompre sous prétexte que cette blague est nulle. L'un cherche à donner un divertissement, pour lequel il se trouve dans le lieu adéquat, l'autre l'en empêche. En définitive, la stratégie est déceptive ; ce sont les spectateurs qui sont floués car ils n'obtiennent que des fragments de blague ou de numéros. L'esthétique de l'échec, ou, devrais-je, dire la construction dramaturgique de l'échec, déçoit les attentes du spectateur. Elle se fonde sur l'erreur et la maladresse, comme forme d'autoparodie.

Face à l'efficacité promue par la société libérale, la recherche de la performance ici est celle d'une esthétique de l'imperfection. L'ironie chez Forced Entertainment consiste à proposer

---

<sup>971</sup> Mehdi BELHADJ KACEM, *Ironie et vérité*, Caen, Nous, 2009, p. 93-94.

<sup>972</sup> *Ibid.*, p. 52.

l'envers des codifications d'une catégorie de spectacle. Par exemple, *First Night* est censé être une soirée de cabaret réussie. Au contraire, toutes les annonces rassurantes, venant habituellement des artistes dans ce genre de spectacles (qui, dans leur forme traditionnelle, prennent soin de leur auditoire), sont transformées en annonces angoissantes, comme dans cette ultime réplique : « And one more thing. When you go home tonight, Ladies and Gentlemen, don't drive safely, drive as fast as you can<sup>973</sup>. » (Et une dernière chose. Quand vous rentrez chez vous, Mesdames et Messieurs, ne conduisez pas prudemment, conduisez aussi vite que vous le pouvez.) Sous l'humour, il est bien question de taquiner le spectateur, pour qu'il s'interroge sur cette relecture des normes du *mainstream*. On ne le rassure pas, au contraire, on le tend.

À nouveau, nous retrouvons les couples antithétiques de connivence et de mise à distance ; une certaine complicité est nécessaire, nous l'avons vu dans les cas de la parodie et du pastiche, tout comme nous avons mis à jour, au début de ce huitième et dernier chapitre, une communauté de goût et de culture. L'esthétique de l'échec vient bouleverser, remettre en cause cette connivence pour mettre à distance le spectateur. Nous pouvons dire qu'il s'agit d'une forme de distanciation brechtienne au travers de la casse des codes et de l'humour. Néanmoins, même si la complicité, de mise pour de tels spectacles, est ébranlée sur ses bases, elle ne cesse pas pour tous les spectateurs. Au contraire, l'esthétique de l'échec peut séduire le spectateur en lui permettant de se sentir proche du performeur ou de l'acteur. Cette idée était déjà avancée avec les performeurs qui cherchent volontairement à se montrer comme hommes et femmes sans qualités. Cette réception entre séduction et distance, développée à la sous-partie précédente, constitue un axiome fondamental pour nos groupes.

Autre appellation globalisante, *The Do-It-Yourself Aesthetic*, l'esthétique du bricolage (littéralement : l'esthétique du fait soi-même), permet de cerner toute une part du corpus. Plusieurs de ses membres emploient l'outil vidéo en-deçà de ses possibilités, la démarche est volontaire, ce qui a été vu au chapitre IV du présent travail. Gob Squad choisit et revendique cette expression. Elle renvoie à la fois à une esthétique, quant à la vidéo, qui rappelle les années 1990 et une esthétique télévisuelle désuète, et invite le spectateur à en faire autant puisqu'il possède ou peut acquérir, en règle générale, les mêmes outils.

Usant du clip vidéo kitsch, de l'interview-portrait au micro avec des personnes interrogées dans la rue, pas du tout prévenues, en y ajoutant des arrêts sur images ou des camouflages

---

<sup>973</sup> Forced Entertainment, *First Night*, Forced Entertainment, 2001, p. 26.

grossiers, l'esthétique de la vidéo est bien *Do-It-Yourself* ou, en français, bricolée. L'ensemble — images, outils techniques et dispositif de scénographie —, renvoie aux émissions de télé pirates ou aux chaînes associatives bricolées par quelques bénévoles. Gob Squad crée sa propre télévision, avec les moyens du bord qui sont de petits moyens, qui les obligent à bricoler en même temps que l'esthétique qu'ils défendent est celle du bricolage. L'idée consiste à ne pas se faire passer pour des professionnels, pour être proche des spectateurs qui ont pour la plupart un usage amateur des outils vidéo.

L'esthétique bricolée se trouve aussi chez d'autres groupes : J. Simmoney dans *Scanner* utilise la *low-fi*, avec par exemple des surexpositions, flous, superpositions, etc. Ses maladresses sont voulues par les artistes et il est possible d'en déduire une façon de considérer leur public : celui-ci est mis sur pied d'égalité avec les performeurs. Le public est appréhendé comme un semblable, les situations d'interaction entre performeur et spectateur avaient déjà confirmé ce rapport de connivence. Dans *Attempts on Her Life*, Leo Warner emploie la technique en-deçà de ses possibilités actuelles pour renvoyer aux années 1990. Le cinéaste S. Jonze est une grande référence pour Superamas ; l'esthétique bricolée plait au collectif et cette patte se voit dans l'état d'esprit de ses créations.

L'esthétique télévisuelle peut aussi être déceptive pour une pièce de théâtre, comme si l'image avait réussi à trôner partout, y compris dans le spectacle vivant. La vitesse, l'enchaînement de séquences courtes, donnent une forme de zapping, qui peut déplaire au spectateur qui retrouve un médium qu'il connaît déjà suffisamment bien. Ce rythme incessant de la société du Spectacle reproduit au théâtre, le débit de la parole chez R. Pollesch, peut emmener un sentiment de perte chez le spectateur, tout comme le résume bien la réplique suivante de Joy dans *Electronic City* :

JOY. [...] Je n'arrive à me souvenir de rien, une photographie rapide, une pose très rapide, plusieurs images superposées, des images qui bougent rapidement où on ne reconnaît rien sauf un mouvement effréné, coloré, on suppose que quelque part il y a quelqu'un debout ou couché ou assis ou qui réfléchit mais on ne reconnaît rien, tout flou, c'est le souvenir que j'ai de ma vie : un océan de chiffres<sup>974</sup>.

Cette profusion peut être vue comme une stratégie de mise en échec du sens ; tout va trop vite, le montage revêt les aspects du zapping, le sens se brouille.

---

<sup>974</sup> Falk RICHTER, *Electronic City*, p. 74.

Cet aspect de mise en échec volontaire, se retrouvant dans l'ensemble du corpus, ne signifie pas pourtant qu'elle prenne toute la place et englobe toute la réception des spectateurs. Nous avons pu voir que la réception était bien plus subtile que cela.

#### 4. Conclusion

Nous avons vu qu'une communauté de goût était souhaitable sinon nécessaire entre acteurs et spectateurs pour permettre la compréhension des procédés de parodie, de pastiche et d'ironie. La théorie de la distinction bourdieusienne est néanmoins remise en question par la porosité et l'éclectisme culturels que théorisent É. Macé, É. Maigret, H. Glevarec et K. van Eijck. Les frontières entre les cultures sont fluctuantes, explique L. Fleury. Il y a, à notre époque, moins de liens fixes entre bagage culturel et position sociale que par le passé, car il règne une pratique de l'éclectisme des champs ; c'est la thèse du tournant culturel dans les sociétés européennes, asiatiques et nord-américaines. Nous observerions la fin de la distinction car la plupart des références communes, y compris celles qui sont portées par des membres de groupes sociaux économiquement et idéologiquement dominants, proviennent de la culture des médias de masse. Les classes intellectuelles ne seraient plus les uniques détentrices de la légitimité culturelle puisque tous les goûts ont acquis une légitimité équivalente comme l'écrit H. Glevarec. Spectateurs et acteurs partagent une culture commune ; la connivence des deux parties en découle et en dépend : de part et d'autre ils reconnaissent la dimension populaire des œuvres citées.

Nous avons vu que les sources intellectuelles exploitées par les artistes étudiés étaient en nombre réduit et se réfugiaient pour la plupart d'entre elles dans la construction dramaturgique. Les interprètes et leur public prennent place au milieu de la société du Spectacle, s'accordant mutuellement une égale aptitude au jugement, postulant ainsi l'égalité des deux parties.

Chez Superamas l'autoparodie fonctionne comme une invitation implicite faite aux spectateurs à venir danser avec eux, à devenir performeurs à leur tour : ils seraient aussi capables que les interprètes de réaliser une petite chorégraphie (la danse du clip musical *Praise You* de Fatboy Slim).

Ces artistes conçoivent donc des dispositifs et des agencements dans lesquels faire intervenir le spectateur : nous y voyons un parallèle avec les situationnistes qui souhaitaient « construire des situations ». La petite communauté de Forced Entertainment est perméable pour le spectateur qui a accès, dans l'ici et maintenant de la situation, à son intimité, à sa complicité. La situation peut aussi s'inscrire dans un espace déterminé. Chez Gob Squad, les passants sont parfois recrutés dans la rue où la performance se joue avec des doubles virtuels des spectateurs

non préparés à intervenir dans un spectacle. Ces configurations permettent une « autoréflexion et auto-expérimentation de tous les participants<sup>975</sup> » explique H.-T. Lehmann. Enfin la situation et la déconstruction du drame peuvent ménager une ouverture afin que le spectateur poursuive l'œuvre en imagination (cf. œuvre parcellaire de R. Pollesch, où les situations sont laissées en suspens).

Le corps peut être le siège de l'être-là de l'ensemble de la communauté : qu'il soit pris dans une contrainte corporelle ou dans une corporéité quotidienne, ces configurations renvoient aux corps des spectateurs. L'intervention du spectateur peut sinon prendre d'autres formes. Des moments ludiques, comme un jeu de devinettes ou un atelier-débat (*Scanner* de David Ayala) permettent de s'approprier la réflexion de l'auteur : durant le même spectacle se manifestent des participations spontanées qui construisent ainsi une agora, aux dires du metteur en scène.

Son spectacle met en question la position du spectateur-citoyen du fait de la force des pamphlets débordants, de la vulgarisation du texte, d'une scène dépouillée, d'un agencement anti-spectaculaire. En somme, la pièce est conçue pour laisser au spectateur la place pour s'impliquer.

Cette intervention peut aussi être cadrée dans les spectacles de Gob Squad qui emploient la technique du *remote control* (contrôle télécommandé). Cet appareillage révèle la confiance de passants devenus acteurs d'un soir, à qui l'on dicte à l'oreillette ce qu'ils doivent exécuter. La participation est cadrée et paradoxalement, les participants se sentent à l'aise. Le groupe explique assumer tout ce qui peut advenir durant le spectacle et il rassure les participants d'une douce voix. Voilà comment les performeurs construisent une forme de connivence entre eux et les participants, les premiers réussissant à transmettre leur art de l'autodérision, leur légèreté et leur sens du second degré.

L'appel à l'interaction est aussi un piège qui peut amener à des situations dans lesquelles le participant n'aurait pas voulu se laisser entraîner : se retrouver par exemple à dire des injures pour encourager un lynchage raciste, xénophobe et homophobe, suivant en cela les indications que leur donnent les performeurs (*Youdream* de Superamas). Nous rencontrons aussi des cas de fausse interaction. Une spectatrice commence à raconter son rêve, mais quand une vidéo démarre avec une partie de ce songe, on comprend qu'elle est sans doute complice de l'équipe. Il s'agit d'un leurre, d'une participation factice qui incite les autres spectateurs à s'interroger sur leur propre capacité de discernement.

---

<sup>975</sup> Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.*, pp. 180-181 (trad. fr., p. 167).

De façon générale, le rapport du spectateur au spectacle et aux acteurs entretient connivence et distance. Cela est dû à l'ironie employée par les artistes, grâce à laquelle ils mènent la critique d'une époque tout en évacuant le discours politique en tant que tel. L'ironie permet en effet de frayer plusieurs pistes pour différentes vérités.

Enfin, deux stratégies de la déception ont retenu notre attention : celle de l'échec (*failure*) chez Forced Entertainment et celle du *Do-It-Yourself*, du bricolage chez Gob Squad. Les tentatives d'action sont volontairement ratées. Erreur et maladresse sont là des formes d'autoparodie, les éléments d'une dramaturgie de l'échec. L'esthétique du bricolage présente un protocole télévisuel désuet, celui d'une chaîne associative pirate, assemblage hétéroclite dans lequel le spectateur peut reconnaître ses propres incompétences. L'échec sanctionne chaque numéro prévu. Jouant le manque de performance, les performeurs déçoivent les attentes du spectateur en même temps que cette dramaturgie du dérisoire les rapproche de lui.

# CONCLUSION

## 1. Esquisse d'une synthèse

Cette thèse a soulevé la question des enjeux d'un recyclage des cultures dominantes par les moyens du théâtre et de la performance contemporains. Le premier chapitre abordait la problématique sous un angle restreint : celui de l'analyse lexicologique, c'est-à-dire des mots qui caractérisent les catégories culturelles manipulées par les artistes étudiés en ce qui concerne leurs emprunts et comment ils se considèrent eux-mêmes dans le paysage artistique. Le relevé et l'analyse de ces notions nous ont amenés à conclure à une dilution de la teneur idéologique des catégories employées pour qualifier leurs emprunts à la production culturelle en circulation. Le glissement du populaire au pop fait figure d'exemple : le pop ne fait plus référence au peuple (sauf chez Gob Squad pour qui « popular » signifie « du peuple »), mais davantage à une diffusion massive, une possibilité de séduire le plus grand nombre.

Falk Richter décrit ses personnages « qui ont grandi dans une culture de masse mondialisée, enfants du néolibéralisme, qui utilisent le pop et le principe du "fun" comme véhicule pour des messages néolibéraux<sup>976</sup> ». Il fait exception au sein de notre corpus en employant un vocabulaire politisé et idéologisé pour désigner les productions culturelles en y ajoutant le « pop » et le « fun », termes plus édulcorés. Le Collectif MxM emploie aussi un vocabulaire politisé comme pour désigner « les gouvernances médiatiques et économiques<sup>977</sup> », mais cela reste plutôt flou. Un lien est établi entre média et économie, donc : le premier servirait la seconde au travers de discours dominants, pour gouverner les esprits. Hormis ces deux cas, l'éloignement du politique reflète plutôt une absence de prise de parti en vue de décroquer les cultures et de supprimer l'échelle des valeurs entre les œuvres, comme la distinction entre la basse et la haute culture. En suivant ce raisonnement, on peut avancer que pour la plupart les artistes du corpus préfèrent se situer dans le domaine du culturel plutôt que dans celui de l'art. En reprenant les principes du fun et du pop, ils jouent le même jeu que les cultures mainstream qu'ils reprennent, bien qu'ils souhaitent creuser une distance par rapport à elles.

---

<sup>976</sup> Falk RICHTER interviewé par Richard SENETT, „Richard Sennett im Gespräch mit Falk Richter: Die Welt als Soap Opera“, *art. cit.*

<sup>977</sup> Présentation du Collectif MxM, site internet du Collectif MxM, 2015, <http://collectifmxm.com/collectif/> (consulté le 12.06.2015).

Aucun ne se revendique d'une avant-garde désignée ou autoproclamée. Le terme expérimental convient mieux pour décrire leur travail. On peut distinguer dans le corpus les œuvres dont les références sont littéraires et théâtrales et d'autres qui se réclament de la performance. Les premiers parlent de *Regie Theater*, les seconds de *Life Art*. Des expressions formées par les artistes pour qualifier leur art font la part belle à la dimension filmique : performance filmique, *Interaktiver Live Film*, *Live cinema*. Nous avons retenu les catégories de culture des médias de masse, culture pop ainsi que *mainstream* afin de qualifier les cultures auxquelles empruntent les artistes.

Au deuxième chapitre, on a relevé l'influence des programmateurs sur les modalités de représentation adoptées par ces artistes. Les producteurs et administrateurs de salles de spectacle encouragent l'utilisation des nouvelles technologies comme gage de contemporanéité. En conséquence, les artistes répondent à une demande en même temps qu'ils la créent. Les collectifs écrivent leur propre histoire en suscitant une littérature critique qui exprime au mieux leurs ambitions. Ce faisant, ils créent leur propre mythe et, si l'on suit P. Bourdieu et sa conception de la légitimité dans l'art moderne, cette littérature critique des artistes sur eux-mêmes élève leurs spectacles au rang d'œuvres d'art.

Pour le dernier chapitre de la première partie, notre recherche s'est élargie aux enjeux théoriques de la critique de « la société du Spectacle », dans le sillage des aphorismes de Guy Debord, mais sans strictement s'en tenir aux essais du fondateur de l'Internationale situationniste. C'est sous l'angle du diptyque authenticité/inauthenticité que l'ensemble des spectacles retenus comme caractéristiques de cette démarche a été observé. David Ayala souscrit aux thèses de G. Debord qu'il expose dans son spectacle. Les thèses de Jean Baudrillard sur le simulacre dans la société de consommation ont séduit Martin Crimp et ont accompagnées son écriture d'*Atteintes à sa vie*. Gob Squad propose dans une formule paradoxale d'aller à la recherche « d'authentiques fictions ». Selon René Pollesch, le véritable serait indissociable de ce qui se paye, ce que l'on peut élargir ainsi : l'authenticité ne peut plus se jauger en dehors du rapport marchand. Les membres de Superamas pensent quant à eux que l'authentique et l'inauthentique sont inextricablement liés. F. Richter juge l'authentique inatteignable. Enfin les interprètes de Forced Entertainment expliquent que ce qui est médiatisé est plus réel que le vécu. En somme, ils se rejoignent tous (hormis D. Ayala avec G. Debord) en jugeant l'authenticité comme une forme de construction théorique stimulante pour la pensée, mais qui ne serait pas accessible dans le réel.

La deuxième partie portait sur les différents procédés utilisés et leur articulation. Dans le quatrième chapitre, nous avons justifié la répartition des structures scéniques en deux groupes :

d'un côté les scènes de tournages et de l'autre les scènes-laboratoires. Nous avons ensuite élargi le périmètre des comparaisons au dialogue entre les différents éléments scéniques, selon que nous observions une interaction entre toutes les composants de la représentation, l'image prenant parfois le pas sur les autres éléments, ou la scène et la vidéo établissant un dialogue. Quel que soit l'agencement choisi, ces spectacles procèdent tous de l'intermédialité, c'est-à-dire qu'ils réfléchissent aux différentes interactions possibles entre les médias, contrairement aux spectacles multimédias qui additionnent différents vecteurs d'expression sans mettre en avant leur construction ni en faire un thème de réflexion. La distinction entre multimédia et intermédia est aussi d'ordre idéologique : celui-ci reproduit le discours médiatique dominant, il ne s'en écarte pas et situe son propos dans une exploitation maximale de la technique, tandis que celui-là cherche à interroger le discours médiatique dominant à travers une exploitation adéquate de la technique.

