

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**

Annexes

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	Professeur 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	Professeur en études théâtrales, Université Rennes 2
Membre du jury :	Christophe Triaux	Professeur en études théâtrales, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Emmanuel Wallon	Professeur de sociologie politique, Université Paris Nanterre

RÉSUMÉ

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 MATIÈRES

Résumé	v
Abstract	vii
Table des matières	ix
Annexes	559
Annexe A. David Ayala, La nuit remue et Scanner	561
1. Portrait de l'artiste : formation, organisation, réseaux de diffusion, production et genèse du spectacle <i>Scanner</i>	561
2. <i>Scanner</i> , nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu, Hurlements en faveur de Guy Debord, textes de Guy Debord, mis en scène par David Ayala, 2008	563
2.1. Argument	564
2.2. Synopsis	565
2.3. Brève économie du spectacle, sa production	570
2.4. Diffusion du spectacle dans les villes du corpus	570
3. Entretien avec David Ayala	570
Annexe B. Collectif MxM, metteur en scène : Cyril Teste	585
1. Portrait du Collectif MXM : formation, organisation, réseaux de diffusion, production et genèse du spectacle <i>Electronic City</i> :	585
2. <i>Electronic City</i> de Falk Richter, mise en scène de Cyril Texte et du Collectif MxM, 2007	588
2.1. Argument	589
2.2. Synopsis	590
2.3. Brève économie du spectacle	594
2.4. Diffusion du spectacle	594
Annexe C. Martin Crimp, auteur	595
1. Formation, parcours et bibliographie	595
2. <i>Atteintes à sa vie</i> , le chef d'œuvre	596
Annexe D. Joël Jouanneau, Atteintes à sa vie de Martin Crimp	599
1. Formation, parcours et genèse de la mise en scène d' <i>Atteintes à sa vie</i>	599
2. Description de la mise en scène d' <i>Atteintes à sa vie</i> de Martin Crimp, mis en scène par Joël Jouanneau, 2006	601
2.1. Argument	601
2.2. Synopsis	602
2.3. Brève économie du spectacle	609
3. Scénario <i>Moeko</i> écrit par Joël Jouanneau et destiné aux acteurs d' <i>Atteintes à sa vie</i>	609
Annexe E. Katie Mitchell, Attempts on Her Life de Martin Crimp	613
1. Formation et parcours	613
2. Description de la mise en scène d' <i>Attempts on Her Life</i> par Katie Mitchell, National Theatre, Londres, 2007	614
2.1. Argument	615
2.2. Synopsis	615
2.3. Brève économie du spectacle	623
Annexe F. Forced Entertainment et Tim Etchells comme metteur en scène et dramaturge	625
1. Formation, parcours, organisation, diffusion	625
2. Description de <i>First Night</i> de Forced Entertainment, 2001	631

2.1.	Argument	631
2.2.	Synopsis	631
2.3.	Économie et diffusion du spectacle	634
3.	Description de <i>Void Story</i> de Forced Entertainment, 2009	634
3.1.	Argument	634
3.2.	Synopsis	635
3.3.	Économie et diffusion du spectacle	639
Annexe G. Gob Squad		641
1.	Formation, parcours, organisation, diffusion	641
2.	Description de <i>Super Night Shot</i> de Gob Squad, 2003	647
2.1.	Argument	648
2.2.	Synopsis	648
2.3.	Économie et diffusion du spectacle	656
3.	Description de <i>In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine</i> (Dans ce quartier, le diable est une mine d'or) écrit par René Pollesch et créé par Gob Squad, 2004	657
3.1.	Argument	657
3.2.	Synopsis	658
3.3.	Économie et diffusion du spectacle	665
4.	Description de <i>Revolution Now!</i> de Gob Squad, 2004	666
4.1.	Argument	666
4.2.	Synopsis	667
4.3.	Économie et diffusion du spectacle	674
Annexe H. René Pollesch		677
1.	Formation, parcours, organisation, diffusion	677
2.	Description de <i>Cinecittà Aperta</i> (Ruhrrilogie 2) écrit et mis en scène par de René Pollesch, 2009	684
2.1.	Argument	685
2.2.	Synopsis	685
2.3.	Économie et diffusion du spectacle	691
Annexe I. Tom Kühnel et Falk Richter		693
1.	Formation, parcours, organisation, diffusion	693
2.	Description de <i>Electronic City</i> de Falk Richter, mis en scène par Tom Kühnel, 2004	697
2.1.	Argument	697
2.2.	Synopsis	698
2.3.	Économie et diffusion du spectacle	706
Annexe J. Superamas		707
1.	Formation, parcours, organisation, diffusion	707
2.	Description de <i>Empire (Arts & Politics)</i> de Superamas, 2008	712
2.1.	Argument	712
2.2.	Synopsis	712
2.3.	Économie et diffusion du spectacle	721
3.	Description du spectacle <i>Youdream</i> de Superamas, 2010	722
3.1.	Argument	722
3.2.	Synopsis	723
Annexe K. Questionnaire aux spectateurs d'Electronic City		733
1.	Questionnaire envoyé au spectateur	733
2.	Résultats des questionnaires sociologiques sur la réception de spectateurs d'Electronic City	738
2.1.	Composition du public : sexe, âge, niveau d'études, profession	738
2.2.	Profil culturel du public :	741
2.3.	Profil politique du public :	743
2.4.	La question de l'immersion	743
2.5.	L'utilisation de la vidéo	751
2.6.	La mise en abyme	762

ANNEXES

Annexe A. DAVID AYALA, *LA NUIT REMUE ET SCANNER*

1. Portrait de l'artiste : formation, organisation, réseaux de diffusion, production et genèse du spectacle *Scanner*

David Ayala est ce que l'on pourrait appeler un autonome ou un électron libre. Il a une formation de comédien relativement classique, c'est-à-dire qu'il n'est pas formé dans des lieux de la performance, ou ne maîtrise pas une discipline autre que le jeu du comédien. Il a reçu l'enseignement de Jacques Bioulès, ancien élève de Jacques Lecoq, au conservatoire national de région de Montpellier et s'est ensuite formé au Théâtre école du Passage, fondé par Niels Arestrup. Il est titulaire d'une licence de lettres modernes. En tant que stagiaire, il travaille entre autres sous la direction d'Ariane Mnouchkine, Alain Françon, Joël Jouanneau, Edward Bond dont il a aussi été l'assistant¹. Depuis 1995, il travaille comme interprète sous la direction de plusieurs metteurs en scène tels Jean Boillot, Dan Jemmett, Jacques Bioulès, Lionel Parlier, Joël Dragutin, Sandrine Barciét, Paul Golub, Marie Montegani, Geneviève Rosset. Il joue, entre autres, dans des pièces de William Shakespeare, Jean Racine, Molière, Georges Feydeau.

Au sein de sa compagnie La Nuit Remue qu'il crée en 1996², il est comédien ou metteur en scène suivant les projets. Il met en scène une pièce tous les trois ans environ, laps de temps nécessaire à plusieurs titres : le recrutement d'une équipe, la recherche de fonds, le souhait d'une réflexion qui parvienne lentement à maturation et le fait qu'il travaille par ailleurs en tant que comédien. Au moment où sa mise en scène de *Scanner* « *hurllements en faveur de Guy Debord* », « *nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu* (créée en 2008) était présentée au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis en mars 2009, D. Ayala jouait dans un vaudeville de Georges Feydeau. Cet éclectisme dans l'engagement du créateur, relevé par l'intéressé lui-même³, souligne les valeurs et esthétiques contradictoires au sein desquelles

¹ La biographie de David Ayala sur le site théâtre contemporain :

<http://www.theatre-contemporain.net/biographies/AYALA-David/presentation/> (consulté le 10 octobre 2012).

² Le site internet les archives du spectacle : http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Organisme=845 (consulté le 10 octobre 2012).

³ David Ayala ne pouvait pas être présent à un débat précédent la représentation du soir car il répétait une pièce de Georges Feydeau au même moment, il a écrit une lettre afin de participer tout de même au débat. Véronique Ruggia qui a lu cette lettre expliqua en introduction que David Ayala voyait bien ce qu'il y avait d'ironique dans sa position : présenter un spectacle sur et en faveur des théories debordiennes et jouer en même temps une pièce de

un comédien mène sa carrière. Lors d'un entretien réalisé le 6 mars 2009⁴, il m'a expliqué, hors micro, qu'il était un comédien plutôt chanceux au regard de la situation d'une grande part de la profession. Il disait ne pas rencontrer de difficulté à trouver des engagements en tant que comédien et prendre un temps assez long pour réaliser en tant que metteur en scène des spectacles qui lui tiennent à cœur. Il dispose donc du temps nécessaire afin de faire des recherches, d'impulser éventuellement des rendez-vous dramaturgiques avec des chercheurs en science humaines, philosophes et médiologues pour *Scanner* par exemple. Alors qu'il est plutôt acteur dans des pièces de répertoire s'étendant entre les XVI^{ème} et XIX^{ème} siècles, voire jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle si l'on inclut Bertolt Brecht, il met plutôt en scène des auteurs contemporains. Il met en scène notamment un spectacle qui réunit *Le Timon d'Athènes* de William Shakespeare et *La furie des nantis* d'Edward Bond en 2002, réalise un collage de textes d'Antonin Artaud en 2007, co-met en scène avec Géraud Béréch *Ma peau sur la table (Féerie)* d'après Louis-Ferdinand Céline en 2010, puis met en scène *Copies* de Caryl Churchill en 2012.

Le spectacle *Scanner* est coproduit par le [théâtre de l'Union](#), le [théâtre du Hangar](#), l'[ARCADI](#) et le [Théâtre Vidy-Lausanne](#). *Copies* est coproduit par le théâtre de l'Union et sortie ouest, une association subventionnée par des fonds publics et privés.

Les spectacles de la compagnie *La nuit remue* tournent dans le réseau des scènes publiques subventionnées et bénéficient parfois de leurs soutiens logistiques et financiers. On peut citer le TNT, Théâtre National de Toulouse, le **TGP, théâtre Gérard Philipe à Saint-Denis**, la Maison de la Poésie à Paris⁵, le théâtre 95, scène conventionnée aux écritures contemporaines de Cergy-Pontoise, le Grand T, scène conventionnée de Loire-Atlantique, Bonlieu, scène nationale d'Annecy, le théâtre des 13 vents, centre dramatique national du Languedoc-Roussillon à Montpellier, le **théâtre de l'Union, centre dramatique national du Limousin à Limoges**.

La compagnie *La nuit remue* inscrit aussi son parcours dans une fidélité à certains lieux indépendants tels le **théâtre du Hangar de Montpellier**, tenu par la compagnie Lohengrin, le **théâtre Vidy-Lausanne**. *Copies* a aussi été joué à La loge à Paris, théâtre de poche qui programme de nombreuses jeunes compagnies, et qui coréalisa le spectacle. Après avoir joué dans un des théâtres historiques de la décentralisation, le TGP de Saint-Denis, D. Ayala se

Vaudeville d'un artiste bourgeois. Le débat était organisé autour du spectacle *Scanner* au Théâtre Gérard Philipe avec Daniel BENSÂÏD, Alain BROSSAT, Olivier JACQUEMOND, Christophe LABAS-LAFITE et Véronique RUGGIA, débat modéré par Valérie de SAINT-DO, « Face à la société du spectacle : l'insurrection qui vient ? », 21 mars 2009.

⁴ Entretien réalisé par l'auteure avec David Ayala, Saint-Denis, Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, le 6 mars 2009, retranscription écrite consultable dans cette présente annexe A. 3. Entretien avec David Ayala, p. 558.

⁵ Lieu dans lequel sont présentés, pour la première fois, des extraits du spectacle *Scanner*.

retrouve dans une petite salle au renom (La Loge à Paris) où se retrouvent les gens de théâtre qui aiment goûter des spectacles hors des circuits des grands théâtres subventionnés. D. Ayala est donc bien un électron libre, une personne singulière qui construit son parcours en fonction des opportunités qui lui sont offertes.

On trouve chez lui un goût pour les textes non-théâtraux, le travail d'essayiste de Guy Debord, le travail de romancier de Louis-Ferdinand Céline. C'est avec son travail dans *Scanner* sur les écrits et les films de Guy Debord que D. Ayala intéresse notre corpus. Il s'est intéressé aux images véhiculées par les médias dont il s'était lui-même gavé. Il a voulu comprendre cette addiction, il l'explique lui-même au cours d'une interview :

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 Debord⁶.

C'est d'abord d'une sensibilité personnelle que naît l'idée d'une mise en scène chez David D. Ayala. Cependant, il ne travaille pas en solitaire, il s'entoure souvent des mêmes comédiens tels Sophie Affholder, qui a suivi les cours et ateliers de la compagnie Jacques Fontaine⁷, et Jean-Claude Bonnifait, qui s'est formé aux cours Florent et Blanche Salant⁸, mais aussi la vidéaste Julie Simmoney et le créateur son Laurent Sassi. Pratiquant le *Vjing* dans *Scanner*, Julie Simmoney, applique sur celles-ci des effets en direct et de fait avec une certaine part d'improvisation, même si l'image a subi quelques traitements en amont (surimpression, variations de débit). Laurent Sassi propose des compositions de musique improvisée et électronique.