Au cinquième chapitre, nous avons examiné plus avant ces procédés, en particulier celui de l'emprunt aux productions qui ne sont pas théâtrales mais cinématographiques et télévisuelles : il s'agit d'une trans-contextualisation, selon Linda Hutcheon, une notion qui décrit le passage d'un contexte culturel, artistique ou médiatique à un autre. Notre développement va de l'incorporation littérale à la citation, en passant par la parodie et jusqu'au pastiche, reflétant en cela une évolution du plus proche de la source jusqu'au plus éloigné. Ce que certains artistes ont appelé le ready-made, par analogie avec les objets manufacturés extraits par Marcel Duchamp de leur contexte pour les transposer dans l'univers de l'exposition et ainsi les transformer en œuvres négociables sur le marché de l'art, dans cette importation du domaine culturel — la culture des médias de masse — au champ du théâtre et de la performance, peut à nouveau redevenir un objet de consommation courant, une marchandise et non plus une œuvre de culture. De même le corps-ready-made peut devenir un objet de consommation. Les artistes reproduisent les rapports entre culture, corps et marchandise au sein de la société de consommation et du Spectacle. Ils prennent plaisir à décortiquer la culture des médias de masse à laquelle ils rendent de la sorte un hommage impertinent. Ils sont aussi à même d'instaurer un rapport sérieux avec des sources intellectuelles comme les ouvrages de G. Debord. À travers son incorporation littérale, la source debordienne devient légitimante pour le spectacle. De manière générale, l'incorporation littérale est une forme de proximité à l'œuvre et le plus souvent un hommage à cette œuvre. Le procédé de la citation peut notamment révéler la façon dont le cinéma mythifie l'histoire par le truchement de la vedette, du titre du film ou d'un lieu. La citation fait émerger le détournement achevé du réel par le cinéma et la télévision.

La parodie est d'emblée une forme plus politique que l'incorporation littérale et la citation. La parodie du néo-réalisme chez R. Pollesch attaque les clichés bourgeois, l'hypocrisie d'une bourgeoisie faussement solidaire. La parodie et satire d'une émission culturelle télévisuelle chez K. Mitchell dénonce le pédantisme et les remarques déplacées de certains critiques d'art. Dans le pastiche, on trouve aussi, comme dans la citation ou l'incorporation littérale, l'admiration pour l'œuvre source, dont le style est reproduit, mais en le redoublant, en jouant avec la référence : c'est le cas pour l'imitation du cinéma debordien. Le pastiche peut exprimer aussi la reconnaissance des artistes envers certaines sources premières qu'ils caricaturent sans les condamner ; tel est le cas du pastiche de film policier et d'action chez Forced Entertainment. Ces techniques de transfert relèvent du collage et leur accumulation fait office de montage. Bien souvent, nous relevons des procédés de métamédialité ou de mise en abyme du fait de l'inclusion d'œuvres connues du spectateur et de l'utilisation de ces éléments pour servir de charpente à la pièce. Ces procédés d'emprunts et d'imitation sont le fait de la culture des médias de masse elle-même ; de cette manière, il est possible d'établir que les spectacles de notre corpus appartiennent au *Zeitgeist*, cet air du temps propice au franchissement des barrières entre les différents médias.

Suivant les développements du chapitre V, il a été possible de conclure au chapitre VI à un *cross-over*<sup>978</sup>, concept de Philip Auslander, établi entre les sphères culturelles dont nous traitons : les échanges mutuels entre culture expérimentale et culture des médias de masse.

Nous avons voulu voir comment des sources moins visibles, des références intellectuelles, se retrouvaient dans les créations. Plusieurs configurations ont été repérées :

- une critique d'*Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini, film présenté comme intellectualisant, trop petit-bourgeois par rapport au sujet traité (la misère d'après-guerre)
- une reconnaissance de l'œuvre de G. Debord chez D. Ayala car le metteur en scène souhaite s'inscrire dans son héritage, l'imitation y est dictée par l'admiration en même temps que par une volonté de vulgarisation
- une reconnaissance de l'œuvre de Jean-Luc Godard par Superamas et Joël Jouanneau, l'intérêt pour l'artiste intellectuel et la dimension méta-artistique de son travail étant toutefois saisi de différentes manières : ravissement ludique chez Superamas et saisissement sérieux chez Jouanneau.

---

<sup>978</sup> *Cross-over* peut être traduit par interconnexion, mais nous avons choisi de garder le terme en anglais pour maintenir cette idée de passage, comme le saut d'une barrière, entre différents champs culturels.

Sinon, les références intellectuelles se cantonnent dans le travail dramaturgique mais elles ne transparaissent pas clairement dans le travail final. C'est le cas pour *Revolution Now* de Gob Squad dont les sources sont bien documentées et attestent d'une réflexion profonde en amont du spectacle, mais n'apparaissent pas, ou si peu, dans le résultat final.

En dehors de ces quelques sources intellectuelles, la culture pop domine parmi les références que manient les artistes du corpus. Les choix musicaux sont très portés sur la musique pop, influencés par le vidéo-clip, mais ne se départissent pas d'un certain éclectisme. On observe un jeu manifeste entre culture pop et jeunisme ou esprit adolescent chez Superamas, Gob Squad, dans *Electronic City* par T. Kühnel, éléments qui sont à la fois appréciés et critiqués. Comme l'explique É. Macé en citant Edgar Morin, la culture des médias de masse balance entre conformisme et transgression, entre stéréotype et invention. Outre ce goût pour la culture MTV, on remarque dans les textes du corpus l'importance de la narration.

Cette narration fait exister des personnages de scénaristes, de réalisateurs, en somme elle imite les professionnels de l'information et de la communication. Elle ménage une autre manière d'introduire les médias dans les pièces. Elle permet un théâtre épique, entre l'adhésion à la fiction et la distance par rapport à celle-ci. Plusieurs cas de figure se distinguent : des narrateurs-scénaristes à distance vis-à-vis de l'action, qui s'impliquent par moments dans l'action (*Electronic City* par Tom Kühnel), un chœur de narrateurs qui peuvent jouer d'autres rôles, tels les conteurs d'*Attempts on Her Life* mis en scène par Katie Mitchell. Ces professionnels des médias adoptent un ton « cool fun », qui réalise un balancement entre rapport ludique et sérieux ; il s'agit d'un ton en double teinte, à la fois froid et chaud. La froideur se cache derrière une chaleur de façade. En résumé, les artistes portent un regard critique sur la culture pop, non dénué d'humour et de second degré, grâce aux procédés d'ironie, de distance narrative et de duplicité du ton. C'est un regard critique qu'ils aimeraient nourrir chez le spectateur.

C'est pourquoi le spectateur se trouvait au centre de notre dernière et troisième partie. Le chapitre VII a exploité le questionnaire réalisé auprès de 111 personnes pour le spectacle *Electronic City* du Collectif MxM en 2010 (au Théâtre Le Monfort, Paris).

Nous avons d'abord établi un profil sociologique de l'assistance, dont les résultats sont venus corroborer nos hypothèses : l'importance du haut niveau de diplôme (les bac + 4 et + 5 réunissent 48 spectateurs, soit 43,2 % de l'échantillon), la forte présence des cadres et professions intellectuelles supérieures (39,6 %), la jeunesse du public, en majorité situé entre 20 et 34 ans (34 %) (suivie de près par les 35 à 49 ans, 19 %). Cette jeunesse est potentiellement attirée par le sujet de la pièce puisqu'elle est une génération qui a grandi avec internet et est

entrée sur le marché du travail lors d'une crise financière mondiale. Les cadres et professions intellectuelles supérieures forment la catégorie socioprofessionnelle qui fréquente le plus le spectacle vivant, toutes disciplines confondues. On peut y voir une forme d'entre-soi, puisque 23 spectateurs sur un total de 44 font un métier de l'information, des arts ou des spectacles. Au point de vue de son positionnement politique, le public compte une majorité de personnes que l'on peut dire à gauche sur l'échiquier politique (72 % des participants). Ceci explique que les spectateurs soient enclins à adhérer à certaines thèses du spectacle sur la mondialisation qui délite la temporalité, sur l'exploitation des personnes précaires par de petits boulots harassants, sur l'économie entre les mains des businessmen et des traders, etc. La majorité du public fréquente assidument les théâtres (71,9 % plus d'une fois par mois). Leur goût, en matière de théâtre, va au théâtre public français, avec ses metteurs en scène très connus et d'autres qui le sont moins, ainsi que les artistes étrangers invités par ce même réseau public. Les spectateurs fréquentent aussi très souvent les salles de cinéma (81 % de spectateurs réguliers). Cette dense activité culturelle embrasse le processus de cumul culturel décrit par Olivier Donnat. L'usage de la télévision au quotidien représente la moitié de la moyenne nationale (42,8 % des participants contre 87 %), tandis que ceux qui ne regardent quasiment jamais la télévision dans notre échantillon représentent 35,3 %, soit presque 9 fois plus que la moyenne nationale qui est de 4 %. Globalement, nos spectateurs regardent bien moins la télévision que la moyenne. Il existe une corrélation entre un haut niveau d'études et le rejet du monde télévisuel. Enfin, 80,9 % du public se connectent quotidiennement à internet, et ce fort usage d'internet va de pair avec une haute fréquence de sorties culturelles.

Quant à l'expérience du spectacle, sur l'immersion et la distance ressentie par rapport à la pièce, l'hétérogénéité des positions apparaît nettement. L'un est immergé dans la fiction, tandis que l'autre reste à distance, un autre encore se trouve dans une position d'entre-deux, alternant entre proximité et distance. Grande est l'importance de la reconnaissance dans la figure de l'autre, dans des situations déjà vécues ou déjà imaginées ; une proximité avec les acteurs, une empathie pour les personnages sont les constantes d'une attitude d'immersion. À l'inverse, l'éloignement d'avec les acteurs, l'absence d'empathie pour les personnages creusent la distance. Un élément comme la musique peut aussi engendrer des effets opposés : sa monotonie favorise la plongée dans la fiction, ou bien elle lasse et détache du spectacle. L'ambivalence est similaire pour la caméra qui rapproche ou éloigne, selon qu'elle est vue comme le lien organique de l'ensemble ou comme l'instrument d'une froideur distante qui ne touche pas.

La vidéo est perçue comme une nécessité pour critiquer la société du Spectacle, quand l'appel à l'émotion se manifeste par des gros plans qui traduisent plutôt une déshumanisation à

travers l'écran. Ces perceptions rejoignent notre analyse. La compréhension des problématiques de la pièce est teintée soit de pessimisme soit d'optimisme ; nombreux sont les spectateurs qui s'insurgent contre l'état du monde que montre la pièce. Le positionnement politique à gauche expose à une sensibilité pour la cause de l'exploitation par le travail. L'ironie de l'auteur n'est pas toujours comprise. Il semble parfois y avoir superposition d'un niveau de compréhension et d'un niveau d'incompréhension. Cette citation de F. Richter a ainsi été fournie aux spectateurs pour savoir ce qu'ils en pensent : « un système incontrôlable, dont le fonctionnement est devenu incompréhensible et qu'on ne peut finalement plus représenter sous forme d'image ou de récit, puisqu'il est lui-même image et absence de narration<sup>979</sup> [...] ». Pour certains, le spectacle dépasse cette description en produisant malgré tout image et récit, alors que d'autres la jugent trop complexe, sans justification, et ne cherchent pas à la comprendre.

Restant toujours du côté de la réception, le huitième et dernier chapitre s'est efforcé d'approfondir les différents rapports au spectateur. Premier élément, la communauté des goûts entre spectateurs et acteurs s'avère fondamentale pour la compréhension des procédés de recyclage de la culture des médias de masse. L'ironie est efficace quand il y a partage de goûts communs. Le paradigme bourdieusien de la distinction serait à remettre en question dans le cas d'un tel éclectisme culturel, d'une telle porosité entre émetteurs et récepteurs de signes. Cette thèse rejoint celle du *cross-over* et confirme la dense accumulation de références culturelles chez le public d'*Electronic City*. La pratique de l'éclectisme à travers plusieurs champs artistiques, avec l'atténuation du lien entre culture acquise et position sociale, marque la théorie du tournant culturel des sociétés européennes, asiatiques et nord-américaines. Nous avons pu le voir avec notre corpus, appartenant à un champ artistique qualifié d'élitiste, qui manie avant tout des références à la culture des médias de masse. Cette culture commune, connue et partagée par le plus grand nombre, permet la connivence entre spectateurs et acteurs. C'est ainsi que nous retrouvons la ligne de force qui parcourt notre corpus : ces artistes ont choisi de se placer au milieu de la société du Spectacle et ils amènent leurs spectateurs dans ce même monde d'images, sur un pied d'égalité.

Plusieurs configurations permettent l'intervention des spectateurs. De façon implicite quand les Superamas dansent volontairement comme des amateurs, s'autoparodient et, ce faisant, invitent les spectateurs à les rejoindre, ce qui se fera dans un spectacle suivant, les spectateurs devenant ainsi performeurs. L'exposition d'une corporéité quotidienne renvoie au corps du spectateur. La construction de situations, qui n'est pas sans rappeler les situationnistes, peut

---

<sup>979</sup> Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., pp. 61-62.

aussi suivre des buts similaires. Quand Forced Entertainment se montre comme une petite communauté, cette intimité et cette complicité contaminent le public dans l'ici et maintenant, comme si les spectateurs étaient potentiellement des leurs. Le corps est le siège de l'être-là de l'ensemble de la communauté. À travers la réflexion de Gob Squad sur l'espace qui permet dans un même spectacle de passer de la rue où sont recrutés des passants (*In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine* de Gob Squad, 2004) à un studio de tournage dans la salle que les spectateurs regardent face à un écran ; les participants sont des doubles des spectateurs qui, eux non plus, ne paraissent pas préparés à intervenir dans un spectacle. Enfin, on peut trouver liées situation et déconstruction du drame : une ouverture pour le spectateur à poursuivre l'œuvre volontairement parcellaire d'un R. Pollesch, par exemple.

Parfois, le spectateur peut intervenir directement : au cours d'un jeu de devinettes ou d'un moment de débat (*Scanner*, 2008), dans des dispositifs qui entraînent même des participations spontanées. Le spectateur se lève et se met à parler de but en blanc, sans y avoir été invité explicitement, mais en y étant convié implicitement, très subtilement par l'équipe artistique et par la force pamphlétaire du texte de G. Debord. Selon le metteur en scène, le plateau se transforme en agora pour interroger la position du spectateur-citoyen. L'intervention devient ici spontanée, tandis qu'elle peut aussi être cadrée, dans les spectacles de Gob Squad par exemple. Le principe de *remote control*, ou contrôle à distance, permet aux performeurs de guider les spectateurs sous un casque audio. Alors que tous leurs faits et gestes leur sont dictés, les participants disent se sentir à l'aise. La prise en charge de la performance et sa qualité incombent entièrement au collectif, situation dont ils informent les participants afin de les tranquilliser. Une forme de connivence s'installe entre spectateurs et performeurs : les artistes transmettent leur usage du second degré aux intervenants d'un soir. L'expérience semblerait avoir quelques points communs avec la télé-réalité : enfermer des individus dans un salon-salle de tournage où ils sont observés par d'autres individus à l'extérieur de la boîte. Néanmoins, la contrainte est ici productrice de liberté et de spontanéité de la part des participants, et le second degré des Gob Squad s'avère communicatif.

L'interaction peut aussi devenir un piège quand une vingtaine de spectateurs se retrouvent à dire des injures lors d'un lynchage raciste et xénophobe (*Youdream in progress* des Superamas, 2010). La fausse interaction est aussi possible : des spectateurs, à l'invitation du présentateur de la soirée, racontent leurs rêves. L'improvisation des performeurs, censée reproduire les rêves, n'a que peu de similitudes avec le récit. De la sorte, les spectateurs peuvent de droit être frustrés car on ne leur procure pas ce qui était proposé.

Le rapport du spectateur au spectacle est placé sous le signe commun de la connivence et de la distance, notamment du fait de l'ironie qui ouvre à l'interprétation un grand nombre de pistes. Enfin, les stratégies de la déception, qu'il s'agisse de l'institutionnalisation de l'échec chez Forced Entertainment (*Institute of failure*) ou de l'esthétique du bricolage chez Gob Squad (*Do-It-Yourself Aesthetic*), sont des manières de se rapprocher des spectateurs.

## 2. Réponses à la problématique

Après cette synthèse du déroulé de l'ouvrage, au risque de quelques répétitions, tentons dans une démarche transversale de revenir sur les trois chaînons de notre problématique : quelles sont les caractéristiques des discours des artistes et des esthétiques des spectacles de théâtre qui citent les productions de la culture des médias de masse, s'y réfèrent pour les parodier ? Quel est leur potentiel critique ? Quels effets réels produisent-ils sur les spectateurs ?

Les réponses s'articuleront en trois étapes : la spécificité des œuvres et d'un moment de la création théâtrale, puis l'analyse et l'évaluation de la dimension critique de ces œuvres, enfin la recherche des modalités de la relation au spectateur.

### 2.1. La spécificité des œuvres et d'un moment de la création théâtrale

Notre corpus regroupe des œuvres spécifiques, qui ont entre elles des points communs, ce qui autorise à saisir un moment de la création théâtrale ouest-européenne. Cette constellation de groupes, de metteurs en scène et d'auteurs fait sens parce qu'ils ont des rapports entre eux : ils peuvent collaborer, avoir suivi la même formation, jouer dans les mêmes théâtres ou au sein des mêmes festivals ou encore avoir une politique de communication semblable. Leurs croisements indiquent leur appartenance à une même sphère du théâtre contemporain, versé dans l'utilisation des technologies de l'information et de la communication et dans leur critique simultanée. S'il s'agit d'une nébuleuse, nous y distinguons deux générations : celles des devanciers et celle qui vient après eux, s'en inspirant. Ces aînés ont commencé à créer ou ont obtenu une position stable avant les autres. Ils ont été — et continuent d'être — une source d'inspiration pour les nouveaux venus. C'est le cas de Forced Entertainment et de R. Pollesch vis-à-vis de Gob Squad, mais aussi de M. Crimp par rapport à F. Richter. Les « pères » ont commencé à travailler durant les années 1980, les « fils » durant les années 1990. Alors que Forced Entertainment, après avoir beaucoup employé la vidéo dans ses créations, commence à quitter ce mode, de jeunes compagnies, influencées par ses travaux, reprennent le flambeau et s'emparent de la caméra.

S'inscrire dans des réseaux de diffusion qui se recoupent n'est pas anodin. Le fait que R. Pollesch et Gob Squad jouent régulièrement à la Volksbühne et que Forced Entertainment y ait été programmé illustre leur goût commun pour renouveler le théâtre et les formes de communication avec le public. La Volksbühne a vu naître l'utilisation de la vidéo sur scène. Franz Castorf, expérimentateur de la vidéo sur scène et intendant de ce théâtre de 1992 à 2017, y a fait naître une nouvelle génération artistique qui utilise la vidéo de façon novatrice. F. Castorf a considérablement facilité l'accueil et l'installation de R. Pollesch et Gob Squad à la Volksbühne. Ce théâtre constitue un exemple d'un attachement à l'innovation, au renouvellement des codes qui caractérisent notre corpus. Certains choisissent même de collaborer : J. Jouanneau avec C. Teste et J. Boizard du Collectif MxM, Aenne Quiñones, régulière dramaturge de R. Pollesch, s'intéresse à Gob Squad, facilite leur entrée dans le paysage théâtral berlinois et participe à la rédaction d'un livre célébrant les dix ans du groupe, Gob Squad est invité par R. Pollesch à mettre en scène une de ses pièces.

Autre particularité non anodine au sein de ce corpus, certains artistes choisissent de d'écrire et d'illustrer leur propre histoire : Forced Entertainment, Gob Squad et Superamas ont des sites dédiés très fournis et documentent eux-mêmes leurs travaux, qu'il s'agisse d'un système de notes en marge d'un spectacle pour les premiers, de petites vidéos pour les premiers et les deuxièmes ou de répertoire des articles critiques écrits sur chacun de leurs spectacles pour tous les trois. Les trois collectifs ont écrit un ou plusieurs livres au sujet de leurs partis pris dramaturgiques, des thèmes qu'ils affectionnent, réunissant parfois des personnes qui ont vu leurs travaux. Chez Superamas par exemple, l'ouvrage tient du recueil d'articles signés par des critiques ou universitaires qui ont souvent déjà écrit sur le collectif. Ainsi, ils nourrissent leur propre mythe, dans l'espoir sans doute de rester dans l'histoire de la performance.

S'agissant des éléments scéniques, l'ensemble du corpus (hormis pour un spectacle) utilise la vidéo. Les dispositifs mis en place aménagent soit une scène studio de tournage, soit une scène-laboratoire à images. Dans le premier cas, configuration faite pour qu'on y filme, l'espace est pensé pour la caméra. Dans le second cas, il y a toujours des instruments pour filmer ou au moins une image filmique, mais l'accent est mis sur le processus, l'expérimentation par les corps au contact des outils filmiques. Si l'on creuse un peu plus loin, on découvre plusieurs modalités de dialogue entre l'écran vidéo et les autres éléments de la mise en scène. Intermédias et non multimédias, comme on l'a rappelé plus haut, tous ces spectacles agencent des configurations vidéographiques articulées à un contenu. Il peut s'agir de la poursuite d'Anne, au milieu d'une ambiance de polar et de vidéosurveillance (*Atteintes à sa vie* de J. Jouanneau, 2006), de télé-réalité à travers la mise en abyme de différents réalisateurs tournant un film sur

un film (*Electronic City* par T. Kühnel, 2004), d'art vidéo ou d'une multiplicité des genres filmiques : film noir, film de publicité, de science-fiction (*Attempts on Her Life* par K. Mitchell, 2007)... Les technologies soutiennent le discours de l'œuvre.

Afin de décrire leur art, certains auteurs et interprètes se définissent par antithèse : contre le *mainstream theatre*, le *Regietheater* (le théâtre des metteurs en scène), le *Repräsentation Theater*, le théâtre d'art et l'avant-garde *mainstream*. Pour Forced Entertainment, s'inscrire contre le *mainstream theatre* signifie ne pas adopter un jeu théâtral et ne pas se complaire dans l'esthétisme, la forme pour la forme. Le collectif s'insurge aussi contre le textocentrisme et la place toute-puissante de l'auteur ; au contraire, les textes sont issus d'improvisations en répétition, que Tim Etchells retranscrit. R. Pollesch se positionne aussi contre le textocentrisme du *Regietheater* ainsi que sa mise en avant du metteur en scène. Son autre contre-modèle se trouve dans le *Repräsentation Theater* (Le théâtre de la représentation) qui privilégie la mise en scène d'un texte ainsi que l'adhésion du spectateur au réel du spectacle. D. Ayala s'insurge contre l'aspect esthétisant du « théâtre d'art », terme qu'il emprunte à l'une de ses spectatrices. Il souhaite porter à la scène une pensée, mais surtout ne pas tomber dans le formalisme. Martin Crimp oscille entre formats expérimentaux et formats plus classiques. Avec *Atteintes à sa vie*, il a l'impression de se débarrasser du « théâtre illusionniste ». Avec d'autres catégories, c'est un combat similaire à celui de R. Pollesch que D. Ayala et M. Crimp entendent mener : ne pas mettre en scène le drame tel le bel animal aristotélicien où chaque partie est ordonnée suivant la logique, le suspense étant ménagé jusqu'à la fin.

K. Mitchell fait la différence entre le théâtre *mainstream* et un autre type de théâtre qui expérimente la forme et où prédomine l'intellect. À l'inverse de R. Pollesch, K. Mitchell voit le *Regie Theater* comme un modèle car davantage d'importance est accordée aux partis pris de la mise en scène, au metteur en scène plutôt qu'à l'auteur, tout en n'oubliant pas ce dernier. Elle forge une expression pour qualifier son travail : « Live cinema », du cinéma live, c'est-à-dire que l'action sur scène est effervescente et qu'une synthèse éclairante en est produite à l'écran.

J. Jouanneau a une approche qui est celle du théâtre de la représentation ; il met le texte et l'acteur au centre de son théâtre. Les différentes composantes de la mise en scène doivent être au service du texte et de l'acteur. J. Jouanneau insiste aussi sur l'importance du spectateur. La vidéo restera toujours secondaire par rapport au texte et à l'acteur. Il est un peu à part de ce point de vue-là dans notre corpus.

D'autres se voient dans la catégorie de l'expérimental : expérimental-grand public dont se revendique Superamas et *Experimental theatre company* comme se nomme Forced

Entertainment. L'idée d'exploration est primordiale, le processus l'emporte sur les finalités de la représentation, il est souvent construit à l'aide d'improvisations. Il n'y a pas un texte qui serait le point de départ du processus théâtral.

D'autres se réclament du *Live Art / Life Art* : les Gob Squad, pour mettre en avant leur qualité de présence, leur capacité d'exister dans l'instant, ainsi que leur appartenance au registre de la performance. L'expression qu'ils façonnent, *Life Art*, indique qu'il ne faut pas différencier l'art de la vie, ni la vie de l'art, démarche qui fait écho à celles du happening et de la performance historique des années 1950 à 1970. Associant parmi ses membres des spécialistes des arts visuels et des arts dramatiques, Gob Squad revendique l'emploi de la performance et du théâtre. Le groupe dit réaliser des « films interactifs live », ce qui n'est pas sans rappeler le « cinéma live » de K. Mitchell. La dimension interactive souligne en outre l'importance du spectateur ou du passant, de l'intervenant en somme, dans le processus de réalisation du film. Forced Entertainment revendique aussi son appartenance au *Live Art*.

Enfin, une forme de syncrétisme entre plusieurs des positionnements que nous avons vus jusqu'à maintenant se dessine avec le Collectif MxM. Il forge l'expression de performance filmique qui est « une œuvre théâtrale qui s'appuie sur un dispositif cinématographique<sup>980</sup> ». L'œuvre appartient au répertoire théâtral et ce sont les caméras et les écrans qui permettront de la traduire sur scène.

De façon générale, ces artistes ont des points communs : le média est travaillé de différentes manières, souvent en direct. Ils reflètent bien un moment de la création théâtrale. Point commun à tous, ils ne souhaitent pas faire partie d'une avant-garde. M. Crimp lui-même s'insurge contre l'avant-garde *mainstream* du Royal Court à l'époque où il écrit *Atteintes à sa vie*. Quant à la dimension critique, nous allons maintenant l'interroger.

## **2.2. Analyse et évaluation de la dimension critique des œuvres**

La teneur de la critique des œuvres du corpus est une des constantes de nos interrogations. À la lumière des procédés employés, on peut déceler la forme et l'objet de la critique qu'ils entendent porter sur la société du Spectacle.

Ces artistes recyclent des objets trans-contextualisés : après l'incorporation littérale, viennent les différentes modalités de l'imitation. Dans ces reprises aux champs culturels télévisuels ou cinématographiques, les artistes refont en même temps qu'ils défont : ils copient la culture des médias de masse pour mieux la déconstruire, la mettre en abyme. C'est ainsi que

---

<sup>980</sup> Présentation du COLLECTIF MXM sur son site internet, <http://collectifmxm.com/collectif/> (consulté le 9 janvier 2018).

la citation du nom d'un acteur célèbre revêt une dimension magique : le nom à lui seul évoque l'aura sexuelle de la star Georges Clooney. F. Richter et T. Kühnel construisent une critique de la star-marchandise dans le texte d'*Electronic City*. Les artistes imitent aussi des productions intellectuelles, telle J. Simmonee avec le cinéma de G. Debord (dans *Scanner* de D. Ayala, 2008) pour prolonger ses élaborations théoriques, leur accoler de nouvelles images et donc en explorer de nouvelles voies : dire l'actualité de cette pensée et sa force émancipatrice. La parodie et la satire d'*Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini (*Cinecittà Aperta* de R. Pollesch, 2009) s'articulent autour d'une critique du réalisme, incapable de représenter fidèlement l'homme et les rapports humains. R. Pollesch y dénonce une vision petite-bourgeoise de la société, hermétique à la misère décrite, à laquelle il oppose un théâtre qui part de la vie des comédiens, de leur corps et de leur être-là. Parodiant une émission culturelle télévisée britannique, K. Mitchell fait la satire des intellectuels. Le pédantisme peut aller jusqu'au fascisme dans les propos de ces commentateurs d'art portant leur attention à la personne de l'artiste plus qu'à son œuvre.

Contrairement à la parodie, le pastiche porte un regard moins critique sur son objet. Le pastiche de l'art vidéo par L. Warner (*Attempts on Her Life* de K. Mitchell) prend la forme d'une forgerie sérieuse, non dénuée d'humour, mais peu critique. Chez Forced Entertainment, le pastiche du film policier et du film d'action est avant tout le fruit d'une manipulation ludique, même si une petite charge se lit dans la profusion des situations, la difficile cohérence des liens entre elles. La dimension ludique domine néanmoins.

Nous pouvons aussi rencontrer des cas de critique qui s'expriment au-delà de leurs auteurs. Quand Gob Squad parle de *ready-made* pour des objets culturels, le déplacement effectué coïncide avec une critique de l'art comme marchandise, mais cette lecture n'est pas celle que fait Gob Squad, elle constitue chez eux un impensé. Le groupe se retrouve donc critique malgré lui.

Ce dernier exemple est symptomatique du fait que les artistes du corpus ne réalisent pas une critique artiste, celle consacrée par mai 1968 et théorisée par Luc Boltanski et Ève Chiapello. Ils peuvent en reprendre les problématiques, mais ce qui les différencie fondamentalement, c'est que dans un cas, celui de la critique artiste, celle-ci est revendiquée, alors que dans le cas qui nous occupe la critique n'est pas mise en avant en tant que telle. Nous devons soustraire à ce jugement D. Ayala dont le spectacle est un hymne à la pensée en mots et en images de G. Debord. Le metteur en scène s'intéresse entre autres au concept de séparation, séparation entre une vraie vie et une vie fausse dans le Spectacle. Néanmoins, les artistes du corpus reprennent des notions à la critique artiste du capitalisme en apportant par exemple de nouvelles

réponses au clivage inauthentique/authentique. M. Crimp, en citant J. Baudrillard en exergue d'*Atteintes à sa vie* : « Personne n'en aura vécu les péripéties, mais tout le monde en aura capté l'image<sup>981</sup> », met le doigt précisément sur la vie non directement vécue à travers les images des médias. Les Gob Squad forgent un oxymore, celui d'« authentiques fictions » qu'ils tentent de faire naître dans des rencontres fortuites durant le temps de la performance. On saisit la dimension ironique derrière cette expression qui renouvelle la thèse de l'inauthenticité de la vie dans la critique artiste.

Un élément central pour la critique tient au positionnement des artistes. Tous, sans exception mais à des degrés divers, se situent au cœur de la culture des médias de masse qui les entoure et dont ils ne boudent pas le plaisir qu'elle leur procure. Comme Superamas, ils choisissent de ne pas faire taire ce plaisir, de l'assumer pleinement et d'en faire le sujet du spectacle comme dans le *reenactment* du vidéo clip musical *Praise You* de FatBoySlim (*Big first episode*, 2003). D'autres reprennent la culture MTV, l'esthétique du vidéo clip musical, mettent en avant leur goût pour la culture populaire en particulier à travers la sélection d'un grand nombre de musique pop. Cela les emmène parfois à faire ressortir et à imiter le jeunisme et la naïveté de la culture pop et ce, avec une ironie souvent mordante. Les artistes ne parlent pas des cultures auxquelles ils empruntent comme s'ils s'en tenaient à distance, comme s'ils mettaient un point d'honneur à s'en distinguer. Ce sont le plus souvent des objets culturels qu'ils affectionnent et qui leur servent à tisser un lien entre eux et avec le spectateur.

Ce positionnement va de pair avec l'imitation, que l'on a déjà vu dans la parodie et le pastiche, et qui s'articule aussi avec la reproduction du ton « cool fun » des professionnels de l'information et de la communication. Ce ton entre chaleur et froideur, de sympathie surjouée et en conséquence trompeuse, ce sourire de façade se retrouvent dans les pièces. La stratégie consiste à imiter l'« ennemi » pour en désamorcer la charge, le rendre inoffensif. Le paradoxe que constitue le choix d'imiter des professionnels des médias tout en critiquant leurs discours et positionnements est assumé comme un procédé efficace par les artistes. En fait, ce procédé inverse celui de la société de consommation qui reprend à l'avant-garde artistique son esthétique, son discours, pour les recycler sous forme édulcorée. Là ce sont les artistes expérimentaux qui reprennent le discours du management, le sourire constant du présentateur de télévision, etc. pour en faire ressortir le caractère factice et mieux en proposer la critique dans une approche qui mêle à la fois sérieux et ludique.

---

<sup>981</sup> Jean BAUDRILLARD, *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990, cité dans Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, Paris, L'Arche, p. 9.

Enfin, on note une présence de l'autoparodie qui est une forme d'autocritique ; les artistes sont faillibles, ils ne présentent pas toujours un résultat virtuose, mais au contraire laissent voir leurs faiblesses et en jouent volontairement. Ils déçoivent l'attente des spectateurs à dessein et les invitent en même temps à intervenir dans le spectacle, la performance. C'est une manière de mettre acteurs et spectateurs sur un pied d'égalité. Parfois il s'agit d'un horizon d'attente, parfois la participation du spectateur se réalise.

Ce dernier va maintenant devenir l'objet de notre attention.

### **2.3. La recherche des modalités de la relation au spectateur**

Si notre questionnaire aux spectateurs d'*Electronic City* a bien montré la prépondérance des cadres et professions intellectuelles supérieures (dont nombre de personnes actives dans le secteur de l'information, des arts et des spectacles), ce public n'est pas non plus uniforme, il compte aussi, entre autres, des professions du commerce et de l'administration. Les réponses révèlent un large spectre de relations au spectateur : tenu à distance grâce à la narration ou au contraire plongé en immersion grâce à la voix-off. Un même élément peut avoir deux conséquences différentes, comme on l'a dit pour la musique et vu pour la vidéo.

L'immersion est souvent conduite par une empathie forte pour les personnages, une compassion avec les comédiens, une compréhension de leurs peurs, etc. Souvent, les spectateurs immergés reconnaissent leur propre vie dans ce qui leur est présenté, la mimésis fonctionne. Y compris chez ceux qui restent distants, la vidéo continue d'agir comme un élément qui rapproche du spectacle, du fait de l'intimité qu'elle permet avec les personnages, la poésie de certains plans, la fluidité de sa conduite. Parmi ceux qui ne se sont sentis pas du tout impliqués dans la pièce, ils ont vu dans la vidéo la démonstration d'une déréalisation de l'humain et des méfaits de la société du Spectacle. Face aux interprétations univoques d'un spectacle que peuvent produire aussi bien la chronique journalistique que la critique savante, le dépouillement de ce questionnaire incite donc à considérer la plasticité et l'hétérogénéité de la réception du spectateur qui peut, face à la même pièce, voire au même élément, avoir des rapports divergents : rester à distance ou être en immersion, deux positions qui partagent le public.

En cherchant à déterminer ce qu'il y a de commun d'un point de vue culturel entre les spectateurs et les artistes, il est apparu qu'ils partageaient une pratique commune de l'éclectisme. Nous sommes passés du paradigme bourdieusien de la distinction à celui de l'éclectisme culturel notamment chez les classes moyennes qui regardent *La nouvelle star*, une émission de télé-crochet, et les films de Cassavetes, films indépendants américains. Une petite

communauté de goût hétérogène et de connaissances disparates en matière culturelle se rassemble pour ces spectacles. Les spectateurs et les artistes sont sur un pied d'égalité à ce titre. Leur rapprochement à travers des références cueillies dans une variété de genres déhiérarchisés est une base pour ces spectacles fondés sur la connivence et la reconnaissance, notamment afin que fonctionnent parodie et ironie.

La monstration de corps sans qualités permet également un rapprochement du performeur et du spectateur. Le corps est siège de l'être-là de l'ensemble de la communauté. La situation de l'ici et maintenant, durant la pièce, renvoie au temps de la création collective. La clé de ces proximités loge dans la participation du spectateur au spectacle, son interaction avec les interprètes. L'autoparodie des performeurs est une invitation adressée aux spectateurs, à venir symboliquement se joindre à eux. Établir une connivence entre acteurs et spectateurs constitue l'horizon d'une large partie des artistes du corpus.

Spontanées, dans *Scanner* de D. Ayala, ces interactions reconstruisent une sorte d'agora, ainsi que l'avance son metteur en scène. Un jeu de devinettes facilite les interventions des spectateurs, mais aussi de manière tout à fait inopinée, les spectateurs se manifestent par une phrase, quelques phrases. La salle s'agite et prend en cela une dimension politique. Les outils utilisés ne sont pas sans rappeler la théorie du jeu situationniste.