2. *Scanner, nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu, Hurlements en faveur de Guy Debord, textes de Guy Debord, mis en scène par David Ayala, 2008*

Première au théâtre du Hangar (Montpellier) en avril 2008.

⁶ Interview de David AYALA par Gabor RASSOV, <http://www.theatre-union.fr/les-spectacles/scanner.-nous-tournons-en-rond-dans-la-nuit-et-nous-sommes-devores-par-le-feu.html> (consulté le 3 mars 2011).

⁷ Dossier de presse de Dom Juan, mis en scène par Marie Montegani, <http://mariemontegani.com/wp-content/uploads/2011/09/Dossier-Cid.pdf> (consulté le 15 octobre 2012).

⁸ Curriculum Vitae de Jacques Bonnifait en ligne, <http://www.agence-art7.com/galeriehom/pages/bonnifait.html> (consulté le 15 octobre 2012).

Nous avons pu assister à trois représentations de la pièce entre les 2 et 21 mars 2009 au théâtre Gérard Philipe à St-Denis.

Je dispose de quatre extraits vidéo qui m'ont été remis par Julie Simmoney, la créatrice vidéo de la pièce : l'un pour le début de la pièce, le deuxième pour le montage d'images pour la première partie de la pièce, le troisième pour le musée d'art contemporain et le quatrième pour la séquence sur l'esplanade de la Défense. De plus deux extraits vidéo ainsi que de nombreuses photographies sont disponibles en ligne.

Auteur : Guy Debord et improvisations des comédiens du spectacle.

Mise en scène : David Ayala.

Assistants à la mise en scène : Édith Félix et Carole Rivière

Dramaturgie : La dramaturgie est collaborative.

Comédiens : Sophie Affholder, Jean-Claude Bonnifait, Diane Calma, Roger Cornillac, Christophe Labas-Lafite, Alexandre Morand, Véronique Ruggia, Sylvia Mammano.

Création son : Laurent Sassi

Création lumières : Jean-Yves Courcoux

Scénographie : Personne n'est cité à la scénographie.

Costumes : Gabrielle Mutel

Création vidéo : Julie Simmoney

Régie générale : Frédéric Bellet

2.1. Argument

Ce spectacle est créé sous l'impulsion d'un metteur en scène, David Ayala, qui a été il y a une vingtaine d'années profondément touché et remué par un texte, celui de Guy Debord – et notamment, *La Société du spectacle*. D. Ayala est convaincu que la théorie debordienne est l'une des plus marquantes de la seconde moitié du XXème siècle compte tenu de l'influence qu'il lui voit sur des théoriciens postérieurs et de sa justesse qui n'aurait fait qu'être confirmée par la réalité. Ce spectacle naît d'abord d'un profond intérêt pour un auteur, voire d'une admiration pour une plume et une pensée à la portée révolutionnaire. D. Ayala réalise avec ce spectacle une première en France : porter le texte de G. Debord à la scène. *Scanner* mêle écrits et films de G. Debord, scénettes élaborées à partir d'improvisations ainsi qu'échanges lors du travail à la table, montage original d'images et de sons. L'ensemble du spectacle s'interroge sur l'actualité de la pensée de G. Debord, sur la pertinence de sa théorie pour décrire notre contemporain. Ce spectacle est marqué à la fois par un positionnement politique partagé par

toute l'équipe artistique et technique : la pensée de G. Debord raisonne profondément avec notre contemporain (et elle est primordiale pour le décrire), et par une volonté pédagogique : rendre G. Debord accessible à tous.

2.2. *Synopsis*

Lorsque les spectateurs pénètrent dans la salle, la pièce a déjà débuté ; côté jardin et à l'avant-scène, deux comédiens assis sur des tabourets se passionnent pour les concepts de spectaculaire intégré et diffus. Les lumières qui éclairaient le public s'éteignent. De jardin à cour, on peut voir en arrière-scène cinq bureaux d'écolier disposés en quinconce. Un ordinateur est posé sur chacun d'eux. Un écran géant recouvre presque entièrement le fond de scène. Un écran de tulle rectangulaire est positionné à l'extrémité cour du plateau (suivant son orientation, on peut ou non voir au travers). On entend le texte de G. Debord dans ce qui semble être une voix off, il s'agit des aphorismes 1, 2 et 4 du premier chapitre de *La Société du spectacle* :

1

Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.

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. [...] (coupé dans la pièce)

4

Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images. (dernière phrase répétée)

Le débit est lent et appliqué. Amplifiée au microphone, la voix peut se faire douce, sans intonation forte, le tout est prononcé sur le ton de la lecture, presque du déchiffrage : cela donne l'impression que l'actrice découvre le texte en même temps qu'elle le lit et donc en même temps que l'entend le spectateur. Sur l'écran de tulle sont projetés des extraits du même texte. Une musique électronique propose une nappe de sons bourdonnants tels les vrombissements du ventilateur d'un ordinateur. Présente en continu, elle ponctue l'ensemble, y ajoute une gravité ; des sons, comme des gongs, se reproduisent. Il s'agit sûrement de cordes que l'on fait résonner, comme si l'on pinçait et laissait rebondir les cordes d'un piano. Cette musique donne une

noirceur à l'ensemble, comme une angoisse souterraine.

Sur la musique et les mots, les comédiens se déplacent, agissent, sans parole. Les deux comédiens qui débattaient à l'ouverture en avant-scène, vont s'asseoir derrière les écrans posés sur la grande table centrale et enfilent des blouses blanches. Ils regardent à un moment à jardin ce qui semble être un moniteur qui donnerait des informations capitales - on peut penser aux cours de la bourse ou aux résultats d'une expérience de biologie par exemple. À jardin, un homme travaille derrière son poste d'ordinateur. À cour, une femme, les yeux aussi rivés sur son écran, mange un yaourt. Parcourant le plateau sur toute sa largeur, une autre traîne sa valise, son téléphone portable aux aguets. Elle arrive dans ce qui semble être un *open space*, une salle de conférence, un bureau quelconque, un centre de recherche. Un homme en blouse blanche fait de grands gestes des bras et écrit sur de grandes feuilles blanches tenues par un chevalet, posé à cour. Des images, projetées sur l'écran du fond de scène, se reflètent sur les corps des comédiens. Trois catégories d'images sont repérables : celles 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 G. Debord.

Un homme vêtu d'une tenue entièrement blanche rappelant la noblesse des cours royales — collant blanc, culotte tombant au-dessous des genoux, veste longue et évasée aux manches, un chapeau triangulaire aux bords sertis de plumes — entre en scène. Adoptant une diction et des postures empruntées au théâtre baroque, il reprend pour une part le texte déjà prononcé et le prolonge par d'autres passages du même livre. Extraites de journaux télévisés, de bandes annonces publicitaires, du télé-achat, de défilés de mode, de reportages de guerre, de jeux vidéo, de films pornographiques et de films de G. Debord, les images présentent un large panel de ce que diffusent les marchés médiatiques européens et étrangers. Pratiquant le *Vjing*, Julie Simmoney, applique sur celles-ci des effets en direct et de fait avec une certaine part d'improvisation, même si l'image a subi quelques traitements en amont (surimpression, variations de débit). On peut repérer plusieurs de ces effets produits sur scène : accélération, fondu, morcellement de l'écran, superposition d'un quadrillage, multiplication des surimpressions. Dans la pièce, le commentaire est prononcé par les acteurs, à tour de rôle, quasiment en voix off. Placé à cour sur une chaise, disposant d'une lumière uniquement suffisante à la lecture du texte, l'acteur est presque hors-champ et sa voix plus présente que son corps. Amplifiée par un microphone, la voix peut être très douce, le ton privilégié de la lecture, un ton tendant plutôt au neutre, proposant le moins d'interprétation possible au texte ; la visée étant en premier lieu de le donner à entendre.

Un comédien soulève son t-shirt et en garde la tête enveloppée, les autres le palpent, l'un prend une photographie, l'autre colle une étiquette blanche de forme carrée au centre de son dos, puis, un téléphone portable dans la main, longe sa colonne vertébrale, comme si elle passait son corps au scanner. Tous se déplacent vers les coulisses à jardin, regardant le potentiel moniteur vidéo et éclatent soudain en cris de joie. Peut-être ont-ils trouvé un nouveau produit. L'écran de tulle est tourné à l'horizontale du plateau, devant les comédiens. Ils font de la place sur la table, sautillent, obligent l'un d'eux à monter sur cette table, d'autres apportent un grand carton dont trois autres renversent le contenu sur leurs têtes ; des habits, des ballons en tombent. L'intensité de la musique augmente, les vibrations du gong se rapprochent, les images défilent plus vite et se répètent par saccades frénétiques. La musique donne l'impression d'une machine qui s'enraye, qui avancerait et reculerait aussitôt. Les comédiens continuent de crier leur joie, l'une montre son soutien-gorge, l'autre ses fesses nues, sur laquelle une autre tape à l'aide d'un coussin. Le flux des images se fond en un tourbillon. L'écran de tulle est remis à cour. Petit à petit, chacun s'écroule de fatigue. Un homme vêtu d'une robe rose et coiffé de hautes plumes roses et rouges, du style de celle des filles du Lido, reste seul, il monte sur la table et réalise de petits pas comme une ballerine, tourne sur lui-même, faisant échos aux images qui se fondent toutes dans un tourbillon. L'homme au tutu s'écroule comme ses compères. Le rythme retombe.

La musique fait entendre les mêmes gongs à intervalles plus espacés. L'image est autre et on discerne au fur et à mesure sa nature : un bloc d'immeubles. Une porte montée sur roulettes coulisse en arrière-scène, une momie en sort (un homme dont le buste et la tête sont recouverts de bandelettes blanches et qui porte un pantalon blanc). D'une voix faible, presque éteinte, elle dit le texte de G. Debord, extrait de *In girum imus nocte et consumimur igni* : « On leur parle toujours comme à des enfants obéissants à qui il suffit de dire "il faut" et ils veulent bien le croire. Mais surtout on les traite comme des enfants stupides, devant qui bafouillent, et délirent, des dizaines de spécialisations paternalistes, improvisées de la veille, leur faisant admettre n'importe quoi, en le leur disant n'importe comment, et aussi bien le contraire le lendemain⁹. [...] ». L'ensemble des images se noircit en un *fade out*, et le grand quadrillage blanc refait surface, puis disparaît à nouveau.

Débutent ensuite une sorte d'entracte ludique : deux des acteurs restent sur le plateau. Dans une petite cocotte en papier, un acteur tire un petit papier et se met à décrire quelque chose, les autres doivent deviner ce dont il s'agit. C'est ensuite au tour des spectateurs de tirer

⁹ Guy DEBORD, *Œuvres, op. cit.*, p.1338.

un papier et de faire deviner son contenu au reste des personnes présentes. Les mots choisis sont « capitalisme », « aliénation », « jeunesse/adolescence »...

Le petit jeu terminé, des comédiens entrent sur le plateau, l'un est habillé comme un jeune appartenant au mouvement techno, en jogging blanc à carreaux bleus, l'autre porte sur une combinaison argentée des fils greffés de toutes parts, un téléphone et consorts reliés à son vêtement. Ils se placent en ligne aux deux tiers en avant du plateau, ils saisissent ou non un objet au sol et narrent les anecdotes de leurs dernières emplettes ; l'un vante les vertus de la crème Nuxe, l'autre celles des après-skis soldés... contrairement à ce jean Timberland, pour lequel il faut mettre le prix. Les voix se chevauchent, se recouvrent les unes les autres, les comédiens montent sur les estrades où sont placés les spectateurs et viennent confier leurs secrets de beauté ou de séduction aux spectateurs. Brusquement, la musique « Femme like you » de K Maro, célèbre chanson de R&B de l'année 2004 se fait entendre et tous se ruent vers le plateau pour interpréter le tube avec énergie et en playback, à l'aide d'instruments et de microphones. Soudain, le son est coupé et les comédiens repartent de nouveau dans leur vif entrain à raconter pour l'une la découverte d'un string comestible au parfum de fraise, pour l'autre l'ergonomie d'une tablette tactile. Et de nouveau, la chanson « Femme like you » retentit dans les enceintes de la salle et les comédiens se précipitent en direction de la scène pour mimer le chanteur, la guitare électrique, le synthétiseur, etc. Cette alternance se renouvelle plusieurs fois jusqu'à ce que les comédiens gisent au sol, épuisés, et se traînent pour revêtir des masques d'animaux, de guêpe, grenouille et compagnie et dansent sur une musique techno contemporaine. Cet engouement collectif sur fond de pop commerciale s'interrompt brutalement. Leurs masques d'animaux posés au sol, tous s'asseyent et regardent devant eux, dans les yeux des spectateurs.