Chez Gob Squad, dans la *Prater Saga 3*, les interventions du public ne sont pas une obligation, mais sont vivement encouragées. Aucune sélection n'est opérée en amont comme dans la télé-réalité par exemple : celui qui souhaite jouer dans la pièce y est introduit. Le participant est entouré par les performeurs grâce à un système d'oreillettes, nommé *remote control* (contrôle à distance). Les voix chaleureuses des membres de Gob Squad rassurent l'intervenant et finissent par construire une forme de connivence qui allie confiance et complicité. Les performeurs arrivent à faire régner une forme de lâcher-prise du fait de la confiance établie. Surveillance et contrôle sont présents mais ironisés, une manière de les faire ressortir, plutôt que de les cacher subtilement comme dans les émissions de télé-réalité.

*Youdream* des Superamas, dans sa version finale, garde une dimension de participation du spectateur et conserve une interrogation sur l'ampleur du contrôle que peut gagner le spectacle et ses acteurs sur les spectateurs.

De façon plus générale, quand les artistes mettent en avant leur absence de qualité particulière, leurs corps sans qualités, sinon leurs échecs, comme l'ont beaucoup fait les Superamas ou les membres de Forced Entertainment, ils mettent en place un mode d'identification ironique. C'est le personnage de l'anti-héros qui lui sert de modèle, entre séduction et distance. Des stratégies d'échec sont mises en place par les artistes afin de décevoir

les attentes du spectateur. Elles se fondent sur l'erreur et la maladresse, comme forme d'autoparodie. De la même manière, l'esthétique *Do-It-Yourself* (bricolée) chez Gob Squad réalise une forme d'autoparodie (avec des outils de tournage utilisés comme pour une chaîne pirate) et entraîne une invitation aux spectateurs à venir se joindre au dispositif. L'idée consiste à ne pas se faire passer pour des professionnels, pour être proche des spectateurs qui ont pour la plupart un usage amateur des outils vidéo.

L'adresse au spectateur est centrale dans nombre des œuvres du corpus, qu'il s'agisse de le faire intervenir, de lui présenter un monde dans lequel il peut s'immerger ou encore de lui permettre de rester à distance de la fiction. La place du spectateur constitue bel et bien un questionnement privilégié chez tous ces artistes.

### **3. Des œuvres qui raillent la société du Spectacle plus qu'elles ne l'attaquent**

Ces pièces amènent le spectateur à entamer ou à prolonger sa propre critique de la culture des médias de masse. Cette critique n'a rien de virulent et elle ne s'articule pas selon des thèses clairement exposées. Ce sont les procédés, et notamment l'utilisation des outils de vidéo, mais aussi les histoires racontées, qui se situent au cœur de la recherche des artistes pour déjouer la société du Spectacle sur un de ses terrains privilégiés, celui de l'image. L'esprit critique du spectateur est questionné et il est sommé de réfléchir pour démêler l'écheveau des références et évaluer la distance entre une source primaire et sa transformation.

Le théâtre a des spécificités qui lui donnent des atouts pour se confronter à des moyens de communication beaucoup plus denses en technologies. Il est un instrument de déconstruction de la représentation.

Creuset pour les représentations, il les fait comparaître et défiler, entraînant parfois des moments de zapping. C'est le cas de *Void Story* (Forced Entertainment, 2009) qui fait alterner à une vitesse assez élevée plusieurs poncifs médiatiques. Le procédé est mené à son paroxysme. Le but est peut-être de reproduire la situation du téléspectateur allant d'une chaîne à l'autre ainsi que la diversité des films de série B. Tout est séparé, les voix des acteurs qui doublent la série de photographies, les bruitages réalisés en direct. Grâce à ses spécificités, le direct et l'aspect artisanal, le théâtre permet de déconstruire la représentation.

Autre élément très exploité au théâtre, la mise en abyme occupe une place de choix dans le corpus, comme quand un réalisateur joue dans un film tourné par un autre réalisateur et ainsi de suite (*Electronic City* par T. Kühnel, 2004). Le théâtre est un art qui aime réfléchir sur lui-

même, alors quand il accueille le média vidéo, il est logique que ce dernier devienne l'objet d'une autoréflexion.

On pourrait craindre que lorsque le théâtre adopte les techniques qu'il critique, il prête le flanc à cette même critique. C'est le cas dans la mise en scène d'*Atteintes à sa vie* par K. Mitchell (2007). La technologie prend le pas sur tout le reste, le résultat filmique est mieux mis en valeur que les acteurs et constitue le point de focalisation de l'ensemble de la mise en scène. Dans *Electronic City* par le Collectif MxM (2007), l'humain se réfugie dans l'écran et les acteurs sont des sortes de petites fourmis au sein d'un dispositif qui les écrase. Dans la *Prater Saga 3* par Gob Squad (2004), l'enregistrement vidéographique prend le pas sur la théâtralité, autrement dit sur la puissance propre, la présence des performeurs. Cependant, les effets évoqués ne sont pas inconscients chez leurs metteurs en scène, c'est même en jouant ainsi des procédés qu'ils disent leur critique et le monde dans lequel on vit, sans filtre.

Les artistes sont en prise sur l'air du temps, ils travaillent à partir de ce qu'ils voient, lisent, regardent sur leurs écrans, écoutent sur leur baladeurs MP3, entendent sur les ondes radiophoniques... Leurs œuvres sont critiques en cela qu'elles produisent une critique sur scène, en suscitent d'autres, autonomes, dans la salle, et en motivent encore d'autres dans la presse, mais ce n'est souvent pas le point de départ de leurs travaux.

Comme des artisans dont la production des médias de masse serait la matière première, ils se posent avant tout comme des recycleurs des images et sons de leur temps. Leur peinture de la société du Spectacle présente des pacotilles désolantes, montre des employés emprisonnés dans des vies aseptisées, où l'achat de marchandise procure le plaisir ultime (*Scanner*, 2008). Des travailleurs les plus précaires aux cadres des plus hautes sphères, elle situe les agents de la société de consommation dans un non-temps, un non-espace, où le *jetlag* est devenu permanent pour eux sauf, ironiquement, quand des scénaristes choisissent des acteurs qui vont jouer leurs rôles dans la vie, leur rencontre amoureuse par exemple, pour une émission de télé-réalité (*Electronic City*, 2003).

La société du Spectacle se reflète dans les multiples identités d'une femme, Anne, qui font tantôt voir le monde des humanitaires arrivant sur une zone de conflit en parfaits étrangers à la violence du terrain, entendre une chanson qui assène que « La caméra vous aime », parler une enfant qui a « l'impression d'être un écran<sup>982</sup> » (*Atteintes à sa vie*, 1997). Elle peut être cette émission de variétés dont les présentateurs et présentatrices ont un sourire figé aux lèvres, une

---

<sup>982</sup> Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 34 :

- « Comme un écran de télé » dit-elle « où tout semble réel et vivant par devant, mais par derrière il n'y a que de la poussière et quelques câbles ».

grimace qui devient peu à peu effrayante à force de se maintenir, de même que les paroles prononcées en direction des spectateurs, comme la mort par cancer ou accident, pour finir sur un « You're shit and you know you are » (« Vous êtes de la merde et vous le savez ») sur la musique de *Go West* des Village People, 1979.

C'est encore la société du Spectacle inversée, à partir d'une de ses trames, la soirée de divertissement, qui dit à quel point les dessous des dehors festifs peuvent être troubles. Au contraire de la norme spectaculaire, le public n'est pas aimé, il est mis mal à l'aise, mais de façon assez subtile pour que le rire domine. (*First Night* de Forced Entertainment, 2001). Le remake d'un film néoréaliste transformé en caricature, montre des comédiens qui parodient leur propre milieu de travail. On voit les acteurs s'autocritiquer, se ridiculiser volontairement.

Cette autocritique ou autoparodie partagée par nombre des artistes est la clef de voûte de la pertinence de leur impertinente critique. Ils ne se contentent pas de regarder de l'extérieur, ils se voient à l'intérieur de la société du Spectacle et c'est pourquoi ils y critiquent leurs propres places.

#### 4. Perspectives

Sans doute mon corpus aurait-il pu être étendu à d'autres artistes, dont les exemples alimenteront la discussion. L'introduction à ce présent travail évacue un certain nombre de metteurs en scène ou groupe qui ne répondaient pas aux critères retenus. Mais peut-être la même problématique pourrait-elle s'appliquer à d'autres œuvres qui recyclent les médias de masse et en mènent la critique. Notre corpus, dans son hétérogénéité, a permis d'envisager un grand nombre de solutions pour la critique de la société du Spectacle. Un travail ultérieur pourrait sélectionner son panel au sein du théâtre documentaire, par exemple.

Des réflexions auraient pu être prolongées dans ce travail, notamment sur les procédés de l'autoparodie qui tendent à se répandre sur les plateaux du théâtre contemporain. Il s'agit d'une posture assez féconde pour démythifier non seulement le personnage, mais aussi son interprète, et elle s'est suffisamment imposée dans le paysage artistique pour constituer un objet de recherche.

L'analyse pourrait pour les mêmes raisons se pencher sur l'esthétique du bricolage et de l'échec. Une recherche complémentaire pourrait partir de l'Institute of Failure de T. Etchells et M. Goulsh, les articles mis en ligne sur ce site, et la mise en route d'une batterie d'entretiens, sans oublier la constitution d'un corpus qui contiendrait Forced Entertainment et d'autres. Pour l'esthétique DIY (Do-It-Yourself), il serait possible de former un corpus qui réunisse Gob

Squad et de nombreux autres performeurs et acteurs. Nous avons à ces sujets proposé quelques pistes, quelques ouvertures.

Le domaine de la réception, aux confins de l'esthétique théâtrale, de la psychologie et de la sociologie de l'art demandant à être davantage exploré, le questionnaire que nous avons mené autour d'un seul spectacle pourrait stimuler d'autres études de terrain. Ces questionnaires pourraient se transformer en entretiens semi-directifs pour mieux appréhender notamment, les effets de l'autoparodie, ou encore du bricolage et des stratégies d'échec.

Entre le moment où nous avons clos notre corpus en 2012 et aujourd'hui, en 2018, de nouvelles œuvres des groupes étudiés auraient pu entrer dans notre répertoire, comme *Western Society* de Gob Squad (2013). Cette performance montre le *reenactment* de la vidéo la moins vue de *Youtube* qui présente des personnes dans une fête. Les membres de Gob Squad rejouent cette vidéo, puis ce sont des membres de l'audience qui viennent prendre leur place. À nouveau, on aurait pu analyser l'intervention des participants dans le spectacle à l'aide du *remote control*. Le dernier spectacle de David Ayala, *Le vent se lève (Les idiots/irrécupérables)* (2016) aurait aussi pu être ajouté au corpus parce qu'il utilise des extraits de G. Debord et critique une forme de monde « idiotisé<sup>983</sup> ». Nous aurions aussi pu analyser la place de la vidéo dans ces spectacles, sa dimension critique.

Le corpus choisi nous a portés vers des approches disciplinaires diverses : lexicologie, sociologie du théâtre (lieux, formations, communications, étude de la réception), dramaturgie (dispositifs, interaction des différents éléments de la mise en scène, intervention du spectateur), étude littéraire et artistique (sur la parodie, le pastiche, l'ironie). Les artistes souhaitent se placer à l'intérieur du monde qu'ils critiquent, ils ne prennent pas une position de surplomb ou ne font pas un pas de côté. Ils sont consommateurs de cette culture des médias de masse qu'ils raillent à plaisir, aussi, ne souhaitent-ils pas s'en faire les censeurs. Leur critique est avant tout fondée sur le second degré dont ils érigent les procédés (la parodie et le pastiche notamment) en système. Quand ils critiquent, c'est en retournant la cible, en détournant la flèche, pour tenter de créer de l'inédit à partir de poncifs.

---

<sup>983</sup> Sur le site internet de théâtre contemporain, autour du spectacle de David Ayala, *Le vent se lève (les idiots/irrécupérables ?)*, 2016, <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Bel-Aujourd-hui/> (consulté le 10 avril 2018).

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus

#### David Ayala

##### Spectacle

*Scanner*, « hurlements en faveur de Guy Debord », « nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu », 2008, mis en scène par David Ayala, avec des textes et images de Guy Debord, Maison de la poésie, Paris, 2008, Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis, 2009.

##### Entretiens

Interview de David AYALA, propos recueillis par Gabor RASOV, <http://www.theatre-union.fr/les-spectacles/scanner.-nous-tournons-en-rond-dans-la-nuit-et-nous-sommes-devores-par-le-feu.html> (consulté : 3 mars 2011).

David AYALA, *Note d'intention de Scanner*, *Dossier de presse*, non publié.

David AYALA interviewé par l'auteur, Théâtre Gérard Philipe, salle Mehmet Ulusoy, Saint-Denis, 6 mars 2009.

David AYALA, « Tout chez Guy Debord peut insuffler de grandes forces de vie et de combat », *BSCNews*, Île-de-France, 16 janvier 2014, <http://bscnews.fr/201401163432/Cote-planches/david-ayala-tout-chez-guy-debord-peut-insuffler-de-grandes-forces-de-vie-et-de-combat.html> (consulté le 3 mars 2017).

##### Critiques journalistiques

Frédéric NEMBRINI, « Pari relevé », *Les trois coups*, mardi 8 avril 2008, <http://www.lestroiscoups.com/article-18565547.html> (consulté le 3 mars 2011).

CHADAGOVA et KAPITOLINA, « Théâtre : Scanner – David Ayala, d'après Guy Debord », <http://www.le-hangar.com/dossiers/scanner-david-ayala-dapres-guy-debord/>, 10 avril 2010, (consulté 3 mars 2011).

Réaction de l'internaute G. Hurl le 11 mars 2009 à l'entrefilet « L'actualité passée au 'Scanner' » <http://www.leparisien.fr/seine-saint-denis-93/l-actualite-passee-au-scanner-05-03-2009-431766.php> (consulté le 24 septembre 2013).

Guy FLATTOT, « Scanner », France inter, Les coups de cœur de M. Guy, 7 mars 2009, <http://www.theatregerardphilipe.com/index.php/saison-2008-2009/scanner> (3 mars 2011).

#### Collectif MXM

##### Spectacle

*Electronic City*, écrit par Fak Richter, mis en scène par Cyril Teste et le Collectif MXM, Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis (banlieue parisienne), 2008, Le Monfort, Paris, 2010.

### Source primaire

COLLECTIF MXM, site internet du Collectif MxM, 2015, <http://collectifmxm.com/collectif/> (modifié en 2015, certaines pages référencées dans cette thèse ne sont plus disponibles).

### Entretiens

Cyril TESTE, « Entretien avec Cyril Teste et Patrick Bouvet », *Programme du Festival d'Avignon*, 2004.

Cyril TESTE, interviewé par Catherine ROBERT, « *Electronic City* : pour une vision cubiste du plateau », *La Terrasse*, 10 octobre 2008, <http://www.journal-laterrasse.fr/entretien-cyril-teste/>.

Cyril TESTE interviewé autour de *Sun*, festival d'Avignon 2011, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Sun/entretiens/idcontent/23224>

### Critiques journalistiques

Estelle GAPP, « Une audacieuse et émouvante mécanique visuelle », [www.lestroiscoups.com](http://www.lestroiscoups.com), <http://www.lestroiscoups.com/article-23900471.html> (consulté le 10 novembre 2011).

Maïa BOUTEILLET, « Krach moral à la 'City' », *Libération*, 28 octobre 2008, <http://www.liberation.fr/culture/0101165265-krach-moral-a-la-city> (consulté le 10 novembre 2011).

Fabienne DARGE, « L'enfer économique d' 'Electronic City' », *Le Monde*, 26 octobre 2008, [http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/10/25/l-enfer-economique-d-electronic-city\\_1111086\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2008/10/25/l-enfer-economique-d-electronic-city_1111086_3246.html) (consulté le 10 novembre 2011).

Bruno TACKELS, « La cité des vertiges », *Mouvement.net*, 22 octobre 2008, <http://www.mouvement.net/site.php?rub=2&id=8fa76bc0903b7088> (consulté le 10 novembre 2011).

## **Martin Crimp**

### Sources primaires

CRIMP, Martin, *Martin Crimp: Plays 2, Four Unwelcome Thoughts* (2005, introduction), *No One Sees the Video* (1991), *The Misanthrope* (1996 et 2004), *Attempts on Her Life* (1997), *The Country* (2000 et 2004), Londres, Faber and Faber, 2005.

CRIMP, Martin, *Atteintes à sa vie*, traduction française de Christophe Pellet avec la collaboration de Michelle Pellet, L'Arche, 2002 pour la première édition, 2009 pour la présente.

### Ouvrages critiques

ANGELAKI, Vicky, *The plays of Martin Crimp : making theatre strange*, Basingstoke (Royaume-Uni) Palgrave Macmillan, 2012.

SIERZ, Aleks, *The theatre of Martin Crimp* (Le théâtre de Martin Crimp), Slingsby (Royaume-Uni), Methuen Drama, 2006.

TINKER, Jack, « This disgusting piece of filth / Une pièce dégoûtante de saleté », *Daily Mail*, 19 janvier 1995 et SPENCER, Charles « Revue of *Phaedra's Love* / Critique de *L'amour de Phèdre* », *Daily Telegraph*, 21 mai 1996, cités dans Solange AYACHE, « De la mise au silence à la prise de parole : la voix féminine de Martin Crimp à Sarah Kane », *Sillages critiques* [En ligne], n°16, 2013, <http://sillagescritiques.revues.org/2963> (consulté le 28 novembre 2013).

Entretiens

CRIMP, Martin, « Martin Crimp : un anglais à Paris », émission Métropolis, Arte, 12 novembre 2006.

CRIMP, Martin, entretien avec Mireia ARAGA et Pilar ZOZAYA, in ARAGAY, Mireia, KLEIN, Hildegard, MONFORTE, Enric et ZOZAYA, Pilar (dir.), *British Theatre of the 1990s, Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics* (Le théâtre britannique dans les années 1990, Interviews avec des metteurs en scène, des dramaturges, des critiques et des universitaires), Basingstoke (Royaume-Uni), Palgrave Macmillan, 2007.

CRIMP, Martin, interviewé par Hugues LE TANNEUR, *LE TGP aux auteurs, Invité : Martin Crimp*, Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis, 5-6-7 juin 2009.

**Forced Entertainment**Spectacles

*First Night*, créé par Forced Entertainment, The Place, Londres, 2001 et 2002, Centre Pompidou, Paris, 2003.

*Void Story*, créé par Forced Entertainment, Soho Theatre, SPILL Festival, Londres, 2009, Hebbel am Ufer, Berlin, 2009, Centre Pompidou, Paris, 2010.