On entend des interviews de personnes, sur un fond sonore proche du micro-trottoir, qui expliquent ce qu'elles connaissent de la théorie debordienne, ce qu'elles pensent de son travail. La question de leur rapport au Spectacle est posée : l'une répond qu'elle offre en général des livres, que pour elle c'est un objet de consommation et de possession, l'autre répond qu'il pense avoir beaucoup regardé la série américaine *Six feet under* et que s'il en fait le calcul, il a sans doute passé environ « 180 heures de sa vie à la regarder ».

Ensuite une moitié du public sort de la salle tandis que l'autre moitié y reste. Ceux qui restent sur leurs sièges assistent à une sorte de conférence intimiste dirigée par deux comédiens. Le court métrage *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* et/ou les images silencieuses de *Critique de la séparation* sont projetées pour partie. Les comédiens nous invitent à réfléchir sur le travail de G. Debord cinéaste. Le film montre la

jeunesse de G. Debord dans le Paris des années 1950 ; un groupe d'amis attablés à un café, buvant et fumant, un homme et une femme, Michèle Bernstein et G. Debord. Un comédien et une comédienne débattent en reprenant les mots de G. Debord sur les possibilités de l'émancipation de l'art, d'une nouvelle architecture urbaine, au travers de la libération du cinéma. Des feuilles à la main, ils lisent le texte du philosophe, comme pour les commentaires servant d'appuis aux images, le ton est plutôt neutre, mais ici il se teinte d'un caractère plus intime car prononcé face à une plus petite assemblée. La momie passe devant les images du film et crie.

La moitié du public qui sort de la salle de spectacle suit trois comédiens jusqu'à une autre salle du théâtre dans laquelle est installé un « musée ». Les fauteuils du public sont recouverts d'un feutre noir, la salle est vide jusqu'à ce que la vidéaste, placée au milieu de la salle, projette des images à partir de son ordinateur portable et à l'aide d'un vidéo projecteur. Une courte séquence filmique diffusée en boucle montre les visages des principaux acteurs de la scène politique française contemporaine et des vues des façades de différents ministères. Le comédien portant le costume blanc du courtisan pointe du doigt des endroits de l'image et la présente comme s'il était le guide de ce musée éphémère. Une aveugle parle de la vie de G. Debord, de son goût pour l'alcool, de sa relation d'amitié avec Pierre Moscovici qui était aussi son mécène, etc. À la fin de cette visite, les trois comédiens proposent aux spectateurs, assis par terre, de débattre autour de textes et d'images produits par le mouvement situationniste comme par exemple l'inscription « Ne travaillez jamais » sur un mur de la rue de la Seine à Paris en 1968 dont G. Debord a revendiqué la paternité¹⁰.

Après un entracte, les spectateurs sont réunis de nouveau. Une femme seule chez elle de retour du supermarché ou au cours d'une nuit d'insomnie. Cette dernière est entourée d'hommes et de femmes en costumes noirs et les mains gantées de blanc, les « fantômes » qui, manipulant les objets autour d'elle, agencent les éléments à sa place. Elle est guidée comme un pantin ; on la pose sur son lit, allume son ordinateur et lui offre une pomme à croquer. Elle est la « femme envoûtée » par la société du Spectacle. Derrière eux, des images des galeries Lafayette, entre autres, sont projetées. Dans la dernière étape de la pièce, ces éléments virent au tragique, la femme angoissée finit par vivre une névrose paranoïaque, se figurant que quelqu'un frappe à sa porte tandis qu'il n'en est rien.

Le pendant masculin à cette femme, « l'homme envoûté » se trouve dans la scène suivante. C'est un drogué du travail, assisté par les fantômes qui ouvrent son ordinateur portable, lui

¹⁰ Guy DEBORD, *Lettre au Cercle de la Librairie*, op. cit., pp. 90 à 92.

prépare une ligne de cocaïne. Il s'emballe et détruit son ordinateur et pause un masque d'abeille sur sa tête. Il s'en suit une orgie sexuelle, où des coprs presque nus se montent les uns sur les autres. Les fantômes, armés d'un pistolet, tue l'homme. La momie, aussi appelée monstre ou homme brûlé, réapparaît et les acteurs lisent le texte de G. Debord.

L'épilogue montre de séquences du documentaire réalisé pour la télévision *Guy Debord – son art et son temps*¹¹.

2.3. Brève économie du spectacle, sa production

Compagnie La Nuit remue (Montpellier), Sélectron libre (Paris), en coproduction avec Arcadi, Le Théâtre du Hangar Cie J. Boulès – Centre d'art de recherche, Le Théâtre de l'Union, CDN du Limousin, Théâtre Vidy-Lausanne, avec à la création du CNT, le soutien du ministère de la Culture et de la Communication (DRAC Languedoc- Roussillon), de la ville de Montpellier, de la Communauté d'agglomération de Montpellier, de l'Adami, du TGP-CDN de Saint-Denis, de la Compagnie Théâtre à toi pour toujours, du Conseil régional du Languedoc-Roussillon, du Conseil général de l'Hérault, de Réseau en scène. Avec l'aide logistique de la Cie Vertical Détour, du Chaînon manquant, de Géraud Benech.

2.4. Diffusion du spectacle dans les villes du corpus

À Paris et région parisienne :

9 mai 2008, Théâtre 95, Cergy-Pontoise.

18 juin au 22 juin 2008, Maison de la Poésie, Paris.

3 mars au 21 mars 2009, Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis.

3. Entretien avec David Ayala

Entretien avec David Ayala par l'auteure, en mars 2009 au Théâtre Gérard-Philipe.

- Emilie Chehilita : Pourquoi faire un spectacle au travers d'un matériel non-théâtral, à savoir les écrits de G. Debord ?

- David Ayala : D'abord parce que c'est G. Debord, c'est quelqu'un qui m'a accompagné depuis 1990 en fait et qui est resté une sorte de livre de chevet ou un livre qui était là, pour moi, tout le temps, un livre qui m'est apparu comme la critique sociale et politique la plus à même de trouver un écho direct avec ce que nous vivons actuellement et la plus à même de remettre en cause et en question, en « doute systématique », comme il dit, le monde dans lequel on vit,

¹¹ Brigitte CORNAND, *Guy Debord son art et son temps*, France, Canal+ et INA (Institut National d'Audiovisuel), 1994.

c'est le doute systématique à l'égard de tout un système, système politique, étatique, économique, médiatique. La société du Spectacle étant, selon moi et selon lui, je pense, surtout selon lui, une sorte de fusion de tout cela, « un rapport social entre des êtres médiatisé par des images », le « spectacle est le capital à un tel degré d'accumulation qu'il devient image », c'est le monde dans lequel on vit, en permanence.

- E.C. : Comment as-tu fini par appeler ta pièce du nom d'un instrument technologique très performant, le scanner, qu'est-ce que ce mot fait résonner en toi et en quoi correspond-t-il à la vision que tu as de ta pièce ?

- D.A. : Scanner, c'est venu tout de suite. Le sous-titre, c'est « Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu. », c'est *In girum imus nocte et consimimur igni*, c'est son chef d'œuvre cinématographique. C'est une phrase qui vient, je crois, d'un philosophe grec très lointain qui a été reprise dans L'Écclésiaste, reprise par Dante également, enfin, c'est une phrase qui a circulé dans l'Histoire qui est, je trouve, très belle. C'est un palindrome donc ça veut dire qu'on peut la lire dans les deux sens. Moi, elle me parle beaucoup de ce qu'on peut vivre en ce moment ; tourner en rond dans la nuit et être dévoré par le feu, c'est à la fois une situation que l'on peut décrire, face à notre non-intervention, à notre impuissance, face aux événements du monde sur lesquels on a plus aucune prise, et le fait de tourner en rond dans la nuit, c'est la nuit obscure de Dante aussi, c'est la forêt obscure. Et le feu, ça fait aussi référence au feu du scanner, pour moi, le scanner. Pourquoi le scanner ? C'est un scanner comme un check-up de la société, c'est-à-dire qu'on fait le bilan, on passe le laser, le scanner, l'onde magnétique et on voit à travers, et qu'est-ce qu'on voit à travers ? C'était faire passer sur le billard la société, on la met sur le billard et on lui fait passer le scanner.

- E.C. : C'est quoi la forêt noire de Dante ?

- D.A. : La forêt obscure, c'est le début de l'Enfer de Dante, il dit « Au milieu du chemin de ma vie, je me suis retrouvée dans une forêt obscure, où la voix droite était perdue ». Pour moi, ça a un écho avec nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu.

- E.C. : Le feu du scanner, c'est de l'électricité...

- D.A. : Oui, c'est de l'électricité, mais en fait quand on veut créer quelque chose, en tout cas pour moi, ça part toujours d'une colère, j'étais toujours en colère, je le suis toujours, d'ailleurs de plus en plus, et c'est pour canaliser ses colères. Je ne parle pas pour les autres, moi, ça se passe comme ça. Et c'est-à-dire qu'après je me dis : « Alors, c'est ça, en fait ». Après j'ai trop regardé la télévision et je me suis dit : « il faut que je parle de la télévision » sur un

plateau de théâtre, mais pas que de la télévision, voilà, c'est un cheminement comme ça. Mais pas que de la télévision, donc, ça veut dire que je vais relire G. Debord, j'ai relu de la critique sociale, de la critique médiatique, de la critique des médias, je savais que ça allait tourner autour de ça, et je lisais, je lisais, je lisais et c'était pas « je vais monter un Marivaux », mon problème, c'était : « qu'est-ce qui est au plus proche de ma préoccupation ? », c'est-à-dire, 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, parce que par ailleurs, je suis acteur et je vis bien de mon métier, je travaille beaucoup. Et du coup, pour moi c'est un endroit de prise de parole, que ça plaise ou que ça ne plaise pas, donc, c'est un luxe quelque part, entre guillemets, même si c'est à chaque fois un chemin de croix, ou la croix et la bannière pour monter un machin comme ça, c'est très long, ça met trois ans, faut avoir envie, faut être déterminé et tenace, et puis, ça fait travailler du monde, c'est de la masse salariale, c'est une entreprise.

- E.C. : Est-ce que tu penses que les comédiens partageaient ta colère ?

- D.A. : Oui, pour la plupart, pour la plupart, ce que j'ai fait, c'est que je n'ai pas fait de casting et tout ça, ça ne m'intéressait pas, je ne voulais pas choisir des acteurs pour des acteurs, c'est particulier, j'ai ouvert des lectures, c'était ici d'ailleurs, il y a trois ans, dans cette même salle [salle Mehmet Ulusoy du Théâtre Gérard Philipe], j'ai ouvert des lectures à des comédiens, des metteurs en scène, des réalisateurs de cinéma, de documentaires, des philosophes, des profs, on était trente pendant deux semaines, et on lisait G. Debord, donc, ça t'aurait intéressée, [E.C. : oui, carrément] c'était très passionnant, et il y avait des comédiens et ça tournait, ça tournait, ça venait comme ça, c'était ouvert, c'était complètement ouvert, alors, les gens, ils savaient que derrière, il y avait quelque chose. C'était hyper passionnant et c'est parti de là, on a fait une réflexion, un travail de table, de lectures, d'échanges, c'était super et c'est parti de là.

- E.C. : Donc finalement tu as choisi des gens que ça avait intéressés, que tu sentais passionnés par le sujet.

- D.A. : Il fallait qu'ils soient concernés quand même, si c'était juste pour venir faire l'acteur, c'était pas très intéressant et au début même budgétairement, on s'était qu'il n'y en aurait que cinq parce qu'il n'y avait pas assez d'argent et finalement j'ai insisté pour qu'il y en ait sept, plus un créateur son, une créatrice vidéo, un créateur lumières et un créateur costumes, voilà, ça fait du monde, ça met tout de suite les budgets beaucoup plus hauts.

- E.C. : Pourquoi sept comédiens et pas seulement cinq ?

- D.A. : Parce que dans ce que je commençais à imaginer, je ne pouvais pas penser que ça se ferait à cinq parce que cinq, ça ne marchait pas, ça ne marchait pas, c'est-à-dire, ça marchait mais il aurait fallu faire autre chose, voilà, après ce sont des choix de gens, « pourquoi lui ? pourquoi elle ? pourquoi pas quelqu'un d'autre ? », j'avais besoin de chacun à cet endroit-là, tout ce qui sont là, j'en avais besoin.

- E.C. : Alors, même si une majeure partie est constituée des textes de G. Debord, certaines phrases sont celles des comédiens. Donc, là, tu viens de la dire, la préparation du spectacle a duré trois ans depuis les premières lectures, les réflexions sur le texte, comment as-tu dirigé la phase des improvisations, est-ce que tu donnais des consignes précises ou est-ce que les comédiens faisaient ce que bon leur semblait ? En résumé, comment as-tu procédé à la fabrique de véritables situations de réalités humaines ?

- D.A. : C'est sur slogan-plaisir, sur la marchandise et tout ça, sur un peu la folie, oui. Eh bien, en fait, on l'a fait en plusieurs étapes, on l'a fait par phase de dix jours, on faisait des sortes d'ateliers de recherche, avec les acteurs, sur ces thèmes-là, on passait à la table, ensuite on passait directement au plateau et je leur proposais des situations de travail. Et il y avait des grands champs de recherche, c'est-à-dire il y avait la critique, l'apologie du spectacle, s'inclure nous à l'intérieur de la problématique, le cinéma de G. Debord, l'aspect politique avec *Commentaires sur la société du spectacle*, il y avait les films de G. Debord et il y avait nos films à nous, et il y avait les films de la télévision. Il y avait des grands chantiers et donc on a ouvert des chantiers, et chaque chantier commençait à se préciser de plus en plus et sur chaque chantier, on travaillait beaucoup sur des improvisations, et beaucoup aussi autour des textes et, au fur et à mesure, on a eu 9 heures de spectacle, 9 heures, c'est énorme, et on les a fait vraiment une fois, 9 heures de spectacle en répétition. [E.C. : D'accord] En cumulant il y avait une possibilité qu'il y ait 9 heures, mais c'était plaisant, c'était intéressant par rapport à G. Debord.

- E.C. : Mais pourquoi avoir décidé finalement de couper et comment as-tu coupé ?

- D.A. : Parce que malheureusement c'est une nécessité, enfin malheureusement et heureusement d'ailleurs pour le spectateur, il y a une nécessité absolue de présenter quelque chose à un public et le public, il ne vient pas s'asseoir 9 heures.

- E.C. : Ba, si pour Olivier Py, *Le soulier de satin*, c'est même 11 heures, Vitez aussi.

- D.A. : Oui, mais là pour G. Debord... ou alors il faut trouver un théâtre qui accepte de faire ça, c'est un travail au long cours, c'est une disposition très particulière, peut-être qu'il faudrait le faire un jour, mais pour l'instant, je n'ai pas trouvé les moyens, il faut qu'il y ait de

vrais soutiens pour cela, il y a des questions financières. Olivier Py, il peut faire *Le soulier de satin*, parce qu'il est à l'Odéon ou au Théâtre de la Ville, c'est d'autres machines, ce sont de grosses machines, ici, au TGP, par exemple, c'est impossible.

- Ok. Ma question suivante, tu y as déjà beaucoup répondu. Pourquoi revendiquer le fait d'avoir créé une pièce pamphlétaire, est-ce que c'est du fait de la nature des textes que tu mets en scène ? oui, tu l'as déjà dit. Du fait d'un engagement personnel, mais aussi partagé par tout l'équipe ? oui, tu as déjà répondu. Est-ce une pièce pamphlétaire parce qu'elle a une visée pédagogique, c'est-à-dire de faire redécouvrir l'œuvre de Debord ?

- D.A. Oui, j'assume parfaitement le côté dit, entre guillemets, pédagogique de *Scanner*, parce que si on se coupe de ça, ça veut dire qu'on est très prétentieux. Ça veut dire qu'on dit « Nous, on sait » et « Vous, vous ne savez pas », donc, on va vous faire la leçon. Ça, c'est donneur de leçons tandis que dans « pédagogie », il y a quelque chose de l'ordre de celui à qui l'on voudrait peut-être apprendre qui va nous apprendre sur la manière d'apprendre. Et je trouve que *Scanner* fonctionne un peu comme ça, c'est-à-dire que ça s'étonne toujours de la chose qu'elle est en train de présenter, c'est-à-dire de la dialectique, de la puissance de sa pensée, de la puissance de sa phrase, de son style, de ses images, de ses idées et les comédiens, en même temps que le public, s'étonnent ensemble. Il y a un truc très, peut-être que ce n'est pas ce que voient les gens, mais en tout cas moi, c'est ce que je vois, à cet endroit-là, c'est honnête. Il y a une honnêteté de faire partager, même si c'est une parole qui circule, qui passe par la saturation, la confusion parfois, l'exagération, l'excès, il y en a trop, on dit souvent qu'il y en a trop, il y a plein de phrases, on ne peut pas tout prendre, mais c'est normal dans la vie, c'est comme ça. Les gens s'étonnent de ne pas tout comprendre, ni emmagasiner, mais la vie est comme ça.

- E.C. : Oui et puis quand on lit G. Debord, on ne comprend pas tout, de toute manière. Ça aurait pu devenir quelque chose comme un amphithéâtre à l'université avec un prof qui enseigne G. Debord et il y a des moments dans la pièce où tu as voulu créer une sorte de conférence, notamment le moment durant lequel il y a la moitié du public qui est présent, où il y a une projection de films...

- D.A. : *Critique de la séparation et Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*

- E.C. : Voilà, ça pourrait faire un peu conférence, et c'est comme ça que tu le présentes dans le programme, mais c'est une conférence tellement vivante et dite, transmise par une parole d'acteur, complètement incarnée que ça devient tout à fait autre chose, c'est l'acteur qui

pense, qui est en train de penser devant nous, qui se questionne. Donc, est-ce qu'on peut dire que la forme hétéroclite qui alterne des mises en situation, la partie, on pourrait dire « bouffonne », mais très plaisante qui sur l'apologie du spectacle, est-ce que tout ça c'est un peu ton pamphlet de metteur en scène pour ce spectacle-là ou est-ce que c'est une forme que tu n'avais pas encore expérimentée ?

- D.A. : Moi, je n'avais pas encore expérimenté ça en tant que metteur en scène, en tant qu'acteur, oui, pour deux ou trois spectacles, des choses avec de la vidéo, avec des objets de consommation courante, ce qu'on appelle la pacotille désolante. 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, 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 de très 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. On entend beaucoup parler d'agora, on dit « internet, c'est la nouvelle agora », moi, je ne suis pas du tout d'accord avec ça. L'agora, c'est l'endroit où les gens se parlent en se touchant, c'est-à-dire en étant proches, en étant traversés par l'expérience de la parole et du dialogue dans l'être vivant, pas à travers un écran. Et on pourra dire tout ce que l'on veut, internet se fait à travers un écran et il y a la séparation, G. Debord, il parle de la séparation. C'est le grand concept de G. 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, il n'a que ces mots à la bouche l'État, il dit « Ensemble », « Ensemble, tout devient possible », etc., etc. Ontologiquement, c'est faux, c'est un déni de réalité, c'est-à-dire que l'État est un être qui sépare, il y a la séparation des hiérarchies, des personnes, il y a la séparation de la hiérarchie sociale, de la caste, de la classe sociale, du chef, du maître, de l'esclave, du patron, de l'employé, du salarié, tout ça fait qu'on est dans un monde

de séparation. Il y a le bureau, et le fait que l'homme soit derrière son bureau sépare de la personne qui vient chercher un emploi. La position hiérarchique fait que les êtres sont séparés et sont soumis à la servitude volontaire. Et tout cet état de fait, G. Debord... ça paraît naïf de remettre ça en cause, ça a été remis en cause depuis la nuit des temps, mais lui, il en décrit tous les arcanes, l'un après l'autre, et il le décrit comme un système hautement oppressif. C'est-à-dire qu'il est tabou de dire qu'une démocratie est une dictature. C'est tabou. Mais c'est une réalité. On dit que c'est la meilleure dictature qui existe. Mais maintenant la social-démocratie tend à faire accepter le contraire, c'est-à-dire que la dictature soft, qui est quand même une dictature lourde, je trouve, qui est la dictature du marché, c'est la marchandise autoritaire. Il ne faut plus seulement parler de marchandise comme Marx, il faut dire « la marchandise autoritaire » parce qu'elle est rentrée dans le corps des gens, c'est le biopouvoir, le pouvoir est à l'intérieur du corps des gens. Il n'est plus à l'extérieur.

- E.C. : Est-ce que tu t'es intéressé à des gens comme Noam Chomsky qui fait une réflexion là-dessus qui est très intéressante ?

- D.A. : Oui, il y en a plein, il y a plein de gens, mais comme dans les années 70, 80, 90, toutes les décennies ont leurs penseurs, leurs contempteurs de la réalité, leurs critiques, heureusement, G. Debord ne leur facilite pas la tâche, je trouve, il se place très haut dans la hiérarchie, du coup, des critiques. Il dit qu'il y a une critique d'élevage, une fausse subversion, une fausse critique subversive qui fait le jeu du système, alors que lui est dans un radicalisme et un extrémisme on pourrait dire, et aujourd'hui bien sûr que les extrémismes, c'est le tabou absolu, ça fait peur, etc. Lui, d'une certaine manière, il est dans une pensée extrémiste, mais même la nouvelle gauche, même la gauche qu'on dit extrême, pour lui, c'est un peu de la rigolade, parce qu'il n'y a pas de remise en cause fondamentale, même s'il y a des tentatives de ça. G. Debord ne se situe pas forcément sur le niveau de l'exécution politique. Il se met en recul, en distance par rapport aux phénomènes de l'Histoire. Ce n'est pas quelqu'un de pragmatique. À un moment donné ils auraient pu et ils ont essayé de changer le monde, leur monde et ils ont essayé d'avoir une prise, sans passer par le politique, sur la vie quotidienne et sur la vie de groupe et sur la vie de plusieurs milliers de personnes.

- E.C. : Là, tu parles des situationnistes.

- D.A. : Voilà, les situationnistes, mais ça n'a duré qu'un temps, c'était une utopie. Il dit que les idées du situationnisme sont passées dans les mœurs, ce qui est vrai, le situationnisme étant la première vraie pensée alternative, radicale.

- Il y a l'anarchisme avant le situationnisme, le communisme aussi, le socialisme à ses débuts.

- Après, ce sont des groupes politiques. L'anarchisme est une manière aussi de repenser le monde, de l'envisager différemment, c'est vrai. Le situationnisme, dans le fond, c'est un mouvement éminemment politique, mais ce n'est pas un parti politique qui revendique l'accès au pouvoir. Il veut revendiquer l'accès des individus à des idées qui peuvent changer leur vie fondamentalement. Ça joue sur la subjectivité de chacun et le fait de se prendre en main, ça joue contre la passivité. Il dit « contre les arts de la passivité », c'est pour ça qu'il veut dépasser l'art, il veut réaliser la philosophie dans la vie quotidienne, la poésie dans la vie quotidienne, il dit « réalisation de la philosophie ». À quoi servent les manuels philosophiques si c'est pour figurer dans une bibliothèque et qu'ils ne servent à rien. Et lui, il dit « réaliser la philosophie dans les actes », alors oui, bien sûr, on dit « oui, mais c'est un doux rêveur », mais ce n'est pas un doux rêveur, Debord, c'est un dur rêveur (rires), c'est un stratège. C'est quelqu'un qui aime le jeu de la guerre, il n'aime pas seulement les échecs, parce que c'est un passionné des échecs, il aime le jeu de la guerre. Et ses grands inspirateurs sont Sun Tzu, *L'art de la guerre*, Clausewitz, etc. Pourquoi ? Parce qu'il dit « pour combattre une société, il ne faut pas seulement combattre toutes les formes de langages qui appartiennent à cette société » parce que le langage est définitivement corrompu par le système qui l'emploie, mais simplement, il faut définir une stratégie parce qu'en face, ce qu'on a, c'est une stratégie aussi. Le capitalisme, c'est une stratégie, c'est la plus grosse stratégie qui existe, c'est le biopouvoir qui s'insère dans le corps des gens, il a fallu le mettre en place pendant des années et des années. Ça passe par toutes les armes du capital, c'est-à-dire le commerce mondial, la vente, la publicité, les nouvelles technologies. Il a tout défini G. Debord, il dit qu'« il y a cinq points : le renouvellement technologique incessant, le secret généralisé, le faux sans réplique, la domination... (c'est absurde, j'oublie les deux derniers points, c'est absurde parce qu'il le dit très, très bien, ah oui :), la destruction de l'Histoire », c'est-à-dire l'effacement de la mémoire. Une fois que les masses sont dans la non-mémoire, dans l'amnésie, on est autorisé à faire ce qu'on veut, la logique n'existe plus, on peut faire ce qu'on veut.

- E.C. : D'accord, justement tu as laissé une place dans ce spectacle aux contradicteurs de G. Debord. Que penses-tu de la critique qu'on a fait à ce penseur et que l'on fait aussi à Noam Chomsky ? Ils ont tous deux été accusés d'être des paranoïaques, ayant foi en une conspiration autour d'une table d'un petit nombre de chefs d'entreprise, de politiciens et d'intellectuels qui auraient tout manigancé.