Sources primaires

Site internet de Forced Entertainment : [www.forcedentertainment.com](http://www.forcedentertainment.com)

ETCHELLS, Tim, *Certain fragments: contemporary performance and Forced Entertainment*, (Certains fragments : la performance contemporaine et Forced Entertainment) avec une préface de PHELAN, Peggy, "Performing Questions, Producing Witnesses" (Jouer des questions, produire des témoins), Londres, New York, Routledge, 1999 pour la première édition, 2008 pour la présente édition.

FORCED ENTERTAINMENT, "The Aesthetic of the Work & the Making Process" (L'esthétique de l'œuvre et le processus de travail), *Research Pack* (Ressource pour la recherche), Forced Entertainment, 2007.

Ouvrage critique

BILLINGHAM, Peter, *At the Sharp End : uncovering the work of five contemporary dramatists* (À la marge : à la découverte du travail de cinq dramaturges contemporains), Londres, A&C Black, 2007.

Entretien

ETCHELLS, Tim, interviewé par *Entropy*, "Addicted to Real Time" (Accros au temps réel), 5 septembre 1997, *Entropy, Experimental Culture from the Margins to the Edge*, (L'entropie, la culture expérimentale des marges à la pointe), vol. 1, issue 3, bi-mensuel, "Internal Exiles Performance 97" (Les exils internes de la performance en 1997), Bristol, Entropress, automne 1997.

Critiques journalistiques

GARDNER, Lyn, "Void Story", *The Guardian*, 24 avril 2009.

SIMONITI, Vid, "In their 25<sup>th</sup> year, Forced Entertainment continue to formidable champions of what one could call 'untheatre'" (Dans leur vingt-cinquième année, les Forced Entertainment restent de formidables champions de ce qu'on pourrait appeler le « non-théâtre »), <http://www.musicomh.com> (consulté en mai 2010).

SIMONITI, Vid, "Void Story", OVMHmusic.com,  
[http://www.musicomh.com/theatre/lon\\_void-story\\_0409.htm](http://www.musicomh.com/theatre/lon_void-story_0409.htm) (consulté le 21 octobre 2011).

Matt TRUEEMAN, "Void Story", *What's on stage*, 22 avril 2009,  
<http://www.whatsonstage.com/index.php?pg=207&story=E8831240414261&title=Void+Story>  
(consulté le 21 octobre 2011).

Ingrid HU, *Performance review: Void Story, Science is a Lie*, 25 avril 2009,  
<http://scienceisalie.blogspot.com/2009/04/performance-review-void-story.html> (consulté le 21  
octobre 2011).

Mary PATERSON, *Telling the telling of a tale*, blog du festival Spill, 21 avril 2009,  
<http://spilloverspill.blogspot.fr/2009/04/telling-telling-of-tale-by-mary.html> (consulté le 21  
octobre 2011).

## **Gob Squad**

### Spectacles

GOB SQUAD, *Prater-Saga 3: In Diesem Kiez ist Der Teufel eine Goldmine*, texte de René  
Pollesch, Volksbühne im Prater, Berlin, 2004.

GOB SQUAD, *Supernightshot*, Volksbühne im Prater, Berlin, 2003 (première mondiale), LIFT  
Festival (London International Festival of Theatre), Londres, 2005, Rollende Road Schau,  
Volksbühne, Berlin, 2005, ErsatzStadt, Volksbühne, Berlin, 2005, La Villette, Festival 100  
Dessus Dessous, Paris, 2007, Volksbühne im Prater, 100th Show, 2009, Volksbühne, Berlin,  
2010, Bar25, Berlin, 2010. Le spectacle se joue encore aujourd'hui.

GOB SQUAD, *Revolution Now!*, Volksbühne, Berlin, 2010 (première mondiale), Institut of  
Contemporary Art, LIFT Festival, Londres, 2010, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz,  
Berlin, 2011, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2012. Le spectacle continuer de  
tourner aujourd'hui.

### Sources primaires

Site internet de Gob Squad : <http://www.gobsquad.com>

Aenne QUIÑONES, GOB SQUAD, *The making of a memory: 10 years of Gob Squad  
remembered in words and pictures / 10 Jahre Gob Squad erinnert in Wort und Bild* (La fabrique  
d'une mémoire : les 10 ans de Gob Squad remémorés en mots et en images), Berlin, Synwolt,  
2005.

GOB SQUAD, *Gob Squad und der unmögliche Versuch daraus klug zu werden / Gob Squad  
and the impossible attempt to make sense of it all* (Gob Squad ou la tentative impossible de  
donner un sens à tout ça), Gob Squad, 2010.

GOB SQUAD, *Fördermittelantrag für Revolution Now!* (Dossier de promotion pour  
Revolution Now!), 2008, texte non-publié.

### Entretien

Vesna VUKOVIĆ et Emina VIŠNIĆ, 'The Gob Squad', entretien avec Johanna FREIBURG,  
Sean PATTEN, Berit STUMPF, Bastian TROST et Simon WILL, 9 mai 2004 à Zagreb,  
*Frakcija, Performing Arts Magazine*, n°33/34, hiver 2004/2005.

### Critiques journalistiques

Christian RAKOW, *Gob Squad : Portrait*, site du Goethe Institut :  
<http://www.goethe.de/kue/the/pur/gob/enindex.htm>.

Pitt HERRMANN, „Prater-saga 3“, *Sonntag-Nachrichten*, 20 avril 2011, <http://www.sn-herne.de/index.php?cmd=article&aid=3124> (7.10.2013).

„Bühnenstars - frisch von der Kastanienallee“ (stars de la scène – toutes fraîches de la Kastanienallee), entrefilet sans auteur, 14 décembre 2004, BZ-Berlin.de, <http://www.bz-berlin.de/archiv/buehnenstars-frisch-von-der-kastanienallee-article241318.html> (7.10.2013).

Andreas WILINK, „Gob Squad: Performance der besonderen Art“ (Gob Squad : performance d’un genre particulier),

Goethe-Institut, Online-Redaktion, <http://www.goethe.de/KUE/the/ibf/de3239652.htm> (consulté le 30 janvier 2015).

Eva BEHRENDT, „Auf der Castingallee nachts“ (La nuit, sur l’allée du casting), *Theater Heute*, février 2005.

### Critique universitaire

Nina TECKLENBURG, “Reality Enchanted, Contact Mediated: A Story of Gob Squad” (La réalité enchantée, le contact médiatisé : une histoire de Gob Squad), passages traduits de l’allemand vers l’anglais par Benjamin Carter, *TDR: The Drama Review*, vol. 56, n°2, été 2012, The MIT Press, New York.

### Références bibliographiques pour Revolution Now

BULGAKOWA, Oksana, *Sergej Eisenstein, eine Biographie* (Sergueï Eisenstein, une biographie), Berlin, PotemkinPress, 1998 pour la première édition, 2002 pour l’édition anglaise.

CHOMSKY, Noam, *What we say goes: conversations on U.S. power in a changing world: interviews with David Barsamian* (L’ivresse de la force : entretiens avec David Barsamian), Londres, Penguin Books, 2009.

COMANI, Daniela, *Ich war’s. Tagebuch 1900-1999* (C’était moi. Journal 1900-1999), Frankfurt am Main, Revolver, 2005.

LUXEMBURG, Rosa, *Politische Schriften* (Écrits politiques), Frankfurt-sur-le-Main, Europäische Verlagsanstalt, 1966.

POLLESCH, René, *Liebe ist kälter als das Kapital* (L’amour est plus froid que le capital), Hambourg, Rowohlt, 2009.

POWELL, William, *The anarchist cookbook* (Le livre de recettes anarchistes), New York, Lyle Stuart, 1971.

## **Joël Jouanneau**

### Spectacle

*Atteintes à sa vie*, écrit par Martin Crimp, mis en scène par Joël Jouanneau, Théâtre de la cité internationale, Festival d’Automne, Paris, 2006.

### Entretiens

Joël JOUANNEAU, interviewé par Yves AUMONT, Maison de la Culture de Loire-Atlantique, juillet 2006, in *Dossier de presse Atteintes à sa vie de Martin Crimp, mise en scène de Joël Jouanneau*, Maison de la Culture de Grenoble, MC2, saison 2006-2007, <http://www.ac-grenoble.fr/action.culturelle/DAAC/champs/blogtheatre/assets/DP%20Atteintes.pdf>

Entretien avec Joël JOUANNEAU, stage organisé par l’Office Central de la Coopération à l’École, Chartreuse de Villeneuve lès Avignon, aucune date indiquée, <http://www.occe.coop/~thea/spip.php?article226>

Joël JOUANNEAU, interviewé par Pauline BOURSE (pour son mémoire de master), Nantes, lundi 18 septembre 2006.

### Travail universitaire

Pauline BOURSE, *Atteintes à sa vie de Martin Crimp mis en scène par Joël Jouanneau, Scénario, Projection, Performance : l'invention du théâtre-audiovisuel*, Université Paris VIII Saint-Denis, mémoire sous la direction de M. Claude Arney, texte non-publié, avec l'aimable autorisation de l'auteure, 2006-2007.

### Critiques journalistiques

Bladsurb, blogueur, « Martin Crimp, Atteintes à sa vie, théâtre de la cité internationale », 1er décembre 2006, <http://bladsurb.blogspot.fr/2006/12/martin-crimp-atteintes-sa-vie-thtre-de.html> (consulté le 21.06.2013).

Armelle Héliot, « Martin Crimp, un écrivain en toute lucidité », *Le Figaro*, novembre 2006. [http://www.lefigaro.fr/culture/20061106.FIG000000033\\_martin\\_crimp\\_un\\_ecrivain\\_en\\_toute\\_lucidite.html](http://www.lefigaro.fr/culture/20061106.FIG000000033_martin_crimp_un_ecrivain_en_toute_lucidite.html) (consulté le 16 septembre 2013).

Didier MÈREUZE, « À la recherche d'une identité éclatée », *La Croix*, 28 novembre 2006.

Martine SILBER, « Une femme en puzzle par Martin Crimp », *Le Monde*, 20 novembre 2006.

Bertrand TAPPOLET, « Bataille navale », *Gauche hebdo*, 15 décembre 2006, <http://www.gauchebdo.ch/?Bataille-navale> (consulté le 20.06.2013).

## **Tom Kühnel**

### Spectacle

*Electronic City*, écrit par Falk Richter, mis en scène par Tom Kühnel, Schaubühne, Berlin, 2004.

### Critiques journalistiques

Andres MÜRY, „Focus über Electronic City“, *Berliner Kultur*, février 2004.

Katja OSKAMP, „Lauter eingegangene Primeln“ (Rien que des primevères fanées), *Berliner Zeitung*, 12 janvier 2004, <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/tom-kuehnel-inszeniert--electronic-city---den-ersten-teil-von-falk-richters-zyklus--das-system--lauter-eingegangene-primeln,10810590,10142832.html> (consulté le 12.11.2011).

Christina TILMANN, „Das Spiel mit dem L-wort, Manager am Rande des Nervenzusammenbruchs“ (Le jeu avec le mot d'amour, manager au bord de la crise de nerfs), *Tagesspiegel*, 11 janvier 2004, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/das-spiel-mit-dem-l-wort/480986.html> (12.11.2011).

## **Katie Mitchell**

### Spectacle

*Attempts on Her Life*, écrit par Martin Crimp, mis en scène par Katie Mitchell, National Theatre, Londres, 2007.

### Source primaire

National Theatre Education Work Pack on *Attempts on Her Life* (Dossier pédagogique du Théâtre National), 2007, [http://d1wf8hd6ovssje.cloudfront.net/documents/Attempts\\_bkpk.pdf](http://d1wf8hd6ovssje.cloudfront.net/documents/Attempts_bkpk.pdf) (consulté le 7.05.2018).

Entretiens

MITCHELL, Katie interviewée par Mark SHENTON, “20 Questions With...Katie Mitchell”, *Whatsonstage*, 28 juin 2004.

Propos de Katie MITCHELL recueillis par Charlotte HIGGINS, *Katie Mitchell, The cutting edge* (Katie Mitchell, à la pointe), *The Guardian*, Londres, 24 novembre 2007, <http://www.theguardian.com/books/2007/nov/24/theatre.stage>

MITCHELL, Katie interviewée par Philip OLTERMANN (juin 2014), “Katie Mitchell, British theatre's true auteur, on being embraced by Europe” (Katie Mitchell, véritable auteure du théâtre britannique, en train d’être adoptée par l’Europe), *The Guardian*, Londres, 9 juillet 2014, <http://www.theguardian.com/stage/2014/jul/09/katie-mitchell-british-theatre-true-auteur>

MITCHELL, Katie, entretien avec Jean-Louis Perrier, in Programme du Festival d’Avignon, 65ème édition, Dossier de presse de *Kristin, nach Fräulein Julie* (Christine, d’après Mademoiselle Julie) d’après August Strindberg, juillet 2011.

MITCHELL, Katie citée par Aleks SIERZ, “Stranger in our midst” (Un étranger parmi nous), *The Independent*, jeudi 8 mars 2007, p.15

Critiques journalistiques

BASSET, Kate, « Anny, are you okay ? » (Annie, est-ce que ça va ?), *The Independent on Sunday*, 18 mars 2007.

BROWN, Georgina, « The worst play I’ve ever seen » (La pire pièce que je n’ai jamais vue), *The Mail on Sunday*, 18 mars 2007.

COVENEY, Michael, « Attempts on Her Life », *What’s on stage*, 15 mars 2007, <https://www.whatsonstage.com/>

HEMMING, Sarah, « Attempts on Her Life » (Atteintes à sa vie), *Financial Times*, 16 mars 2007.

JONES, Alice, “Innovative production projects a spiritual vacuum” (Une production innovante qui communique un vide spirituel), *The Independent*, jeudi 15 mars 2007.

MARMION, Patrick, « Attempts on Her Life » (Atteintes à sa vie), *What’s on in London*, 22 mars 2007.

McGINN, Caroline, « Demanding yet smart » (Exigeant mais intelligent), *The London paper*, 21 mars 2007.

MORASH, Karen, “Attempts on Her Life” (Atteintes à sa vie), *Journal 24*, 24 avril 2007.

NIGHTINDALE, Benedict, « Attempts on Her Life » (Atteintes à sa vie), *The Times*, 16 mars 2007.

PHELAN, Len, “Empty promises at the National” (Vaines promesses au National), *Media Morning Star*, 22 mars 2007.

**René Pollesch**Spectacle

*Prater-Saga 3: In Diesem Kiez ist Der Teufel eine Goldmine*, écrit par René Pollesch, créé par GOB SQUAD, Volksbühne im Prater, Berlin, 2004.

*Ruhrtrilogie 2 : Cinecittà Aperta*, écrit et mis en scène par René Pollesch, Volksbühne im Prater, Berlin, 2009, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2011.

### Sources primaires

POLLESCH, René, *Ruhrtrilogie 1: Tal der fliegenden Messer* (Trilogie de la Ruhr 1 : La vallée des couteaux volants), Mülheim, Stadthallengarten (jardin du hall de la ville), 2008.

POLLESCH, René, *Prater-Saga* (La saga du Prater), Berlin, Alexander Verlag, 2005.

POLLESCH, René, *Cinecittà Aperta, Ruhrtrilogie 2* (Cinecittà ouverte, Trilogie de la Ruhr 2), Renbeck, Rowohlt Theater Verlag, texte non publié, avec l'aimable autorisation de la maison d'édition, 2009.

POLLESCH, René, *Cinecittà Aperta, Ruhrtrilogie 2*, 2009, prêt de la Volksbühne, vidéo non commercialisée.

### Ouvrage critique

DREYSSE, Miriam, „Heterosexualität und Repräsentation. Markierungen der Geschlechterverhältnisse bei René Pollesch“ (Hétérosexualité et représentation. Marquage des relations entre les sexes chez René Pollesch) in Gaby PAILER et Franziska SCHÖSSLER (dir.), *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender* (Sexe/jeu/espace. Drame, théâtre, performance et genre) Amsterdam / New York, Rodopi, 2011.

### Entretiens

POLLESCH, René, interviewé par Anke DÜRR et Wolfgang HÖBEL, „Ich möchte das Unheil sein“ (Je veux être l'inconsolable), *Spiegel* 8/2005 (rubrique Kultur/Theater), Hambourg.

POLLESCH, René, Dossier de presse, *Pablo in der Plusfiliale* (Pablo au supermarché Plus), entretien avec le metteur en scène-auteur pour le 58ème festival d'Avignon, juillet 2004.

POLLESCH, René en entretien avec Wolfgang KRALICEK, „Ich bin der Antiromantiker“, René Pollesch über Theorie und Alltag, Liebe und Arbeit, schreiende Schauspieler und rassistische Regisseure“ (« 'Je suis un antiromantique', René Pollesch sur la théorie et le quotidien, l'amour et le travail, les acteurs qui crient et les metteurs en scène racistes »), *Falter*, n°47, 22 novembre 2006, in POLLESCH, René, *Liebe ist kälter als das Kapital*, Reinbek, Rowohlt Taschenbuch, 2009.

### Critiques journalistiques

DIKSEN, Jens, „*Ruhrtrilogie: Sätze aus Fleisch und Blut*“ (Phrases de chair et de sang), *Der westen.de*, 26 juin 2009, <http://www.derwesten.de/kultur/ruhrtrilogie-saetze-aus-fleisch-und-blut-id405372.html> (4.10.2013).

Regine MÜLLER, „Cinecittà Aperta in Istanbul – René Pollesch und der 2. Teil seiner Ruhrtrilogie auf Kulturaustausch“ (Cinecittà Aperta à Istanbul, René Pollesch et la deuxième partie de sa trilogie de la Ruhr dans un échange culturel), *Nachtkritik.de*, 13 mai 2010, [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4356:cinecitta-aperta-in-istanbul-nrene-pollesch-und-der-2-teil-seiner-ruhrtrilogie-auf-kulturaustausch-&catid=402:ruhr-2010](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4356:cinecitta-aperta-in-istanbul-nrene-pollesch-und-der-2-teil-seiner-ruhrtrilogie-auf-kulturaustausch-&catid=402:ruhr-2010) (3.10.2013).

Sarah HEPPEKAUSEN, „Cinecittà aperta – René Pollesch filmt an der Ruhr und macht daraus Theater - Rossellini, der Hummer und der Mann von der BEWAG“ (René Pollesch filme la Ruhr et en fait du théâtre – Rossellini, le homard et l'homme de chez EDF), *Nachtkritik.de*, 20 juin 2009, [http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2990:cinecitta-aperta-rene-pollesch-filmt-an-der-ruhr-und-macht-daraus-theater&catid=262:ringlokschuppen-muelheim](http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=2990:cinecitta-aperta-rene-pollesch-filmt-an-der-ruhr-und-macht-daraus-theater&catid=262:ringlokschuppen-muelheim) (3.10.2013).