- D.A. : Mais ça c'est la grande force du capitalisme, du libéralisme, c'est-à-dire que comme dans les grands procès de Moscou, on accuse les dictateurs qui ont été épouvantables, Staline, Hitler, etc., on accuse ces systèmes-là d'avoir torturé, massacré, assassiné, etc. Mais le capitalisme ne se regarde jamais le nombril en se disant que sa manière de détruire les êtres n'est pas comme ils ont fait eux, ces fameux dictateurs, mais elle est beaucoup plus pernicieuse, elle les détruit de l'intérieur, petit à petit, à feux doux. Le capitalisme dit « Mais attendez, les gens ont un meilleur niveau de vie, etcetera, etcetera. », sauf que ce sont des vies dévastées, dévastées par le travail, par la dépression, des gens qui se suicident, des gens qui sont dans le malheur, des gens qui sont dans la misère sociale. Alors, quand je parle comme ça, on a l'impression d'entendre les partis politiques, « qui veulent continuer la plainte du prolétaire à seule fin de s'en garder un défenseur », c'est ce que dit Debord. Pour en revenir à la question, le capitalisme, il est tellement fort qu'il peut soit récupérer un mouvement subversif, soit faire de Debord comme il l'a fait récemment, trésor national, c'est-à-dire qu'on garde ses archives. On croit l'intérieur. Il récupère la révolte, le système récupère tout, c'est la grande broyeuse, c'est la grande centrifugeuse. Et ça, c'est terrifiant, c'est la grande victoire du capitalisme, il récupère absolument tout. Il peut tranquillement dire que ces gens-là sont des paranoïaques, tranquillement. La grande arme de Debord, c'est que lui il les attaque jusqu'à sa mort, jusqu'à la fin des fins, il dit 'il n'y aura pour moi ni retour, ni réconciliation ». Il est en état de guerre permanente, littérale, fondamentale, contre ce système. C'est là où est la grande force de son œuvre, c'est-à-dire qu'il met en doute, systématiquement, mais en démontant tous les rouages, tous les rouages, uns à uns, et là, c'est imparable, il n'y a rien à faire.

- E.C. : Il y a une autre critique qu'on fait à Debord et à Baudrillard, c'est d'être un peu des philosophes de la désespérance, parce que Debord s'est suicidé, et que finalement, c'était ça l'issue de sa vie.

- D.A. : Et qu'est-ce que sont les chantres du capital ils sont quoi, à côté, s'ils ne sont pas les figures de la désespérance ? C'est beaucoup plus désespérant d'écouter les défenseurs du libéralisme, beaucoup plus déprimant que des gens qui ont été, malgré tout, de grands penseurs, de grands écrivains, de grands poètes, de grands philosophes, de grands cinéastes, que ces trublions lamentables qui parquent sur la scène médiatique qui sont quand même, je suis désolé de dire ça, dans le degré de la vulgarité et de l'horreur atteignent des sommets. Eux, Debord et consors, ont été sauvés par leur œuvre. Les défenseurs du libéralisme malheureusement pour eux, ils vont tomber dans l'oubli, ils finiront dans l'oubli. Debord et consors, on ne les oubliera pas de sitôt, sauf que le capitalisme ne se fera pas oublié facilement, parce qu'on vit dedans.

- E.C. : Ok, je reviens à ton spectacle. La place du public durant la représentation est très atypique ; nous sommes interpellés et même poussés, avec une grande complicité, à nous exprimer, le soir de la première au TGP de Saint-Denis, deux personnes se sont exprimées de leur propre gré : un homme âgé a dit, en substance, que Guy Debord faisait du plein pour remplir les trous et quelques secondes plus tard, il a dit : « La Bourse est pleine de trous ». Une femme, d'âge mûr, assise au premier rang, s'est levée jusqu'en bord de scène et elle s'est écriée qu'elle mettrait ses lunettes aux enchères et ses écrits que l'université de Yales se disputait. Puis, elle a dit : « mais, oui, oui, continuons à hurler en faveur de Guy Debord. ». C'est très rare que les spectateurs interviennent autant. Moi, c'est la première fois que je vois ça, bon après, je n'ai pas une expérience énorme de spectatrice. Mais, c'est la première fois que j'entends des gens qui parlent réellement et qui ne disent pas seulement un mot ou qui ne se lèvent pas uniquement. Qu'est-ce que ça te fait ?

- D.A. : Premièrement, il faut lever le doute, parce qu'il y a même des gens qui ont cru qu'on les avait payés et que c'étaient des acteurs, donc ça, c'est terrifiant de penser ça. Donc, effectivement, ce ne sont pas des acteurs, c'est le public qui s'assoit là, le soir dans la salle et qui réagit. Et il faut savoir qu'à Montpellier où a été créé le spectacle – quand j'emploie le mot spectacle, il faut toujours mettre une parenthèse parce que spectacle, c'est le concept principal de Debord, et quand je parle du spectacle *Scanner*... alors je vais dire le spectacle *Scanner* – quand nous avons créé le spectacle *Scanner* à Montpellier, de pseudo-anarchistes ont interrompu la représentation parce qu'ils nous considéraient, comme ils disaient, comme des bourgeois de la culture subventionnée. Ils ont bloqué le cinéma où étaient projetés les films de Debord, ils ont bloqué l'entrée du théâtre, ils ont publié des tracts d'insultes, etc. Donc, le spectacle *Scanner*, depuis sa naissance, provoque ça, des réactions, soit de rejet, soit de colère, soit de prises de parole, soit d'interventionnisme sur la scène-même, prise d'espace, prise de parole, de débats, et en direct, c'est-à-dire que les gens se sont levés, même à la maison de la poésie, à Paris, même à Cergy-Pontoise. Il y a toujours eu ça, ça provoque, mais ce n'est pas provoquer pour provoquer, mais l'endroit de la parole de Guy Debord est une parole qui presque enjoint les gens de parler, et ça c'est fort, je trouve. Ils se mettent à parler.

- E.C. : Mais, est-ce que ce n'est pas une volonté aussi de votre équipe parce qu'il y a quand même un grand travail en amont qui a servi, je pense, tu me contrediras ensuite si ce n'est pas vrai, à rendre possible la parole. Ces nombreux moments « où la machine spectaculaire s'arrête », c'est ce que tu dis dans une interview, et où les comédiens s'asseyent sur leurs tabourets d'écoliers et nous regardent dans les yeux, où ils projettent à peine leurs voix, bon,

c'est une salle pas très grande, donc, ils n'ont pas besoin de projeter beaucoup.

- D.A. : Certains sont au micro.

- E.C. : Certains sont au micro, mais, parfois, certains ne parlent pas assez bas, sans micro ?

- D.A. : Pourquoi, tu n'as pas entendu ?

- E.C. : Si, si, j'ai entendu, ce n'est pas le souci, non, non, il y a une volonté.

- D.A. : Oui, c'est une volonté.

- E.C. : Et il y a aussi l'enregistrement de personnes lambda, on a l'impression qu'ils réagissent comme à des micros-trottoirs, et ces sons sont diffusés de telle façon qu'on croirait qu'une personne du public tient un micro dans ses mains et s'exprime au moment de la représentation. Tout ça ne concourt-il pas à interpeller le public d'une manière qui est quand même assez originale ?

- D.A. : Les gens qui parlent dans les interviews sont les comédiens, donc, normalement, on devrait peut-être pouvoir reconnaître. La preuve que ce n'est pas toujours évident. Mais, les voix des comédiens pourraient ou devraient pouvoir être reconnaissables. C'est le créateur son, Laurent Sassi, qui a fait un travail formidable sur *Scanner*, vraiment très étonnant. Il a pris les comédiens un par un et ils sont allés faire des promenades dans des environnements sonores urbains, ou pas urbains d'ailleurs et il leur a posé la question de leurs positionnements par rapport à *Scanner*, à Debord, à l'homme Debord. Ils ont répondu et lui il a extirpé de ces interviews quelques phrases et il les réinjecte dans le spectacle. Et je trouve que ça donne un contre-point bienveillant pour le spectateur, c'est-à-dire qu'il y a un contrepoint plus humain, plus directement concret. On entend des gens qui hésitent, qui se posent la question, qui ne sont pas dans l'affirmation, qui sont dans l'étonnement, de se demander : « qu'est-ce que c'est que cette chose-là, Debord et la société passée au scanner de Debord. ». Et, du coup, on est dans le présent de ça et le spectateur peut avoir de l'empathie. Ce n'est pas seulement de la dialectique, de la rhétorique debordienne, c'est tout d'un coup des gens qui parlent, tout simplement.

- E.C. : Et les nombreux moments où tout retombe et les comédiens s'asseyent et nous regardent dans les yeux, les uns après les autres, ça nous amène à cette même chose, à avoir envie d'intervenir. Ils partagent avec nous leur étonnement.

- D.A. : Oui, parce que comme disait le monsieur, il fait des trous Debord et dans ces trous-là, eh bien, des fois, on tombe, et ça peut être des trous de silence aussi. Par exemple, quand la machine spectaculaire s'arrête, il y a le silence et le silence, c'est quelque chose aujourd'hui

qui est une denrée qui fait peur. Ça fait peur le silence parce que c'est l'endroit d'où tout peut partir et d'où on est venu, d'où on va retourner, d'où on pose les vraies questions. C'est l'endroit de la mort, c'est l'endroit du rien, c'est l'endroit du néant, c'est l'endroit de la première question, c'est l'endroit du premier cri, ça peut être l'endroit de la souffrance, ça peut être l'endroit du bonheur indicible. C'est le silence, c'est que ça s'arrête et que tout d'un coup, on soit en face de quelque chose qui ne triche pas. On n'est plus dans la consommation ostentatoire du néant, on est dans un pur présent, de vie, c'est une « forme de vie », comme dirait Debord.

- E.C. : Comment représenter la société du Spectacle ? Comment représenter quelque chose qui est toujours visible et s'accompagne d'un cortège de représentants très voyants, les images télévisuelles, la publicité, les objets de consommation, internet, les jeux vidéo ? Comment montrer qu'ils en sont que la partie la plus visible de l'iceberg de la société du Spectacle et que ce que l'on voit moins c'est la fusion entre l'État, le politique, l'économique, le médiatique ?

- D.A. : En fait, *Scanner*, ça revient à se poser la question : qu'est-ce qu'on est soi, et tous les gens, quand on ouvre les yeux le matin dans son lit, que l'on se lève, et qu'on se demande pourquoi on se lève et qu'on ouvre la porte de sa maison le matin et qu'on sort dans la rue. Quand on allume la télévision... Pourquoi ce monde est comme ça, pourquoi il y a ce monde déterminé ? On aurait pu naître dans un autre monde, mais on aurait aussi bien pu naître au Mozambique ou en Écosse, ou en Nouvelle-Zélande, ou en Chine...

- E.C. : Mais au Mozambique, il y a aussi la société du Spectacle.

- Bien sûr. En fait quand on dit « spectacle », c'est ça le problème avec Debord – mais là je faisais référence aux pays riches parce que ça change quand même considérablement la chose, même si maintenant, ça commence à être mondialisé. Entre parenthèses, le capitalisme dit qu'il sauve les gens de la pauvreté, c'est le grand argument, ce qui est vrai en partie. Il ne faut pas non plus enlever certaines choses, c'est heureusement ou malheureusement vrai. C'est quoi le fait d'être dans ce monde-là et *Scanner* tente de répondre à ça, c'est-à-dire qu'il y a une force d'oppression, indéniable, qui opprime, qui oppresse les gens et qui les détruit et qui les dévaste et *Scanner* est le questionnement de cette chose-là. Pourquoi ? À un moment donné, il y a un bon titre : à qui profite le crime ? Pourquoi on accepte l'aliénation, pourquoi on accepte la servitude volontaire, pourquoi l'asservissement, pourquoi les gens continuent-ils à travailler, pour qui ? Puisqu'en ce moment, c'est la grande question des politiques, ils se préoccupent du pouvoir d'achat des gens, mais est-ce qu'ils se préoccupent des gens ? C'est pas faire de la bienveillance humanitaire, je dis n'importe quoi, là, j'essaie de dire un mot... Ils n'ont que ce mot à la bouche, « d'être humains », les politiques, mais ce sont eux qui en sont les plus

éloignés, et ils prétendent nous donner des leçons là-dessus. On s'est très bien que la population mondiale n'est plus écoutée depuis qu'en 2003, c'est historique, Emmanuel Todd l'a dit, il y a eu un déni de la démocratie mondiale. Alors que 86% de la population mondiale défilait dans les rues et partout dans le monde, contre la guerre en Irak, la guerre en Irak a eu lieu malgré tout. 86% de la population mondiale, c'est un fait historique énorme. Bush a quand même déclaré la guerre à l'Irak avec on sait la catastrophe qui s'en est suivie. On fait peu de cas de la population mondiale. Moi, je parle comme ça un peu dans le vide, mais il suffit tout simplement, pour s'en rendre compte d'ouvrir les journaux, d'ouvrir internet, d'ouvrir la télévision. On le sait, on est très au courant. Malgré tout, le spectateur n'est pas dupe. Il est désespéré, il est accablé, il est écrasé, mais il n'est pas dupe, ou alors il est bête, mais je ne pense pas qu'il soit dupe. Debord, il ne fait juste que remettre dans cet endroit, dans le fait de se dire : « qu'est-ce que c'est l'individu qui ne peut pas avoir de prise sur sa vie ? ». « Qu'est-ce que ça veut dire ? ». Est-ce qu'il acceptera de vivre comme une bête jusqu'à la fin de ses jours ou alors, va-t-il se révolter ? Il le dit à un moment donné : « une image de désolation et d'épouvante au centre tranquille du malheur » et il décrit en fait l'image directe du spectacle, et il poursuit : « où l'homme n'ignore que la révolte ». Je le cite mal. Il réinterroge la capacité de l'homme non pas à dire qu'il n'est pas content, à réclamer juste 200 euros d'augmentation, non, à se révolter et à renverser. C'est là où le bât blesse avec Debord et avec *Scanner*. Lui, il se propose de renverser cette société, de la renverser, de la mettre à bas. Il se défend de vouloir employer les armes, mais c'est une guerre, c'est une mise en demeure. Il le dit à la fin : « les projets de cette société ont pesés et trouvés légers et la société se divise en deux » et je pense qu'elle se divise tout le temps en deux parties, « dont l'un veut qu'elle disparaisse ». Il le dit bien « anéantir », il ne veut pas pactiser. Il veut la désespérer pour créer quelque chose de nouveau, un monde neuf, un monde nouveau. Alors on sait que créer un monde nouveau, ce que ça a fait dans l'Histoire, ça a fait des catastrophes. Mais lui, créer un monde nouveau, ce serait comme un stimulus pour enjoindre les gens, pour les provoquer à cet endroit, pour qu'ils se réveillent. En tout cas, *Scanner*, ça n'est rien d'autre que ça, c'est pour essayer en dernière analyse, en dernier recours, un dernier électrochoc, mais presque sans espoir, de mon point de vue.

- E.C. : Est-ce que toi, si je te demandais de te définir politiquement aujourd'hui, est-ce que tu dirais que tu es situationniste ?

- D.A. : 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. Moi, j'étais au départ dans la

militance, dans la défense de se battre pour ses idées, etc., etc. Je l'ai fait quand j'avais 20 ans, et bien, maintenant que j'en ai 40, ça change. On change de fusil d'épaule, c'est un privilège de la faire et peut-être que c'est même dérisoire, d'ailleurs je pense que c'est dérisoire de la faire sur une scène de théâtre. On peut le faire en film, on peut le faire en peinture, on peut le faire où on veut, mais là, c'est de la parole vivante, ça fait passer de la parole vivante, d'être à être, c'est la seule consolation.

- E.C. : Mais, toi, tu ne te sens pas un peu frustré de réinvestir les objets de consommation, les objets de la société du Spectacle, les images, un peu comme faisait Debord, parce que dans ses films, il dit que le cinéma est mort, mais il reprend des grands films américains avec John Wayne ou des gens comme ça...

- D.A. : Oui, sinon, on fait des écrans noirs et des écrans blancs, c'est-à-dire on met des écrans noirs et on entend la voix. On le fait un peu au début du spectacle, il y a une voix-off, il y a des écrans noirs, on met des pauses, mais malgré tout, on est obligé de travailler avec l'être qui nous entoure, c'est-à-dire on part de ça, donc on ne peut pas l'évacuer. Si on veut mettre la société du Spectacle sur un plateau, on est obligé de lui ouvrir le ventre et de sortir ce qu'il y a dedans. C'est ça qui sort, pour moi, pour quelqu'un d'autre ce serait différent. Et c'est une manière d'ailleurs très naïve, c'est très naïf d'arriver avec des marchandises comme ça. Mais on assume ça comme une absolue naïveté, on assume que ce soit comme ça, parce que c'est comme ça quand on sort dans la rue. C'est aussi absurde et aussi pathétique que ça. C'est bien que le théâtre il puisse travailler sur le dérisoire, le pathétique, cette chose-là, c'est pas joli, c'est pas très joli, c'est pas très théâtral (rires).

Annexe B. COLLECTIF MXM, METTEUR EN SCÈNE : CYRIL TESTE

1. Portrait du Collectif MXM : formation, organisation, réseaux de diffusion, production et genèse du spectacle *Electronic City* :

Le collectif MXM s'est créé en 2000 autour du spectacle *Alice Underground* au Conservatoire National Supérieur de Paris (CNSAD) et présente un nouveau projet à peu près tous les ans. Cette formation regroupe aujourd'hui 17 personnes¹² dont un metteur en scène ; Cyril Teste, un directeur technique ; Julien Boizard, un compositeur ; Nihil Bordures, un régisseur vidéo ; Mehdi Toutain-Lopez, une administratrice ; Anaïs Cartier, un cadreur-monteur ; Nicolas Dorémus, un roboticien ; Christian Laroche, une costumière ; Marion Montel, un photographe et webmaster ; Pierre-Jérôme Adjedj, un vidéaste ; Patrick Laffont, une dramaturge ; Anne Monfort, une scénographe ; Elisa Bories et cinq comédiens ; Stéphane Lalloz, Servane Ducorps, Alexandra Castellon, Pascal Rénéric et Aymeric Rouillard.

Pour résumer, l'équipe technique et artistique qui conçoit, met en place et se charge en direct du bon fonctionnement de la vidéo, est composée de cinq personnes, sans compter le directeur technique et le metteur en scène qui participent bien sûr aussi à penser les images et l'agencement du dispositif de prise de vue sur et au autour de l'espace scénique. J. Boizard et M. Toutain-Lopez ont commencé leur collaboration avec le collectif MxM depuis la création de *Shot/direct* en 2003, P. Laffont a rejoint l'équipe pour la création suivante, *Flux* en 2005, N. Dorémus pour *Electronic City* en 2007 et C. Laroche pour *Reset* en 2011. La complexité technique et l'importance donnée à la vidéo augmentant, le nombre des spécialistes de cet outil est allé croissant. Pour un collectif de théâtre expérimental, il s'agit d'une équipe conséquente.

Les comédiens sont au nombre de cinq mais tous ne participent à toutes les créations et des comédiens ont pris part aux créations du collectif sans en devenir membre. A. Castellon et P. Rénéric ont joué dans le premier spectacle, ils ont fait partie de la même promotion que C. Teste au CNSAD. Celle-ci a aussi fait partie du casting de la deuxième création (*Ajax*). Les deux ont joué dans la troisième (*Shot/direct*). A. Castellon est présente dans la quatrième (*(F)lux*). Les

¹² La plupart des informations concernant le collectif MxM proviennent de leur site internet : www.collectifmxm.com (consulté le 2 juin 2012).

cinq acteurs cités comme membres du collectif font partie de la distribution d'*Electronic City*, la cinquième création. Ils n'ont pas été réunis tous ensemble depuis. S. Ducorps, S. Lalloz et P. Rénéric jouent dans la sixième création (*Reset*). Seul S. Lalloz participe à la septième création en tant que comédien, S. Ducorps en est collaboratrice artistique avec Joël Jouanneau.

N. Bordures compose les musiques de chacun des spectacles du collectif MXM depuis sa première création. En dehors du collectif, il travaille aux bandes sonores de chorégraphies ou de spectacles de théâtre contemporains. Il compose de la musique électronique, assisté d'un ordinateur, et ses créations sont parfois proches de la musique contemporaine. Il mêle les sons d'instruments traditionnels de l'orchestre symphonique, un ensemble de violons par exemple, à de la guitare électrique, instrument emblématique de l'univers rock ou à de la musique transe avec ses boîtes à rythme et ses effets comme la réverbération acoustique. Il peut mixer sa musique en direct.

Anne Monfort a travaillé avec le groupe à l'occasion de la création d'*Electronic City* dont elle a été la traductrice en français aux éditions de L'Arche.

Chacun, dans le groupe, occupe une place précise, mais son organisation en collectif laisse plus de latence à chaque membre pour intervenir sur différents éléments du spectacle.

Formés au jeu dramatique – en ce qui concerne les comédiens et le metteur en scène – au prestigieux Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de la ville de Paris, il semble logique que les membres du collectif ait peu à peu réussi à bénéficier de fonds publics et à diffuser leurs créations presque exclusivement dans les réseaux du théâtre public français. Les deux premières créations, *Alice Underground* en septembre 2000 au CNSAD et *Ajax* en janvier et février 2004 au théâtre de Châtillon, n'ont reçu aucun soutien financier, mais un soutien logistique de la part de lieux qui ont accueilli leurs répétitions ainsi que parfois leurs représentations. Cependant, *Alice Underground* avait déjà été présentée au CDN de Bourgogne à Dijon (mai 2001) et *Ajax* au Jeune Théâtre National. Leur troisième création, *Shot/Direct*, est présentée dans la programmation officielle du **Festival d'Avignon** en juillet 2004. Le collectif revient au festival avec *Sun* en juillet 2011. *Shot* ainsi qu'une « création satellite », *Paradiscount* sont présentés à Ferme du Buisson, dans le cadre du Festival Temps d'Images, en octobre 2004, et au **Festival Berthier'05** organisé du 1^{er} au 5 juin 2005 par l'Odéon-théâtre de l'Europe qui se donne pour mission de promouvoir la jeune création¹³.

13 Mission et programme du Festival Berthier'05 :

Les soutiens financiers obtenus à la troisième création – DRAC Midi-Pyrénées, ville de Toulouse, région Midi-Pyrénées, théâtre de la Digue (Toulouse), été du Vaour (Tarn) – dénote d'un ancrage dans la région Midi-Pyrénées et le soutien de la **Ferme du Buisson** en 2005, **scène nationale de Marne-la-Vallée**, dénote le début d'une assise géographique en Île-de-France. Emblématique de la recherche contemporaine en lien avec les nouvelles technologies et la fabrique d'images vidéo, la Ferme du Buisson, accueillera les créations du collectif en 2004, 2005 (*(F)lux*), 2007 (*Electronic City*) lors du **Festival Temps d'Images** avec la chaîne publique franco-allemande Arte, en 2006 (reprise de *(F)lux*) et en 2011 (création de *Reset*). Le lieu est aussi coproducteur des spectacles *Electronic City* en 2007, *Reset* et *Sun* en 2011.

À la quatrième création, *(F)lux* (2005) le collectif obtient des subventions publiques de la part d'un nombre conséquent d'organismes : Arcadi (*E.C.* 2007), DRAC Île-de-France (*E.C.* 2007, *R.* 2011), DMDTS (*R.* 2011), CNC-DICRéAM (Dispositif pour la Création Artistique Multimédia) (*E.C.* 2007, *R.* 2011, *S.* 2011), financements renouvelés les années suivantes en fonction des créations¹⁴. Le collectif MxM obtient aussi des fonds venant du mécénat privé comme Agnès B (*E.C.* 2007) et la fondation Entreprises Hermès dans le cadre de son programme New Settings (*Sun*, 2011).

Le **Théâtre Gérard Philipe, CDN de Saint-Denis**, le Théâtre Universitaire de Nantes, le Carré des Jalles de Saint-Médard-en-Jalles, la scène nationale 61 d'Alençon, le **Lieu Unique, scène nationale de Nantes** (pour la tournée en 2008) et le **théâtre Monfort** à Paris (pour une reprise en 2010) accueillent *Electronic City*, la cinquième création du collectif. Le lien au théâtre Gérard Philipe se renforce considérablement au sixième spectacle, *Reset*, créé au CDN de Saint-Denis qui est aussi coproducteur du spectacle. Le spectacle sera joué au Tap, scène nationale de Poitiers, à la scène nationale de Cavaillon et à la Comédie de Reims.

La septième création du collectif, *Sun*, est programmée lors du 65ème festival d'Avignon en juillet 2011 qui produit aussi le spectacle. Le **CENTQUATRE** à Paris s'associe pour produire et présenter le spectacle, ce qui assoie plus encore l'implantation parisienne du collectif. D'autres scènes participent à la production et à l'accueil des représentations de cette création très axée sur la vidéo : la scène nationale de Cavaillon, Le Parvis, scène nationale de Tarbes-Pyrénées, le Carré-Les Colonnes, scène conventionnée de Saint-Médard-en-Jalles, L'Onde, théâtre et centre d'art de Vellizy-Villacoublay.

http://www.theatreodeon.fr/fr/documentation/archives_saisons_passees/les_saisons_passees/saison_2004_2005/accueil-f-127-1.htm (consulté le 17 juin 2012).

¹⁴ Les financements obtenus les années suivantes sont notés entre parenthèses.

Le groupe a acquis une large reconnaissance, passant par Paris et Avignon. Ce groupe est de plus en plus connu et il a acquis une réputation solide, ce qui le place parmi les membres reconnus du théâtre français contemporain.

Les interrogations sur la représentation, notre relation aux médias et la nature des images véhiculées par la société de consommation sont des questionnements qui intéressent le groupe depuis quelques temps lorsqu'il décide de monter *Electronic City*, écrit par Falk Richter. Le collectif MXM a entretenu un compagnonnage avec l'écriture de l'allemand F. Richter au travers de la longue tournée d'*Electronic City* et d'ateliers-laboratoires sur les textes *Peace* (2006), *Nothing hurts* (2008 et 2009) du même auteur. Ce type d'amitié élective autour du travail d'un auteur avait déjà été pratiquée par le groupe avec l'écrivain français Philippe Bouvet, de 2004 à 2006, dont les textes sont à l'origine des ouvrages de poésie. On peut noter chez le collectif MXM un goût pour les textes elliptiques. *Electronic City* sur lequel nombre de développements viendront ensuite proposer une langue brisée, aux phrases courtes ou inachevées, où domine le récit monologique et non le dialogue, etc. La pièce *Reset* se sert plus des possibilités du langage vidéo et de l'image scénique que du texte afin de raconter l'histoire d'un homme qui a disparu alors qu'il jouait au ballon avec son fils. Le texte se répète, le silence des mots et la musique électronique, créée par Nihil Bordures, dominant.