“The Ruhr Trilogy”, performing arts festival, Tokyo, 21-25 septembre 2011, <http://www.festival-tokyo.jp/en/program/11/CinecittaAperta/about.html> (3.10.2013).

Regine MÜLLER, „Mülheim an der Ruhr wird Rom“ (Mülheim sur la Ruhr devient Rome), *Die Tageszeitung*, 22 juin 2009,

<http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2009%2F06%2F22%2Fa0074&cHash=584f624319> (4.10.2013).

#### Article universitaire

CHEHILITA, Émilie, « Contre-culture et refus de la société hétéronormée dans *Tal der fliegenden Messer (Ruhrtrilogie 1, 2008)* de René Pollesch » in Charlotte BOMY, André COMBES, Hilda INDERWILDI (dir.), *Cahiers d'études germaniques, Contre-cultures à Berlin de 1960 à nos jours*, n°64, Université de Provence, 2013/1.

### **Falk Richter**

#### Sources primaires

RICHTER, Falk, *Das System, Materialien, Gespräche, Textfassungen zu Unter Eis* (Le système, des matériaux, entretiens et versions du texte pour *Sous la glace*), Theater der Zeit, Berlin, 2004.

RICHTER, Falk, *Über Electronic City* (Sur Electronic City), Berlin, Tagesspiegel, janvier 2004.

RICHTER, Falk, *Unter Eis* (Sous la glace), Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 2005.

RICHTER, Falk, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, traduit de l'allemand par Anne Monfort, Paris, L'Arche, 2008.

#### Entretien

RICHTER, Falk, « Richard Sennett im Gespräch mit Falk Richter: Die Welt als Soap Opera » (Entretien de Richard Sennett avec Falk Richter : le monde comme un *soap opera*), *DU-Magazin*, février 2003, <http://www.falkrichter.com/FR/article/50/>

#### Articles critiques

LAUDENBACH, Peter, „Die radikale Geste! Die radikale Geste! Die radikale Geste! Das System. Über Falk Richters ‚Unsere Art zu leben‘“ (Le geste radical ! Le geste radical ! Le geste radical ! Le système. À propos de notre art de vivre selon Falk Richter), in RICHTER, Falk, *Das System, Materialien, Gespräche, Textfassungen zu Unter Eis*, Theater der Zeit, Berlin, 2004.

ULLMANN, Katrin, (Vonwort von/préface de), Falk RICHTER, *Unter Eis*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 2005.

### **Superamas**

#### Spectacles

*Big 1st episode (relaty show/artificial intelligence)*, créé par Superamas, La Villette, Paris, 2003.

*Big 2<sup>nd</sup> episode (show/business)*, créé par Superamas, Tanz im August, Berlin, 2004, Centre Pompidou et La Villette, Paris, 2004.

*Big 3<sup>rd</sup> episode (happy/end)*, créé par Superamas, Centre Pompidou et La Villette, Paris, 2006, Context Festival, Hebbel am Ufer, Berlin, 2007, Festival d'Avignon, 2007.

*Empire, Art and politics*, créé par Superamas, Festival 100 Dessus Dessous, Grande Halle de la Villette, Paris, 2008.

*Youdream*, créé par Superamas, Gaîté Lyrique, Paris, 2012.

### Sources primaires

Site internet de Superamas : <http://www.superamas.com>

Site internet de Youdream : <http://www.superamas.com/yd/>

Pour la vidéo « American Dream » :

<http://www.superamas.com/yd/index.php?cnt=serie&watch=42YAqfg9yDA#watch> (consulté le 16 mai 2017)

SUPERAMAS, *Empire (Arts & Politics)*, 2008, accès réservé à la vidéo en ligne sur vimeo, consultation grâce à l'aimable autorisation de Superamas.

SUPERAMAS, Programme de *Youdream in process (comedy)*, Bruxelles, Kaaithheater, 13 et 14 novembre 2009.

SUPERAMAS et Jeroen PEETERS (dir.), contributions de Alexandra BAUDELLOT, Paula CASPÃO, Antoine DE BAECQUE, Rudi LAERMANS, Jeroen PEETERS, Helmut PLOEBST, Pieter T'JONCK, Elke VAN CAMPENHOUT, Frank VANDE VEIRE, *Superamas, Big 3 episodes [art\discours]*, Dijon, Les presses du réel, 2010.

SUPERAMAS, *Youdream* du collectif Superamas, la Gaîté Lyrique, 20 mars 2012.

### Entretien

SUPERAMAS interviewé par Antoine de Baecque, *Programme du Festival d'Avignon*, février 2008.

### Articles de critique journalistique

HILLAERT, Wouter, „Youdream, a European semi-conscious reality” (Youdream, une réalité européenne semi-consciente), *De Standaard*, 9 décembre 2010.

PEETERS, Jeroen, “Living together on stage (once more)” (Vivre ensemble sur scène (une fois de plus)), *Tanzheft*, n°2, novembre 2009, pp. 25-28, <http://sarma.be/docs/1307> (consulté le 26 août 2016).

PETERLE, Astrid „Sie übertreffen sich selbst, Ein *Youdream* der Superamas im Tanzquartier Wien“ (Ils se surpassent eux-mêmes, un *Youdream* de Superamas au Tanzquartier de Vienne), [Corpusweb.net](http://Corpusweb.net), 2 janvier 2011.

PLOEBST, Helmut, „Bocksprünge in den Wunden der Europäischen Geschichte“ (Sauts de bouc dans les plaies de l'histoire européenne), *Der Standard*, 27 juin 2011.

PLOEBST, Helmut, “Salzburg, Superamas, Youdream” (Salzbourg, Superamas, Youdream) *Tanz*, juillet 2011.

VAERMAN, Mia, “That’s Entertainmante!” (C’est de l’entertainmante !), *Corpus Kunstkritiek*, 11 décembre 2010.

## *Spectacles non retenus dans le corpus*

### Pièces de théâtre et performances

Fiche du spectacle *Game Over* disponible sur le site internet du groupe Archaos, <http://www.archaos.fr>

Vidéo de *Direct* de la compagnie 26 000 COUVERTS, réalisation de François Truffaut, Arte, 29 février 2000.

Didier-Georges GABILY, *TDM 3 : théâtre du mépris 3*, Arles, Actes Sud, 1996.

Fabienne DARGE, « Les dragons concurrencés par la société du spectacle », *Le Monde*, Lever de rideau, 7 février 2010.

Roméo CASTELLUCCI, *Amleto, La veemente esteriotità della morte di un mollusco* (Hamlet, la véhémence extériorité de la mort d'un mollusque), création en 1991, reprise pour le Festival d'Avignon, Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris, 11 novembre 2004.

Roméo CASTELLUCCI, *Hey girl!*, Odéon-Théâtre de l'Europe, Paris, 16 novembre 2006.

Roméo CASTELLUCCI, *Inferno*, Festival d'Avignon, Avignon, 5 juillet 2008.

Roméo CASTELLUCCI, *Paradiso*, Festival d'Avignon, Avignon, 11 juillet 2008.

Roméo CASTELLUCCI, *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* (Sur le concept du visage du fils de Dieu), Nationaltheatret, Oslo, 14 avril 2011.

Jean COUTURIER (réalisation), *Sept Secondes (In God we trust)* (Sept secondes (Nous avons foi en Dieu)) suivi de *Electronic City de Falk Richter*, mise en scène de Stanislas Nordey, « Fictions/Théâtres et Cie », France Culture, émission radiophonique enregistrée en public au Théâtre du Rond-Point le 18 mars 2008, diffusée le 6 avril 2008.

Dossier de presse de *Breaking News*, Rimini Protokoll, p. 19, <http://www.rimini-protokoll.de>

Vidéo de *Brace up !* du Wooster Group, réalisée par le Wooster Group, St Ann's Warehouse, Brooklyn, New York, avril 2003.

Andrew QUICK, *The Wooster Group Work Book*, New York, Abingdon, Routledge, 2007.

## *Guy Debord et ses critiques*

### Sources primaires

Guy DEBORD, *Œuvres*, Paris, Alice Debord et Gallimard, 2006 (Nous détaillons tout de même les textes qui ont retenu notre attention.)

Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

Guy DEBORD et Pierre CANJUERS, *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire*, 20 juillet 1960.

Guy DEBORD, *Commentaires sur la société du spectacle*, V, Gérard Lebovici, Paris, 1988.

Lecture par Maurice WYCKAERT du Manifeste du 17 mai 1960 paru dans *Internationale Situationniste* n°4, juin 1960, suite à la Déclaration faite au nom de la IVème conférence de l'I.S. devant l'Institute of Contemporary Arts le même jour, paru dans *Internationale situationniste* n°5, décembre 1960.

Guy DEBORD, *Pour un jugement révolutionnaire de l'art*, février 1961.

Serge BERNA, Jean-L. BRAU, Guy-Ernest DEBORD, Gil J WOLMAN (L'internationale lettriste), « Fini les pieds plats », 29 octobre 1952.

### Films

Guy DEBORD, *In girum imus nocte et consimimur igni*, Paris, Simar films, 1978, in Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes*, Neuilly-sur-Seine, France, Gaumont vidéo, 2005.

Guy DEBORD, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, 1959.

Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, Paris, Simar films, 1973.

### Ouvrages critiques

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, *Les tombeaux de Guy Debord*, Paris, Exils, 1999.

JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, Paris, Denoël, 2001, première édition italienne : Pescara, Tracce, 1993, première édition française : Marseille, Via Valeriano, 1995.

MARIE, Guy-Claude, *Guy Debord : de son cinéma en son art et en son temps*, Paris, Vrin, 2009.

ZAGDANSKI, Stéphane, *Debord ou la diffraction du temps*, Paris, Gallimard, 2008.

### Articles critiques

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie, « The Big and Small Theatres of Guy Debord », traduit par Marie Pecorari in *TDR : The Drama Review*, vol. 55, n°1 (T209), printemps 2011, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, pp. 84-103.

ASSAYAS, Olivier, « Dans des circonstances éternelles / Du fond d'un naufrage », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 487, janvier 1995, pp. 46-49.

Entretien avec Olivier ASSAYAS par Enrico Guezzi et Roberto Turigliano, « L'œuvre cachée », texte paru dans *Les Cahiers du Cinéma* n° 487, janvier 1995, pp. 46-49, in Guy DEBORD, *Autour des films* (documents), Paris, Gallimard, 2005 in Guy DEBORD, *Œuvres cinématographiques complètes*, Neuilly-sur-Seine, France, Gaumont vidéo, 2005, pp. 107-128.

Bernard QUIRINY, « Socialisme ou Barbarie et l'Internationale Situationniste : Notes sur une méprise », in *Archives & documents situationnistes n°3*, automne 2003, Denoël, Paris.

RÉROLLE, Raphaëlle, « À chacun son Debord », *Le Monde*, 21 mars 2013, [http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/03/21/a-chacun-son-debord\\_1852103\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/03/21/a-chacun-son-debord_1852103_3246.html) (consulté le 7.05.2018).

ROUSSEL, Frédérique, « Debord, un trésor », *Libération*, 16 février 2009, [http://next.liberation.fr/culture/2009/02/16/debord-un-tresor\\_310380](http://next.liberation.fr/culture/2009/02/16/debord-un-tresor_310380) (consulté le 7.05.2018).

TRESPEUCH-BERTHELOT, Anna « Les vies successives de *La Société du spectacle* de Guy Debord », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris, Presses de Sciences Po, n°122, 2014, pp. 135-152.

## Sur le théâtre

### Références théâtrales hors du corpus

#### Pièces de théâtre

KANE, Sarah, *Blasted et Phaedra's Love in Sarah Kane complete plays*, Londres, Methuen, 2001.

VINAVER, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002.

### Analyse du théâtre contemporain

#### Ouvrages

ARAGAY, Mireia, KLEIN, Hildegard, MONFORTE, Enric, ZOZAYA, Pilar, *British Theatre of the 1990s, Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics* (Le théâtre britannique dans les années 1990, Interviews avec des metteurs en scène, dramaturges, critiques et universitaires), Basinstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

BANU, Georges, *La scène surveillée*, Paris, Actes Sud, 2006.

BIET, Christian et TRIAU, Christophe, «La comparution théâtrale. Pour une esthétique et politique de la séance » in *Tangence* n°88, « Devenir de l'esthétique théâtrale », automne 2008.

BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

BIRINGER, Johannes, *Theatre, Theory, Postmodernism* (Théâtre, théorie, postmodernisme), Bloomington, Indiana University Press, 1991.

DEVINE, Harriet, (interviews), *Looking Back, Playwrights At The Royal Court, 1956-2006*, Londres, Faber and Faber, 2006.

DIECKMANN, Friedrich, MERSCHMEIER, Michael, NAGEL, Ivan, RISCHBIETER, Henning, „Überlegungen zur Situation der Berliner Theater“ (Considérations sur la situation du théâtre berlinois), 6 avril 1991, in BALITZKI, Jürgen, *Castorf, der Eisenhändler, Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter*, (Castorf, le marchand de fer, théâtre entre la salade de pommes de terre et l'orage d'acier), Berlin, Ch. Links, 1995.

CASTELLUCCI, Claudia, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio : Das teatro iconoclasta alla super icona* (Le théâtre de la Societas Raffaello Sanzio : du théâtre iconoclaste à la super icône), Milan, Ubulibri, 1992.

FÉRAL, Josette, *Théâtralité et Performativité : la théâtralité à la recherche de la spécificité du langage théâtral*, in FÉRAL, Josette, *Théâtre et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, pp. 80-106.

HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.

JOBEZ, Romain, *La double séquence du spectateur*, Critique, 2005/8, pp. 572-583.

LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Francfort-sur-le-Main, 1999, *Le théâtre postdramatique*, traduit par Philippe-Henri Ledru, Paris, éditions de l'Arche, 2002.

LITTLE, Ruth et MCLAUGHLIN, Emily, *The Royal Court Theatre Inside Out*, Londres, Oberon Books, 2007.

PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, J. Corti, 1990.

REBENTISCH, Juliane, „Spektakel“, in *Texte zur Kunst*, Kurzführer/Shortguide, 17. Année, fascicule 66/1, 2007, cité dans EIERMANN, André, *Postspektakuläres Theater, Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld, transcript Verlag, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), NAUGRETTE, Catherine, KUNTZ, Hélène, LOSCO, Mireille et LESCOT, David (assisté de), BAILLET, Florence et BOUZITAT, Clémence (notices de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.

TACKELS, Bruno, *Les Castellucci (Écrivains de plateau, t. 1)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

### Travail universitaire

HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les cités du théâtre politique en France, 1989-2007, Archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*, Thèse de doctorat de Lettres et Arts, Université Lumière Lyon 2, 2007, [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/hamidi-kim\\_b](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2007/hamidi-kim_b) (consulté le 5 avril 2017).

### Article

LAUDENBACH, Peter, „Theaterwissenschaftler Ivan Nagel“, *TIP*, Berlin, 7 juillet 2011.

## **Analyse de la performance**

### Ouvrages

FÉRAL, Josette, *De la performance à la performativité*, Paris, Le Seuil, Communications 2013/1 (n°92), pp. 205-218.

GOLDBERG, Roselee, *La Performance, du futurisme à nos jours*, traduit de l'américain par Christian-Martin DIEBOLD, Londres, Thames & Hudson, 1988 pour l'édition originale, Paris, Thames & Hudson, 2001 pour la présente édition.

POWER, Cornac, *Performing to fail : perspectives on failure in performance and philosophy*, in *Ethical Encounters: boundaries of Theater, Performance and Philosophy*, Newcastle, Meyer-Dinkgraffe et Watt.

SCHECHNER, Richard, *Performance theory*, Londres, New York, Routledge, 2007.

SCHECHNER, Richard, *Expérience et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, éditions théâtrales, 2008, pour la traduction française, édition établie par Anne Cuisset et Marie Pecorari, sous la direction de Christian Biet, traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie Pecorari et, pour « Esthétique *rasa* et théâtralité », par Marc Boucher.

### Travail universitaire

DÉCHERY, Chloé, *Corporéités quotidiennes : nouvelles pratiques du corps en scène dans la performance en France et en Angleterre, 1991-2011*, thèse de doctorat, soutenue à l'Université Paris Nanterre La Défense, 2011.

## **Lieux de spectacle et festivals**

Site internet du Festival d'Avignon : <http://www.festival-avignon.com>

Site internet des scènes berlinoises : <http://www.berlin-buehnen.de>

Site des projets culturels pour la ville de Berlin : <http://www.kulturprojekte-berlin.de> (historique sur la salle du Podewill)

Jane EDWARDES, “Lift Festival, Lift’s new director, Angharad Wynne-Jones, hopes to create a new model for international festivals. She explains the vision to Time Out.” (Le LIFT Festival,

La nouvelle directrice du LIFT, Angharad Wynne-Jones, espère créer un nouveau modèle pour les festivals internationaux. Elle explique sa vision à Time Out.), *Time Out*, Londres, 13 juin 2008.

Site internet du Théâtre Gérard Philipe : <http://www.theatregerardphilipe.com>

Site internet de l'Institut Goethe : <http://www.goethe.de>

„Hebbel am Ufer, Keine Lust auf „Kunstkacke“: Das Kreuzberger Theaterkombinat der anderen Art sucht die Reibung an der Realität“ (Hebbel am Ufer, aucune envie de « crotte artistique » : le combinat de théâtre de Kreuzberg cherche un nouvel art d'entrer en friction avec la réalité),

<http://www.berlin.de/tickets/theater/tipps/buehnen/2225076-2903274-hebbel-am-ufer.html>

House of fire, aide à la production de théâtres européens :

<http://www.houseonfire.eu/about/partners/>

Site internet du festival LIFT : <https://www.liftfestival.com//>

Site internet du Royal Court Theatre : <http://www.royalcourttheatre.com>

Site internet du Ringlokschuppen, [www.ringlokschuppen.de/ringlokschuppen/das-haus/](http://www.ringlokschuppen.de/ringlokschuppen/das-haus/) (consulté le 6 novembre 2014)

Site internet du festival Spill : <http://spillfestival.com>

Festival/Tokyo : <https://www.timeout.com/tokyo/theatre/festival-tokyo> (consulté le 30 mars 2017)

Site internet de la Volksbühne : <http://www.volksbuehne-berlin.de>.

## **Analyse du théâtre hors période**

### Ouvrages

DUPONT- ROC, Roselyne, LALLOT, Jean, *La Poétique d'ARISTOTE*, Paris, Seuil, 1980.

BRECHT, Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, L'Arche, 1999.

BRECHT, Bertolt, *Remarques sur l'Opéra, Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, traduction de Gérard Eudeline et Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1963.