2. *Electronic City* de Falk Richter, mise en scène de Cyril Texte et du Collectif MxM, 2007

Nous avons pu assister à dix représentations de cette pièce entre le 31 mars et le 11 avril 2010 au Monfort théâtre à Paris (15ème arrondissement). C'est sur cette pièce que porte le questionnaire sur la réception.

Je dispose de trois extraits vidéo — intitulés « Tom », « Joy » et « Tom et Joy » — qui m'ont été remis par Anaïs Cartier, l'administratrice du collectif MxM, et de quelques photographies, disponible sur le site internet du collectif.

Auteur : Falk Richter

Mise en scène : Cyril Texte

Dramaturgie : Anne Monfort

Comédiens : Pascal Rénéric, Servane Ducorps, Aymeric Rouillard, Alexandra Castellon, Stéphane Lalloz

Régie générale : Julien Boizard

Musique originale : Nihil Bordures

Création lumières : Julien Boizard

Scénographie : Elisa Bories

Costumes : Elisa Bories et Alexandra Castellon

Régie vidéo : Mehdi Toutain-Lopez

Assistant vidéo : Nicolas Doremus

Photographies : Pierre-Jérôme Adjedj

Chef opérateur : Michel Lorenzi

Collaboration vidéo : Patrick Laffont

2.1. Argument

L'auteur allemand Falk Richter propose une rencontre amoureuse suivie de rendez-vous manqués entre Joy, une caissière remplaçante dans les supermarchés des aéroports du monde entier, et Tom, un businessman dont la perception du temps et de l'espace est brouillée par des vols à trop forte répétition. À cette intrigue dépeinte par petites touches impressionnistes s'ajoute celle d'une émission de télé-réalité scénarisée par un réalisateur et son assistant et dans laquelle Joy aurait la vedette et jouerait son propre rôle. Une seconde comédienne interprète cette Joy de télévision. L'image de l'homme, Tom, est elle aussi dédoublée ; un businessman éreinté évolue seul, sans lien avec les autres embryons d'histoires.

Le collectif MxM emploie une installation vidéo impressionnante de virtuosité. Seuls les terminaux sont apparents : un écran panoramique en arrière-scène, un moyen écran placé à la verticale (1,50 sur 2,50 mètres) en arrière-scène et un petit écran vertical au milieu du plateau positionné sur des rails, ce qui permet de réaliser des *travellings* de cour à jardin et de jardin à cour. Le regard est plus souvent attiré par ces sources lumineuses que par les corps des comédiens. L'ensemble est sobre — gris bureau — et le jeu des comédiens est froid. Amplifiées par des microphones, leurs voix peuvent être douces, comme au cinéma. L'histoire se déroule comme si elle avait lieu loin de nous, encore plus loin que le fond de la boîte noire du théâtre, comme enfermée derrière un écran de verre, comme emprisonnée dans l'image.

2.2. **Synopsis**

La salle et la scène sont plongées dans un noir quasi-complet. Une voix off en allemand dit les premières phrases du texte¹⁵ ; des phrases narratives : elles décrivent un décor, une action. La traduction française apparaît en arrière-scène. Quelques mots blancs sur fond noir : le texte est projeté sur un grand écran qui tapisse le mur du fond de la scène. Un homme entre à jardin en arrière-scène et avance droit devant lui, se dirigeant vers la sortie à cour. Il s'arrête à la moitié de la droite qu'il décrit ; il arrive dans l'hôtel où il est censé dormir, mais est perdu, ne retrouvant plus le code qui ouvre la porte de sa chambre. À cet endroit du plateau, une portion d'un tapis roulant (1,50 mètres environ) est installée : elle peut être enclenchée ou non. Lorsque le personnage de Tom avance sur ce tapis, il court sur place. Les lumières éclairent faiblement le plateau : à jardin et au deuxième tiers de la scène, on peut voir un grand lit rectangulaire (de 2 mètres sur 3 environ) sur lequel est posé un matelas recouvert d'un drap gris. La planche grise, servant de sommier, soutient l'ensemble et est prolongée à l'arrière par un montant rectangulaire aboutissant à une table de nuit en un seul tenant. Un néon accroché au montant fait office de lampe de chevet. De l'autre côté de la scène se trouve un fauteuil cubique, gris lui aussi.

Tom avance jusqu'à cour et regarde par l'embrasure d'un store qui suggère une fenêtre. De profil à la salle, ses yeux au travers du grillage de plastique sont visibles sur la partie gauche de l'écran. Juste à côté du store, il regarde droit devant lui, comme dans une glace, son image est aussi retransmise à l'écran. Un autre homme enfile sa chemise, les images des deux hommes partagent l'écran en trois parties. Tournant le dos aux spectateurs, cet homme est assis sur le bord du lit et regarde un écran de télévision à la limite des coulisses dont on distingue la luminosité bleue. Sur l'écran, on voit son buste de profil ; il semble concentré, il allume une cigarette. L'homme, un businessman comme Tom, passant la nuit dans le même hôtel, regarde un film pornographique¹⁶. La lumière revient sur Tom, au même endroit : il monologue et la

15 Falk RICHTER, *Unter Eis*, Fischer, Frankfurt am Main, 2005, p. 317 :

«- Tom betritt das Gebäude, in dem er seit etwa zwei Wochen wohnt

- kennt niemanden

- endlose Flure

- fünfundzwanzig Wohneinheiten auf jedem Flur [...]

Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, traduction de l'allemand d'Anne Monfort, L'Arche, 2008, p. 49 :

« - Tom entre dans l'immeuble où il habite depuis deux semaines à peu près

- ne connaît personne

- des couloirs à l'infini

- vingt-cinq unités d'habitation par étage [...]

16 Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., pp. 54-55 :

« TOM. Depuis des semaines rien que le programme porno de la chaîne de l'hôtel. Et c'est partout pareil. Parfois, on se rend compte qu'on est en Australie, parce qu'il y a tout d'un coup plus d'Asiatiques au programme. [...]

voix off est de nouveau narrative. Tom ne se souvient toujours pas du code, il pense à une femme, Joy, aimerait la voir, mais ne sait pas où elle se trouve, il tente de crier, mais n'y parvient pas, il chantonne les paroles anglaises de « Here Comes The Rain Again » d'Eurythmics. On entend un « CUT !!! » en voix off qui demande ensuite à Tom de rejouer la fin de ce qui s'avère être la séquence d'un film ou d'une série télévisée. Deux hommes entrent sur la scène, la lumière éclaire l'ensemble du plateau : l'un est le réalisateur, l'autre l'interviewe sur son travail. Le premier tient, entre autres, les propos suivants :

– 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 dire¹⁷.

La voix off parle d'une femme, « employée à temps partiel au lounge de l'aéroport de [...] »¹⁸, le réalisateur et le journaliste sortent, une femme vêtue d'une robe rouge satinée entre. Une autre femme, « Amy de l'Ohio¹⁹ », lui donne les clés de la caisse. Elles sont à cour au milieu de la scène : à cet endroit, se trouvent une table et au sol une plaque de verre derrière laquelle passe une lumière du type de celle du scanner infrarouge qui lit les codes-barres des produits. Joy a un monologue dans lequel elle décrit tous les petits boulots qu'elle a jusque-là effectués. Une voix off la remercie mais lui explique qu'elle ne doit parler que lorsque la petite lumière du moniteur est rouge. La « vacataire », [l']« employée standbay »²⁰ reprend alors le scénario prévu : le scanner ne fonctionne pas et elle ne se souvient plus du code qui permet de faire passer la caisse en mode manuel. Elle est seule dans le magasin, appelle le siège de son entreprise, mais personne ne répond. À ses pieds, le néon est allumé, elle parcourt la plaque de verre de gauche à droite. La comédienne tient dans ses mains quelque chose qui ressemble à une carte d'identité qu'elle passe et repasse face à la plaque de verre. Sur l'écran on voit son

- ensuite ils courent dans la salle de bain « Welcome Home », passant à côté de la gravure d'art en série « Alpha 2000 » - une gravure d'art impressionniste inspirée de Monet réalisée par un artiste belge sous contrat chez la « Welcome Home Incorporated » et essuient leur sperme dans une sorte de sopalin « Welcome Home » avec l'inscription « Welcome Home tiret Clean gives you a smile »

- sept cents hommes d'affaires s'effondrent épuisés sur leur lit »

¹⁷ *Ibid.*, pp. 61-62.

¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹⁹ *Ibid.*, p. 62.

²⁰ *Ibid.*, p. 65.

visage affolé, démultiplié en trois exemplaires, référence probable aux sérigraphies du Pop Art. Elle explique que les hommes d'affaire en face d'elle sont de plus en plus énervés et qu'ils pourraient potentiellement commettre un acte criminel. Elle retrouve une photo de Tom avec son numéro ; elle l'appelle à partir du téléphone fixe placé sur la table à côté d'elle, mais lui non plus ne répond pas. Au centre du fond de scène, on voit Tom, toujours en train de chercher le code de sa chambre. La sonnerie du téléphone se fait entendre, de plus en plus forte. Lui aussi semble pris dans un scénario qu'il voudrait ne plus jouer : « TOM. Je ne veux plus jouer ça s'il vous plaît je veux jouer quelque chose d'autre un autre rôle s'il vous plaît s'il vous plaît un autre rôle²¹. » Noir.

Des fauteuils gris, carrés avec de gros accoudoirs sont placés à jardin aux deux tiers de la scène vers l'avant. Le réalisateur, Peter, se présente. Il propose à une femme de s'asseoir et demande à celle qu'il appelle Joy de raconter sa vie. Une autre comédienne, qui ne ressemble pas physiquement à la première, joue cette Joy qui semblerait être la vraie Joy et non celle de l'émission de télé-réalité. Elle énumère les nombreux petits boulots dont elle a eu la charge. Elle explique que les équipes de télévision la rassurent et que, contrairement à la vraie vie, les émissions de télévision sont compréhensibles²². Elle commence à raconter le jour de sa rencontre avec Tom. Noir. Elle continue sa narration quelques instants en voix off.

La « Joy de fiction » semble attendre, Tom est derrière elle. Ils se parlent directement :
« JOY. Sorry s'il vous plaît il faut il faut que j'aie mon avion s'il vous plaît
TOM. Oui sorry moi aussi
JOY. Je vais perdre mon job
TOM. Moi aussi et avec moi trois cent mille autres personnes si je n'arrive pas à l'heure à ma réunion, alors s'il vous plaît, hein
JOY. Mais j'ai plus besoin d'argent que vous sorry et maintenant dégage, abruti ! »

Après une violente incartade jouée en direct, on entre dans la narration : ils se sont battus et le service de sécurité les a enfermés dans un cube en verre : on les voit assis sur une table, très proches l'un de l'autre. Ils s'embrassent fougueusement, puis expliquent qu'ils ont fait l'amour, la voix off l'affirme puis le nie. Noir. La « vraie Joy » entre en scène et l'affirme de

21 *Ibid.*, p.73.

22 *Ibid.*, p.76 :

« 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 d'une 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. Et c'est pas ce qu'on peut dire de CETTE PUTAIN DE VRAIE VIE OU COMMENT APPELER CETTE MERDE, là toutes les questions restent en suspens, les personnages n'arrêtent pas de changer, on perd toute vue d'ensemble sur l'action, aucun des personnages n'a de motivation identifiable [...]. »

nouveau²³ :

« JOY. N'importe quoi tout ça c'est vrai je l'ai vécu moi tout ça [...]

Il y a eu plus de huit cent épisodes, ils ont quasiment refilmé toute ma vie encore une fois, c'était dingue, c'était tout simplement génial, et la fille qui m'a jouée a fait passer ça de façon assez convaincante, elle a joué ma vie bien mieux que moi : c'était une meilleure Joy que moi²⁴. » Noir.

La « vraie Joy » apparaît dans la même situation qu'au début de la pièce, à la caisse de son magasin, n'arrivant toujours pas à scanner les articles, désemparée devant les clients que l'on imagine en train de s'impatienter. Elle appelle Tom. Une voix off crie « Cut », c'est le réalisateur de la série, il entre en scène et lui demande de recommencer pour obtenir une meilleure qualité de son. Joy entonne d'une voix faible : « take me to your heart, why don't you take me to your heart ? » (Prends-moi dans ton cœur, pourquoi tu ne me prends pas dans ton cœur ?) de Eurythmics. La voix off explique la difficulté, voire l'impossibilité, de décrire la société de notre temps. Le réalisateur et le caméraman regardent la femme. Un travelling filmant le décor à hauteur des coussins du lit, des tasses posées sur la table, et ce, avec un décalage entre l'objet et son image, est retransmis sur l'écran vertical placé sur des rails. En arrière-plan, Tom paniqué marche frénétiquement, son téléphone portable sonne, mais il n'arrive pas à y répondre. Au milieu du plateau, toujours en arrière-scène, il s'arrête net. Il ouvre la bouche, il semble vouloir crier, mais aucun son ne sort. Joy continue d'appeler au secours, Tom s'effondre par terre. La lumière n'éclaire plus que son corps recroquevillé au sol, souffrant. De la neige tombe petit à petit des cintres. Noir, silence.