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1999 pour la présente édition, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1963 pour l'édition originale.

BRECHT, Bertolt, *L'achat du cuivre*, Paris, L'Arche, 1999 pour la présente édition, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1963 pour l'édition originale.

CORVIN, Michel, « Le Boulevard en question », in Jacqueline DE JOMARON (dir.), *Le théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, pp. 845-887.

VALENTIN, Jean-Marie, préface à Bertolt BRECHT, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, L'Arche, 1999, pp. 9-13.

## **Analyse du théâtre et des médias**

### Ouvrages

BIRINGER, Johannes, *Media and Performance*, Johns Hopkins, Baltimore, 1998.

CHABROL, Marguerite, KARSENTI, Tiphaine, *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Presses Universitaire de Rennes, 2013.

GIESEKAM, Greg, *Staging the screen, the use of film and video in theatre*, Basingstoke (Royaume-Uni), Palgrave macmillan, 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice, (dir.), études et témoignages de ANTUNEZ, Marcellì, BAUCHARD, Franck, CHALAYE, Sylvie [et al.], *Les écrans sur la scène : tentations et résistances de la scène face aux images*, Lausanne, l'Âge d'homme, Théâtre XX, 1998.

SCHADE, Sigrid, und THOLEN, Georg Christoph, (dir.), *Konfigurationen, Zwischen Kunst und Medien* (Configurations, entre l'art et les médias), Munich, Wilhelm Fink, 1999.

#### Article universitaire

CHEHILITA, Émilie, *Quand le théâtre regarde la télévision et le cinéma... Esquisse pour une distinction entre citation, parodie ludique et parodie sérieuse*, Actes des journées de la recherche doctorale en ethnoscéniologie, Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, Saint-Denis, 2010, p. 13,

<http://www.mshparisnord.fr/documentation/services-documentaires/documents-msh-paris-nord/actes-de-colloques.html> (consulté le 11 juillet 2016).

## **Sur le cinéma**

### **Références cinématographiques**

#### Films

ANDERSON, Paul Thomas, *Magnolia (Magnolia)*, États-Unis, New Line Cinema, Ghouardi Film Company, The Magnolia Project, 1999.

ANDERSON, Paul Thomas, *Punch-Drunk Love (Ivre d'amour)*, États-Unis, New Line Cinema, Revolutions Studios, Ghouardi Film Company, 2002.

BRUSTELLIN, Alf, CLOOS, Hans Peter, FASSBINDER, Rainer Werner, KLUGE, Alexander, MAINKA, Maximiliane, REITZ, Edgar, RUPÉ, Katja, SCHLÖNDORFF, Volker, SCHUBERT, Peter, SINKEL, Bernhard, *Deutschland im Herbst* (Allemagne en automne), Allemagne, 1977-1978.

John CASSAVETES, *The Killing of a chinese bookie* (Meurtre d'un bookmaker chinois), États-Unis, 1976.

DEBORD, Guy, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, France, Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni (La compagnie franco-danoise des films expérimentaux), 1959.

DEBORD, Guy, *Critique de la séparation*, France, Dansk-Fransk Experimentalfilmskompagni (La compagnie franco-danoise des films expérimentaux), 1961.

DEBORD, Guy, *Œuvres cinématographiques complètes* (Notice « Contre le cinéma »), France, Champ libre, 1978 pour la première édition, France, Gaumont Vidéo, 2005 pour la présente édition.

DONEN, Stanley, et KELLY, Gene, *Singin' in the Rain* (Chantons sous la pluie), États-Unis, MGM, 1952.

FAROCKI, Harun, UJICĂ, Andrei, *Videogramme einer Revolution* (Vidéogrammes d'une révolution), Allemagne, 1992.

FASSBINDER, Rainer Werner, *Die dritte Generation* (La troisième génération), Allemagne, 1979.

- FELLINI, Federico, *La dolce vita*, France et Italie, Riama Film, Pathé Consortium Cinéma et Gray-Film, 1960.
- FELLINI, Federico, *Otto e mezzo (Huit et demi)*, Italie, 1963.
- GREEN, Sam et SIEGEL, Bill, *The Weather Underground*, États-Unis, 2002.
- HEISE, Thomas, *Material (Matériel)*, Allemagne, 2009.
- JONZE, Spike, *Being John Malkovich* (Dans la peau de John Malkovich), États-Unis, Focus Features, Universal Pictures, 1999.
- JONZE, Spike, *Adaptation* (Adaptation), États-Unis, Columbia Pictures, 2002.
- LEIGH, Mike, *Naked (Nu)*, Royaume-Uni, Thin Man Films, 1993.
- LYNCH, David, *Mulholland Drive*, États-Unis, France, Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Studiocanal, 2000.
- MAGUIRE, Sharon, *Bridget Jones's Diary* (Le journal de Bridget Jones), Royaume-Uni, France, États-Unis, Universal Sony Pictures Home Entertainment, 2001.
- MANKIEWICZ, Joseph L., *Cleopatra* (Cléopâtre), États-Unis, Walter Wanger, 1963.
- PETERSEN, Wolfgang, *Troy* (Troie), États-Unis, Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Radiant Productions et Plan B Films, 2004.
- ROSSELLINI, Roberto, *Germania anno zero* (Allemagne, année zéro), Allemagne, France et Italie, Tevere Film et Salvo d'Angelo Produzione, 1948.
- TARANTINO, Quentin, *Pulp Fiction* (Fiction pulpeuse), États-Unis, Jersey Films, A Band Apart, 1994.
- VARDA, Agnès, « Les glaneurs et la glaneuse », France, Zeitgeist Films, Ciné Tamaris, 2002.
- WYLER, William, *Ben-Hur*, États-Unis, Métro-Goldwyn-Mayer, 1959.

#### Festivals ou institut de référence

- American Film Institute : <http://www.afi.com/100years/movies.aspx> (consulté le 18.02.2014)
- Archives du festival de Cannes : <http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/> (consulté le 23.02.2017)
- Archives de la cérémonie des Oscars sur le site internet officiel : <http://oscar.go.com/oscar-history/year/1995> (consulté le 18.02.2014)
- Berlinale, festival international du film de Berlin : [http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2000/03\\_preistr\\_ger\\_2000/03\\_Preistraeger\\_2000.html](http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2000/03_preistr_ger_2000/03_Preistraeger_2000.html) (consulté le 18.02.2014)
- [http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2003/03\\_preistr\\_ger\\_2003/03\\_Preistraeger\\_2003.html](http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2003/03_preistr_ger_2003/03_Preistraeger_2003.html) (consulté le 19.02.2014)

### **Analyse sur le cinéma**

#### Ouvrages

- EISENSTEIN, Sergueï, *Le montage d'attractions*, 1923 pour la première publication, 1988 pour la traduction anglaise.
- BAECHLIN, Peter, *Histoire économique du cinéma*, Paris, la Nouvelle Édition, 1947.

FORLIN, Olivier, « Les élites culturelles et la diffusion du cinéma italien en France », *Rives méditerranéennes*, n°32-33, 2009, <http://rives.revues.org/2960> (consulté le 11.11.2016).

HEINICH, Nathalie, *Godard, créateur de statut*, in DELAVAUD, Gilles, ESQUENAZI, Jean-Pierre, GRANGE, Marie-Françoise, *Godard et le métier d'artiste*, Paris, L'Harmattan, 2001.

WEISS, Peter, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, L'Arche, 1989 pour la version française.

### Articles

Arte sur Jean-Luc GODARD, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, France, Italie, Athos Films, 1965 :

<http://www.arte.tv/fr/alphaville-une-etrange-aventure-de-lemmy-caution/3041464,CmC=3041474.html> (consulté le 3.11.2013)

CVBIUMENBERG, Haas, „Lage der Nation, Acht deutsche Kino-Regisseure zeigen Bilder und Töne einer Krise“ (Situation de la nation, huit réalisateurs allemands montrent les images et les sons d'une crise), *Die Zeit*, 17 mars 1978, <http://www.zeit.de/1978/12/lage-der-nation> (consulté le 9.02.2017).

DIEDERICHSEN, Diedrich, « Harun Farocki (1944-2014) », *Traffic*, n°93, printemps 2015.

GRAMINIÈS, Clément, *Péplum et décadence, Ben-Hur*, *Critikat.com*, 17 juillet 2012, <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/ben-hur.html> (consulté le 9.11.2016).

MYERS, Ben, “Is *Naked* Britain's most under-rated film?” (Est-ce que *Naked* est le film le plus sous-évalué de Grande-Bretagne ?), *The Guardian*, 20 février 2008, <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2008/feb/20/Isnakedmodernbritainsmost> (21.10.2013).

SCHENK, Ralf, „Von Brussig bis Brecht, Die DDR-Vergangenheit und ihre Widerspielgelung in neuen deutschen Filmen – ein Überblick“ (« De Brussig à Brecht, le passé de la RDA et son reflet dans les nouveaux films allemands, une vue d'ensemble »), *Bundeszentrale für politische Bildung*, 12 mars 2009, <http://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/geschichte-und-erinnerung/39833/die-ddr-im-neuen-deutschen-film> (consulté le 7.05.2018)

TZIOUMAKIS, Yannis, “American Independent Cinema in the Age of Convergence” (Le cinéma indépendant américain à l'âge de la convergence), *Revue française d'études américaines*, n°136, 2013/2, pp. 52-66.

## Sur la télévision

### **Références télévisuelles**

#### Séries télévisées

CRICHTON, Michael (créateur-scénariste), *Emergency Room*, États-Unis, NBC (National Broadcasting Company), 1994-2009.

EMMERICH, Klaus (réalisateur), *Rote Erde* (Terre rouge), Allemagne, ARD (Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland, Communauté de travail des établissements de radiodiffusion de droit public de la République fédérale d'Allemagne), première saison, 1983, deuxième saison, 1989.

HARRIS, Susan (scénariste et productrice), *The Golden Girls*, États-Unis, NBC (National Broadcasting Company), 1985-1992.

KAHN, Joseph, *Toxic (Toxique)*, États-Unis, BMG : Bertelsmann Music Group (Groupe Bertelsmann pour la musique), 2004.

*Late Review* (Le soir de la critique) / *The Review show* (Le spectacle de la critique), Angleterre, BBC Two (British Broadcasting Corporation, Société de diffusion britannique), 1994-2013, BBC Four, 2013-2014.

LEVINSON, Richard et LINK, William (créateurs-scénaristes), *Columbo*, NBC, 1968-1978, ABC, 1989-2003.

STAR, Darren (créateur-scénariste), *Sex and the City*, États-Unis, HBO (Home Box Office), 1998-2004.

SURNOW, Joël et COCHRAN, Robert, *24 heures chrono* (24, titre original), Fox, 2001-2014.

BELL, William Joseph, et BELL, Lee Philip, *The Bold and the Beautiful* (Amour, Gloire et Beauté), États-Unis, 1987 jusqu'à aujourd'hui.

#### Films documentaires

KNAPP, Hubert, *Cinéastes de notre temps, Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi*, France, Janine Bazin et André S. Labarthe, 1965.

LANDON, Chris, *Making The Video: Toxic* (Réalisation de la vidéo : Toxique), États-Unis, MTV: Music Television (Télévision pour la musique), 2004.

Thierry NOLIN, *La biochimie du coup de foudre – Ou fragments scientifiques d'un discours amoureux*, France, La Sept Arte, 1996.

### **Analyses sur la télévision**

#### Ouvrages

MISSIKA, Jean-Louis, *La fin de la télévision*, Paris, Seuil, 2006.

MISSIKA, Jean-Louis, et WOLTON, Dominique, *La folle du logis : la télévision dans les sociétés démocratiques*, Paris, Gallimard, 1983.

#### Articles et communications

BOUTET, Marjolaine, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], n°2, 2010 : <http://rrca.revues.org/index248.html> (consulté le 16 mars 2012).

DUGUET, Anne-Marie, « Jean-Christophe Averty » et QUENAULT, Grégoire « L'art cathodique de Nicolas Schöfer », journées d'étude *du studio au plateau de télévision*, organisées par CHEVALIER, Fleur, PIERSON, Mickaël et VICET, Marie, 28 juin 2013.

MOSS, Stephen, « The Review Show's move to BBC4: a typical piece of BBC cowardice » (The Review Show déménage sur BBC4 : un exemple typique de la lâcheté de la BBC), *The Guardian*, 26 février 2013, <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2013/feb/26/late-review-typical-bbc-cowardice> (consulté le 7 décembre 2013).

## Sur la musique

### Références musicales

#### Œuvres musicales

- ANOUK, *Urban Solitude* (Solitude urbaine), Hollande, Dino Music, 1999.
- BUFFALO SPRINGFIELD, *Buffalo Springfield*, États-Unis, ATCO, 1967.
- DION, Céline, *Falling into you* (Je fonds en toi), New York, Sony Music, 1996.
- DYLAN, Bob, *The Times They Are a-Changin'* (Les temps changent), New York, Columbia, 1963.
- EURHYTHMICS, *Touch* (Toucher), Londres, New York, Radio Corporation of America (RCA), 1983.
- FATBOY SLIM, *You've Come a Long Way, Baby* (Tu as fait du chemin, bébé), Royaume Uni, Skint, 1998.
- JONZE, Spike, *Praise You* (Que tu sois loué), États-Unis, Spike Jonze, 1998.
- K. MARO, *La good life* (La belle vie), Toronto, Warner Music, 2004.
- NIRVANA, *Nevermind* (Oublie ça), Los Angeles, Dave Geffen Company, 1991.
- PINK MARTINI, *Get happy* (Réjouissez-vous), Montréal, Audiogram, 2013.
- POP, Iggy, *Lust for Life* (La soif de vivre), New York, RCA, 1977.
- PURCELL, Henry, *Dido and Aeneas* (Didon et Énée), Angleterre, 1688.
- ROSSINI, Gioachino, *La gazza ladra* (La pie voleuse), Italie, 1817.
- SPICE GIRLS, *Spice* (Épicer), Beverly Hills (Californie), Virgin Records, 1996.
- TRENET, Charles, *La mer*, New York, Columbia, 1948.
- VELVET UNDERGROUND, *The Velvet Underground*, New York, MGM Records, 1968.
- WAGNER, Richard, *Die Walküre* (La Walkyrie), Allemagne, 1854.

### Analyses musicales

#### Articles

- EUDES, Yves, « MTV, la chaîne musicale qui zappe toute seule », *Manière de voir*, Paris, Le Monde diplomatique, n°96, 2007/12.
- NOËL, Jean-Sébastien, « Le vidéo-clip : cheval de Troie de l'industrie du disque et territoire créatif (années 1970 – fin des années 1990) », *Le Temps des médias*, n°22, 2014/1, pp. 257-266.

## Sur la littérature

### Références littéraires

#### Ouvrages

- MUSIL, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften* (*L'Homme sans qualités*), Tome 1, Berlin, Rowohlt, 1930, Tome 2, Berlin, Rowohlt, 1933, Tome 3, Lausanne, Rowohlt, 1943 pour les éditions originales, Paris, Seuil, 1956 pour la première édition française.

SONNTAG, Susan, *Notes on Camp*, 1964,  
[http://interglacial.com/~sburke/pub/prose/Susan\\_Sonntag - Notes on Camp.html](http://interglacial.com/~sburke/pub/prose/Susan_Sonntag_-_Notes_on_Camp.html)  
 (consulté en novembre 2012).

## Études littéraires

### Ouvrages

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody* (Une théorie de la parodie), New York, Methuen, 1985 pour la première édition, Champaign, University of Illinois Press, 2000 pour la présente édition. (étude élargie aux autres arts, pas uniquement sur la littérature)

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, 1972, 1974 et 1975 pour les éditions originales, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978 pour l'édition française.

## Médiologie

### Ouvrages

BENEDETTI, Paul et DE HART, Nancy, *On Mc Luhan, forward through the Rearview Mirror* (Sur Mc Luhan, en avant et à travers le rétroviseur), Cambridge (États-Unis), MIT Press, 1997.

BOUGNOUX, Daniel, *La crise de la représentation*, Paris, La Découverte, 2006.

CHOMSKY, Noam, et S. HERMAN, Edward, *Manufacturing consent: the political economy of the mass media*, New York, Pantheon Books, 2008, *La fabrique du consentement, de la propagande médiatique en démocratie*, Marseille, Agone, 2008 pour l'édition française.

LIPOVETSKY, Gilles et SERROY, Jean, *L'écran global*, Paris, Seuil, 2007.

MÉADEL, Cécile (coordonné par), *La réception*, Paris, CNRS, 2009.

Mc LUHAN, Marshall, *Understanding Media*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1964 pour la première édition. Mc LUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias, les prolongements technologiques de l'homme*, HMH, Ltée, 1968, pour la première édition française, traduction de Jean Paré, Paris, Mame/Seuil, 1977 pour la présente édition.

McLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Presses de l'Université de Toronto, 1962 pour la première édition. McLUHAN, Marshall, *La Galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*, traduit par Jean Paré, Montréal, HMH, 1967 pour la première édition française.

RAZAC, Olivier, *L'écran et le zoo, spectacle et domestication, des expositions coloniales à Loft Story*, Paris, Denoël, 2002.

WATKINS, Peter, *Media Crisis*, Peter Watkins, 2003, pour la première édition, Paris, Homnisphères, 2007 pour la présente édition.

### Articles

COULDRY, Nick, « La télé réalité ou le théâtre secret du néolibéralisme », traduit de l'anglais par Pierre-Élie Reynolds, *Hermès, La revue*, 2006/1, n°44.

KRAJEWSKI, Pascal, « Qu'appelle-t-on un médium ? », *Appareil* [En ligne],  
<http://appareil.revues.org/2152> (consulté le 1er août 2016).

## Sociologie

### Sociologie de la culture

#### Ouvrages

- BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968 pour la première édition, 2007 pour la présente édition.
- BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, éditions P. Denoël, Paris, 1970 pour l'édition originale, Paris, Gallimard, 1974, pour la présente édition.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée 1981.
- BAUDRILLARD, Jean, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.
- BAUDRILLARD, Jean, *Amérique*, Paris, Bertrand Grasset, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean, *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990.
- BOLTANSKI, Luc et CHIAPPELLO, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, octobre 1999 pour la première édition, Paris, Gallimard, janvier 2010 pour la présente édition.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Les éditions de minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Liber, 1996.
- CHANEY, David, *The Cultural Turn (Le tournant culturel)*, Londres, Routledge, 1994 cité par GLEVAREC, Hervé, « Hétérogénéisation des ordres de légitimité et régime contemporain de justice culturelle. L'exemple du champ musical. », in MAIGRET, Éric, et MACÉ, Éric, (dir.), *Penser les médiacultures, nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.
- COULANGEON, Philippe, *Les métamorphoses de la distinction, inégalités culturelles dans la France d'aujourd'hui*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2011.
- CUCHE, Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 4<sup>ème</sup> édition, 2010.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie de l'art*, Presses universitaires de France, Paris, 1967.
- FLEURY, Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Armand Colin, 2006 pour la première édition, 2008 pour la présente édition.
- GLEVAREC, Hervé, *La culture à l'ère de la diversité*, La Tour d'Aigues (France), Éditions de l'Aube, 2013.
- MARTEL, Frédéric, *Mainstream, enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010.
- MAIGRET, Éric, et MACÉ, Éric, (dir.), *Penser les médiacultures, nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MACÉ, Éric, *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*, Paris, éditions Amsterdam, 2006.
- MORIN, Edgard, *L'esprit du temps*, Paris, Grasset Fasquelle, 1962 pour la première édition, Paris, Armand Colin et Institut National de l'Audiovisuel, 2008 pour la présente édition.
- MORIN, Edgard, *Les stars*, Paris, Seuil, 1972.

Articles et communication

GLEVAREC, Hervé, et PINET, Michel, « De la distinction à la diversité culturelle. Éclectismes qualitatifs, reconnaissance culturelle et jugement d'amateur », *L'Année sociologique*, vol. 63, n°2, 2013, pp. 471-508.

GOETSCHHEL, Pascale, « culture populaire, culture savante, culture de masse, culture médiatique : quels usages pour ces notions ? », séminaire des doctorants du laboratoire Histoire des Arts et des Représentations, 24 novembre 2011.

MARTEL, Frédéric (entretien de) par BOUGNOUX, Daniel et DEBRAY, Régis, revue *Médium*, n°26, avril-juin 2011,

<http://www.gestiondesarts.com/media/wysiwyg/documents/Martel.pdf>

PETERSON Richard A. et KERN, Roger M., “Changing highbrow taste: from snob to omnivore” (« L'évolution du goût intellectuel : du snob à l'omnivore »), *American Sociological Review*, vol. 40, n°2, cité par GLEVAREC, Hervé, *La culture à l'ère de la diversité*, La Tour d'Aigues (France), Éditions de l'Aube, 2013.

PASSERON, Jean-Claude, « Quel regard sur le populaire ? », *Esprit*, n°285, cité par Hervé GLEVAREC, *La culture à l'ère de la diversité*, La Tour d'Aigues (France), Éditions de l'Aube, 2013.

VAN EIJCK, Koen, “Social Differentiation in Musical Taste Pattern” (La différenciation sociale selon le modèle du goût musical), *Social Forces*, vol. 79, n°3, 2001, cité par GLEVAREC, Hervé,

« 3. Hétérogénéisation des ordres de la légitimité et régime contemporain de justice culturelle. L'exemple du champ musical », in MAIGRET, Éric et MACÉ, Éric (dir.), *Penser les médiacultures, nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin, 2005.

**Sociologie pour le questionnaire aux spectateurs**Ouvrages

DE SINGLY, François, *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*, Paris, Armand Colin, 3<sup>ème</sup> édition, 2012.

DONNAT, Olivier, *Les Français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La découverte, 1994.

DONNAT, Olivier, *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique : enquête 2008*, Paris, La Découverte, Ministère de la culture et de la communication, 2009.

ETHIS, Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2<sup>ème</sup> édition, 2009, 2005 pour la première édition.

ETHIS, Emmanuel, *Pour une po(i)étique du questionnaire en sociologie de la culture : le spectateur imaginé*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Articles

AFSA, Cédric, « La moitié d'une génération accède à l'enseignement supérieur », in *France, portrait social*, Insee, novembre 2009, p. 34

[http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg\\_id=0&ref\\_id=FPORSOC09D](http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=0&ref_id=FPORSOC09D) (consulté le 14 mai 2016).

DONNAT, Olivier, « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique, Éléments de synthèse 1997-2008 », culture études, pratiques et publics, Ministère de la culture et de la

communication, téléchargeable sur le site <http://www.culture.gouv.fr/deps> (consulté le 23 mai 2018).

KABLA-LANGLOIS, Isabelle (dir.), *L'état de l'Enseignement supérieur et de la Recherche en France*, n°8, Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, Paris, juin 2015, <http://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/cid91022/l-etat-de-l-enseignement-superieur-et-de-la-recherche-en-france-n-8-juin-2015.html> (consulté le 20 mai 2016)

KIEFFER, Annick, OBERTI, Marco, PRETECEILLE, Edmond, « Enjeux et usages des catégories socioprofessionnelles en Europe », *Sociétés contemporaines*, n°45-46, 2002/1, pp. 5-15.

LEPHAY-MERLIN, Catherine, « Les publics du spectacle vivant », Repères DMDTS (Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles), n°4, février 2008.

Nomenclature des Professions et Catégories Socioprofessionnelles (PCS) divisée en quatre niveaux dont on peut trouver le détail sur le site de l'INSEE :

<http://www.insee.fr/fr/methodes/default.asp?page=nomenclatures/pcs2003/pcs2003.htm>  
(consulté le 3 mai 2016, dernière mise à jour le 20 février 2012)

PERCHERON, Annick, « Classes d'âge en question », *Revue française de science politique*, 38<sup>ème</sup> année, n°1, 1988, pp. 107-124.

## **Sociologie générale**

ATTIAS-DONFUT, Claudine, « La notion de génération : Usages sociaux et concept sociologique », in *L'Homme et la société*, n° 90, « Le temps et la mémoire aujourd'hui », 1988, pp. 36-50.

MANNHEIM, Karl, *Le problème des générations* (1928), Paris, Nathan, 1990.

NOUDELMANN, François, *Pour en finir avec la généalogie*, Paris, Léo Scheer, 2004.

## **Histoire culturelle**

### Ouvrages

ATTALA, Daniel, « Culture populaire et culture savante. Quelques notions et un peu d'histoire », Université de Bretagne-Sud / Héritage Constructions dans le Texte et l'Image (HCTI), texte inédit, communiqué par l'auteur.

AUSLANDER, Philip, *Liveness*, Abingdon, New York, Routledge, 1999 pour la première édition (publication simultanée en Grande-Bretagne, aux États-Unis et au Canada), 2008, pour la présente édition.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (première version, 1935), *Œuvres III*, Gallimard, trad. fr. de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais.

BURKE, Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, Temple Smith, 1978 cité par ATTALE, Daniel, « Culture populaire et culture savante. Quelques notions et un peu d'histoire ».

LASCH, Christopher, *Mass Culture reconsidered (Culture de masse ou culture populaire ?)*, Héritiers de Chistopher Lasch, 1981 pour l'édition originale, traduit de l'anglais (américain) par Frédéric Joly, Castelnau-le-Lez, éditions Climats, 2001 pour l'édition française.

ORY, Pascal, *L'histoire culturelle, que sais-je ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

RIOUX, Jean-Pierre, et SIRINELLI, Jean-François, *La culture de masse en France, de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 2002.

RUFFEL, Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016.

#### Articles

BANK PEDERSEN, Christian, « Au plus beau du jeûne. Sur l'art de la faim chez Franz Kafka », *Poétique* 2006/3, n° 147, pp. 277-296, <http://www.cairn.info/revue-poetique-2006-3-page-277.htm> (consulté le 28 août 2016).

DURRAND, Pascal, « La ' culture médiatique ' au XIXe siècle. Essai de définition-périodisation », *Quaderni. La revue de la communication*, 39, automne 1999, pp. 29-40.

LEMONNIER, Bertrand, « L'entrée en dérision », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°98, 2008/2, pp. 43-55.

### **Histoire de l'art**

#### Ouvrages

APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre*, Paris, Mercure de France, 1918.

BISHOP, Claire, *Installation Art, a critical history*, Tate Publishing, 2005.

DE OLIVEIRA, Nicolas, OXLEY, Nicolas, PETRY, Michael, ARCHER, Michael, *Installations : l'art en situation*, Londres, Thames & Hudson Ltd, 1994 pour la version anglaise, Paris, Thames & Hudson SARL, traduit de l'anglais par François Gaillard, 1997 pour la version française.

LEBEL, Jean Jacques, *Happening*, Paris, Denoël, 1966.

#### Articles

BEUYS, Joseph, en entretien avec Jorg SCHELMANN et Bernd KLUSER, [http://fluxus.ben-vautier.com/fluxus\\_tout.html#fluxus\\_est](http://fluxus.ben-vautier.com/fluxus_tout.html#fluxus_est) (consulté le 29 octobre 2016)

BRETON, André, « Équation de l'objet trouvé », in *Documents 34*, « Intervention surréaliste », juin 1934, in Emmanuel GUIGON (textes réunis et présentés), *L'objet surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place, 2005.

CHIN, Daryl, "From Popular to Pop: The Arts in/of Commerce : Mass Media and the New Imagery" (Du populaire au pop : les arts dans le commerce et du commerce), *Performing Arts Journal*, vol.13, n°1, 1991, pp. 5-20.

COHEN, Francis, « Le ready-made : à quel titre ? », *Cahiers philosophiques*, n°131, 2012/4, pp. 37-48.

IVERSEN, Margaret, "Readymade, Found Object, Photograph", *Art Journal*, vol. 63, n°2, été 2004, pp. 44-57.

VIOLA, Bill, interviewé par Christian LUND, *Cameras are Soul Keepers*, London, Louisiana Channel (Louisiana Museum of Modern Art), 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI#t=305.284353>.

## Dictionnaires

DUBOIS, Philippe, « Vidéo art », in GERVEREAU, Laurent (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau monde, 2006.

DUCHAMP, Marcel, cité in BIRO, Adam et PASSERON, René (dir.), *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, Paris, Presses Universitaires de France, Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1982.

## Sémiologie

### Ouvrages

BARTHES, Roland, *Mythologies*, du Seuil, Essais, Paris, 1957 pour la première édition, 1970 pour la présente édition.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BARTHES, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980 pour la première édition, Les cahiers du cinéma, Paris, Gallimard, Seuil, 2003 pour la présente édition.

SALMON, Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris La Découverte, 2007.

SALMON, Christian, *Storytelling, saison 1, chroniques du monde contemporain*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

## Psychologie

### Ouvrage

ANATRELLA, Tony, *Interminables adolescences. La psychologie des 12/30 ans*, Paris, Cerf/Cujas, 1998 pour la première édition, 2001 pour la présente édition.

### Article

BLASS, Thomas, "From New Haven to Santa Clara: A Historical Perspective on the Milgram Obedience Experiments" (De New Haven à Santa Clara : une perspective historique sur les expériences de Milgram sur l'obéissance), *American Psychologist* (Le psychologue américain), vol. 64 (1), Janvier 2009.

## Philosophie

### Ouvrages

ADORNO, Theodor W., « Prologue sur la télévision » (1952-1953), in *Modèles critiques*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, Paris, Payot & Rivages, 2003.

ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main (Allemagne), 1970 pour la première édition, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011 pour la présente édition.

ADORNO, Theodor Wiesengrund et HORKHEIMER, Max, *Kulturindustrie, raison et mystification des masses*, première parution allemande en 1947, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Allia, 2012 pour la présente édition.

ARENDDT, Hannah, *La crise de la culture, huit exercices de pensée politique*, 1954 pour la version originale, traduit de l'anglais par Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 2011 pour la présente édition.

BELHADJ KACEM, Medhi, *Ironie et vérité*, Caen, Nous, 2009.

DIEDERICHSEN, Diedrich, « Zeichenangemessenheit : Adorno gegen Jazz und Pop » (Adéquation des signes : Adorno contre le jazz et la pop), in Nicolaus SCHAFFHAUSEN, Vanessa Joan MÜLLER et Michael HIRSH (dir.), *Adorno. Die Möglichkeit des Unmöglichen* (Adorno. La possibilité de l'impossible), New York/Berlin, Lukas & Sternberg, 2003.

ESCANDE-GAUQUIÉ, Pauline et VERMOESEN, Noémie, « Critique de la culture et musiques populaires enregistrées », *Volume I*, 10 :2, 2014, pp. 218-220.

MONDZAIN, Marie José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007.

RANCIÈRE, Jacques, *Le maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987 pour la première édition.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008 (version anglaise aussi citée : RANCIÈRE, Jacques, *The Emancipated Spectator* in Ulrike Melzwig, Marten Spanberg, Nina Thielicke, *Reverse Engineering Education in Dance, Choreography and the Performings Arts* (Éducation par retro-ingénierie en danse, chorégraphie et dans les arts de la performance), Berlin, b\_books Verlag, 2007.

SLOTTERDIJK, Peter, *Le Palais de cristal, à l'intérieur du capitalisme planétaire*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 2005, pour la première édition et Paris, Maren Sell Éditeurs, 2006, pour la traduction française, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010 pour la présente édition.

## Dictionnaires et lexiques

### Usuels

*Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française*, SNL Le Robert, 1967.

*Oxford English Dictionary*, New English Dictionary, 1913 pour la première édition, 2012 pour la version en ligne, <http://www.oed.com> (“spectacle n.1, n.2”, “media”, “pop n.1, n.2”).

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, CNRS, <http://www.cnrtl.fr> (« média », « médium », « image », « agora », « satire »).

Duden, Deutsches Universal Wörterbuch, (Dictionnaire allemand universel), Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, Dudenverlag, 1996 (« Spektakel », « spektakulär »).

Dictionnaire Larousse : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jet%2Dsociety/44884> (« jet-set jet-society ») (consulté le 6 mars 2017).

Encyclopædia Universalis , <http://www.universalis.com> (Jacques GERSTLÉ, « médias – sociologie des médias », Christophe PIAR, « médias - Vue d'ensemble », Edgard MORIN, « culture de masse »)

Dictionnaire Larousse : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jet%2Dsociety/44884> (« jet-set jet-society ») (consulté le 6 mars 2017).

COLLECTIF THÉÂTROCRATIE, *Les mots du spectacle en politique* (dictionnaire),  
Montreuil, éditions théâtrales, 2012, d'où sont extraites les citations suivantes :

- D'ORCIVAL, François (Valeurs actuelles), *LCI*, 13 octobre 2011.

- LAMBERT, Alain interviewé par AUFFRAY, Alain, « Sarkozy a perdu le fil de son  
histoire », *Libération*, 7 novembre 2011, p.13.

- VILLEROY DE GALHAU, François, (Tribune de), « Sauver la politique, c'est notre  
affaire », *La Croix*, 8 septembre 2011).

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1996 pour la première édition,  
2002 pour la présente édition.



***La critique de la « société du Spectacle » à l'essai  
sur les scènes théâtrales de Berlin, Londres et Paris dans les années 2000  
Spectacle dans le spectacle, la société spectaculaire et marchande au prisme du spectacle vivant***

**Résumé :**

Cette thèse envisage la critique de la « société du Spectacle » (concept forgé dans l'essai éponyme de Guy Debord) telle qu'elle procède dans des œuvres du théâtre expérimental et sur les scènes de la performance au cours des années 2000 à Berlin, Londres et Paris. Les pièces étudiées recyclent des références empruntées aux médias de masse, souvent assimilés à des machines à aliéner le public. Le corpus regroupe aussi bien des auteurs et des metteurs en scène que des collectifs : Martin Crimp, David Ayala, Joël Jouanneau, Falk Richter, René Pollesch, Tom Kühnel, Katie Mitchell, le Collectif MxM (Cyril Teste), Forced Entertainment (Tim Etchells), Gob Squad et Superamas.

L'approche pluridisciplinaire traite à la fois des composants dramaturgiques et des considérants sociologiques de la représentation. D'une part, ce travail étudie la structuration des réseaux dans lesquels les artistes se rencontrent ou coopèrent. D'autre part, nous examinons tant l'organisation des différents éléments scéniques, parmi lesquels les caméras et les écrans tiennent une place importante, que la corporéité des interprètes ainsi que les modes de réception des spectateurs, entre autres par la mise en place d'une enquête. En trans-contextualisant leurs sources, les artistes instaurent des écarts et creusent de la distance à travers divers procédés : l'incorporation littérale, la citation, la parodie et le pastiche, mais aussi l'ironie et le ton cool fun.

La dimension critique de ces œuvres ne s'exerce pas de manière frontale et n'est souvent pas même revendiquée. Loin de la rejeter en bloc, les auteurs et interprètes affectionnent certains objets de la culture des médias de masse. Pour mettre en branle leur fonction critique, ils se situent au cœur même de la « société du Spectacle » et de l'esprit du temps. Ainsi cette critique s'est déplacée de l'extérieur à l'intérieur du champ. Leur démarche mêlant le sérieux au ludique dénote une volonté de ne pas se désolidariser des spectateurs face auxquels ils veulent s'inscrire sur un pied d'égalité pour rendre le dialogue et parfois l'interaction possibles.

**Mots-clés :** Théâtre expérimental, performance, médias de masse, société du Spectacle, spectateur, dramaturgie, représentation.

***Critics of the “Society of the Spectacle” on trial  
on theater stages in Berlin, London and Paris in the 2000s***

***Spectacle within the spectacle, the spectacular and mercantile society through the prism of live art***

**Abstract:**

This thesis tackles the critic of the “Society of the Spectacle” (concept brought by the Guy Debord's eponymous essay) performed in experimental theater works and the performance scenes during the 2000s in Berlin, London and Paris. The studied theater pieces borrow cultural references to the mass media, often considered as machines to alienate the public. The corpus includes authors as well as stage directors and collectives: Martin Crimp, David Alaya, Joël Jouanneau, Falk Richter, René Pollesch, Tom Kühnel, Katie Mitchell, the Collective MxM (Cyril Teste), Forced Entertainment (Tim Etchells), Gob Squad and Superamas.

The multidisciplinary approach deals with both the dramaturgy aspects and the sociological patterns of representation. On the one hand, this work studies the network structure in which the artists meet each others and collaborate. On the other hand, we investigate the various stage elements, among which cameras and screens take an major part, as well as the actors' corporeality as well as the spectators' ways of perception, among others, by the mean of a survey. By trans-contextualizing their sources, the artists create a gap and increase the distance with them using several techniques: literal incorporation, quotation, parody and pastiche, but also irony and cool fun tone.

The critical dimension of these works is not straight forward, and often not even claimed. Far from rejecting it as a whole, the authors and actors are fond of the mass media culture's objects. In order to set in motion their critical function, they place themselves at the heart of the “Society of the Spectacle” and the Zeitgeist. Thus, such a critic has moved from an external point of view to an internal one. Their approach, mixing seriousness and fun, indicates a will not to separate themselves from the spectators to whom they want to set on equal footing in order to make the dialogue and sometimes the interaction possible.

**Keywords:** Experimental theater, performance, mass media, society of the Spectacle, spectator, dramaturgy, representation.