Tom et Joy sont dans la même pièce, Joy est allongée sur le lit, il vient s'asseoir sur le bord du lit, elle pose sa tête sur ses genoux et il lui caresse les cheveux. On voit leurs deux visages sur l'écran panoramique. Ils se préparent chacun de leur côté, presque chacun aux deux extrémités de la pièce ; elle enfile un pull, il éteint son ordinateur portable, avance vers sa valise, lui tend sa tenue de travail, elle la prend sans rien dire. Elle s'avance vers la glace et explique que « mardi prochain [elle] sera pendant sept heures au terminal 4 à Amsterdam juste à côté de la porte 65 [...] », elle lui donne un rendez-vous très précis et ajoute « on pourrait enfin se parler

23 *Ibid.*, p. 80 :

« - On voit Joy et Tom faire l'amour dans le cube en verre, un gros et gras agent de sécurité aux cheveux sales regarder tout ça sur son écran, tandis que d'autres employés du personnel au sol et des passagers pressés à l'intérieur sans être vraiment sûr 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.

- Mais c'est juste le retake d'une scène de ce docusoap : « Joy's World – a world of Joy », ça ne s'est jamais passé comme ça, de toutes façons ça ne s'est pas passé du tout, la scène a juste été retournée plus tard parce qu'elle avait mentionné un truc du genre, alors ils l'ont retourné. »

24 *Ibid.*, pp. 80-81.

en live dans le lounge KLM, j'aimerais tellement juste un instant poser ma tête sur ton épaule²⁵... ». Il lui répond qu'il aimerait pouvoir l'embrasser et glisser sa main sur ses hanches. Elle lui tend une clé, la pose dans le creux de la main de Tom, leurs deux mains sont visibles en gros plan à l'écran. Leurs derniers mots sont les suivants :

« JOY. On va y arriver.
TOM. Oui. On va y arriver²⁶. »

Joy s'en va. Tom marche vers la fenêtre, regarde à travers les stores et dit « au revoir » d'un signe de la main. La musique électronique soutenant la tension de la scène s'arrête.

2.3. Brève économie du spectacle

Production : Collectif MxM.

Coproduction : Temps d'images 2007 - La Ferme du Buisson / Scène nationale de Marne-la-Vallée / Carré des Jalles à Saint-Médard-en-Jalles / Scène nationale 61 à Alençon / Cie l'Eldorado de Joël Jouanneau / Arcadi.

Soutiens : DRAC Île-de-France / Conseil Général 77 / CNC-Dicream / CSAD Montpellier / CNSAD Paris - Vincent Detraz / T.U. Nantes / Agnès B.

2.4. Diffusion du spectacle

Du 13 au 21 octobre 2007, Festival temps d'images 07, Ferme du buisson, scène nationale de Marne-la-Vallée (banlieue parisienne) dans le cadre du festival temps d'images.

Du 16 octobre au 2 novembre 2008 au Théâtre Gérard Philipe de Saint Denis (banlieue parisienne).

Du 31 mars au 11 avril 2010 au théâtre Monfort à Paris (15^{ème} arrondissement).

²⁵ *Ibid.*, p. 86.

²⁶ *Ibidem*

Annexe C. MARTIN CRIMP, AUTEUR

1. Formation, parcours et bibliographie

Diplômé du St Catherine's College de Cambridge en 1978 en lettres anglaises (trois ans d'études, équivalent de la licence à l'université française), M. Crimp alterne ensuite entre petits boulots et périodes de chômage. À cette époque, il écrit un roman, *Still Early Days* (Encore les premiers jours) et *An Anatomy* (Une anatomie), un recueil de nouvelles. Il rejoint le groupe des écrivains en résidence à The Orange Tree Theatre en 1981²⁷ et sa première réalisation est une adaptation à deux mains avec Howard Curtis d'une œuvre de Jerzy Przedziecki²⁸, *Love Games* (Jeux d'amour) créée et présentée en 1982. Sa première pièce en solo, *Living Remains* (Restes vivants), est mise en scène par Sam Walters la même année. Sam Walters, fondateur du théâtre en 1971 et toujours actuel directeur²⁹, mettra en scène les cinq pièces suivantes de l'auteur en son lieu : *Four Attempted Acts* (Quatre actes à l'essai) en 1984, *A Variety of Death-Defying Acts* (Variété d'actes défiant la mort) en 1985, *Definitely the Bahamas* (C'était probablement les Bahamas) en 1987, *Dealing with Clair* (Claire en affaires) en 1988, *Play with Repeats* (Pièce avec répétitions) en 1989³⁰. Martin Crimp devient auteur en résidence de la Thames-TV au Royal Court Theatre en 1988-89³¹.

En 1990, il reçoit une bourse d'écriture du British Arts Council, dont les fonds proviennent de l'État et de la National Lottery (équivalent de la Française des jeux, et dans le cas anglais, avec 40% des gains reversés à de bonnes œuvres et à l'État³²), et c'est la première année qu'une de ses pièces, *No One Sees the Video* (Personne ne voit la vidéo) (1990), est mise en scène au **Royal Court**, théâtre reconnu pour accueillir des écritures novatrices et en relation avec les problèmes de la société contemporaine. Ce lieu proposera ensuite la création de nombre des pièces de l'auteur : *Getting Attention* (Recevoir l'attention) (1991), *The Treatment* (Le

²⁷ Aleks SIERZ, *The Theatre of Martin Crimp*, Londres, Methuen Drama, 2006, p. 3.

²⁸ Information disponible sur <http://www.doollee.com/index.htm>, un répertoire gratuit sur internet des dramaturges et pièces de théâtre qui ont été écrites, adaptées ou traduites en anglais depuis la représentation de *Look Back in Anger* de John Osborne en 1956, <http://www.doollee.com/PlaywrightsC/crimp-martin.html> - 8264 (consulté le 11 juin 2012).

²⁹ <http://www.orangetreetheatre.co.uk/sam-walters/> (consulté le 7 septembre 2012).

³⁰ Aleks SIERZ, *op. cit.*, p. 226.

³¹ *Ibid.*, pp. 3-4.

³² <http://www.camelotgroup.co.uk/business/> (consulté le 7 septembre 2012).

Traitement) (1993), *Attempts on Her Life* (Atteintes à sa vie) (1997), *One More Wasted Year* (Encore une année de perdue) (1997), *The Chairs* (Les chaises) (1998) avec *Complicite Theatre* dirigé par Simon McBurney³³, *The Country* (La Campagne) (2000), *Face to the Wall* (Face au mur) (2002), *Advice to Iraqi Women* (Avis aux femmes d'Irak) (2003), *Fewer Emergencies* (Moins d'urgences) (2005), *Rhinoceros* (Rhinocéros) (2007), *The City* (La Ville) (2008), *In the Republic of Happiness* (Dans la république du bonheur) (2013).

M. Crimp est aussi le traducteur d'œuvres théâtrales francophones. Durant ses années de lycée, il lit Samuel Beckett et Eugène Ionesco qui inspireront beaucoup son style par la suite. Il traduit du français à l'anglais : *The Chairs* (Theatre Royal, Bath, 1997) d'après *Les Chaises* d'Eugène Ionesco, *Roberto Zucco* (Royal Shakespeare Company's Other Place, Stratford-upon-Avon, 1998) d'après *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, *The Maids* (Young Vic, 1999) d'après *Les bonnes* de Jean Genet, *The Triumph of Love* (Almeida Theatre, 1999) d'après *Le triomphe de l'amour* de Marivaux, *The False Servant* (National Theatre, 2004) d'après *La fausse suivante* de Marivaux, *Rhinoceros* (Royal Court, 2007) d'après *Rhinoceros* d'Eugène Ionesco. Il réalise aussi un travail de réécriture du *Misanthrope* de Molière (the Young Vic, 1996).

2. **Atteintes à sa vie, le chef d'œuvre**

Selon le chercheur et critique Aleks Sierz qui écrit la première monographie sur M. Crimp, ce dernier atteint le summum de sa carrière durant l'année 1997 avec *Atteintes à sa vie*, mis en scène par Tim Albery au Royal Court Theater. A. Sierz est un puits intarissable d'éloges à l'égard de ce texte :

En 1997, le chef d'œuvre de Martin Crimp, *Atteintes à sa vie*, fut représenté au Royal Court Theatre, un événement qui assura sa réputation en tant que le plus novateur, le plus enthousiasmant et le plus exportable dramaturge de sa génération. Pour une pièce qui satirise, entre autres, l'hypermédiatisation, il est de circonstances qu'elle soit produite au sein d'un climat culturel qui exhale avec goût des relents d'exagération. [...] Mais quand les médias d'art étaient occupés à attendre le prochain Sarah Kane ou le dernier écrivain de vingt ans et quelques, la meilleure pièce de la décennie fut écrite par un auteur expérimenté qui en avait passé presque deux à peaufiner son art.

Dans les derniers jours du gouvernement Tory (parti conservateur britannique) de Major, *Atteintes à sa vie*, un conte désolé clamant la xénophobie sordide et continue, apparaît comme une pièce à la fois brillamment originale et distinctement européenne, à la fois comme un commentaire sur le vingtième siècle finissant et une vision de ce que le théâtre du futur pourrait être³⁴.

³³ <http://www.complicite.org/flash/> (consulté le 8 septembre 2012).

³⁴ Aleks SIERZ, *op. cit.*, pp. 48-49 :

“ In 1997, Martin Crimp's masterpiece, *Attempts on Her Life*, was staged at the Royal Court Theatre, an event that

Ce sont d'abord des écoles de théâtre qui s'intéressent à cette pièce en France : Stanislas Nordey en 2003 avec la promotion sortante de l'école du Théâtre National de Bretagne³⁵, Joël Jouanneau lors des journées de juin des élèves du CNSAD en 2003 et Michel Raskine en 2004 à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) de Lyon. Même s'il embauche certains des comédiens avec qui il avait travaillé la pièce au CNSAD, la mise en scène de J. Jouanneau en 2006 est la première à se jouer en dehors du contexte d'une formation. Elle est présentée au théâtre de la cité internationale, dans le cadre du festival d'Automne, un événement très en vue et un lieu d'adoubement pour la création contemporaine. Le texte est définitivement reconnu par le monde du théâtre britannique avec la mise en scène de Katie Mitchell au National Theatre de Londres en 2007.

Le thème de la médiatisation et sa place dans la construction de nos imaginaires est récurrent dans l'œuvre de Martin Crimp, il le développe de façon notable dans *No One Sees the Video* (1990) et dans sa réécriture du *Misanthrope* (1996), dans *The Treatment* (1993) et *Attempts on Her Life* (1997). La recherche de Martin Crimp s'inscrit dans une volonté de saisir le temps présent et les formes de représentations dominantes – d'où un travail sur le pastiche, le recyclage de certaines habitudes médiatiques, ainsi que suivant les traces de Jean Baudrillard montrer à quel point le vrai peut être entremêlé au faux, la réalité constituée du simulacre.

secured his reputation as the most innovative, most exciting and most exportable playwright of his generation. For a play which satirizes, among other things, media hype, it is fitting that it was produced in a cultural atmosphere that positively reeked of overstatement. [...] But while the arts media were busy looking for the next Sarah Kane or hot twenty-something writer, the best plays of the decade was written by an experienced playwright who had spent nearly two decades honing his craft.

In the dying days of Major's Tory government, a sorry tale of sleaze and continuous xenophobic clamour, *Attempts on Her Life* appeared as both a brilliantly original and a distinctly European play, both a comment on the late-twentieth century and a vision of what theatre of the future might be."

³⁵ Même si Stanislas Nordey s'en défend et ne considère pas ce spectacle comme un travail de présentation d'élèves, il s'agit tout de même de la promotion sortante de l'école du TNB : « Tous sont engagés pour jouer cet été au Festival d'Avignon *Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, mis en scène par leur ex-responsable pédagogique et premier employeur Stanislas Nordey. "C'est violent de terminer un cycle d'apprentissage simplement par un travail d'élève. Est donc née cette idée que l'aventure aboutisse à un spectacle qui ne serait pas une chose faite pour les mettre en valeur mais qui serait la rencontre entre mon désir d'un texte et ces jeunes comédiens." », <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Atteintes-a-sa-vie-1755/ensavoirplus/idcontent/5102> (consulté le 4 décembre 2014). En outre, je n'ai trouvé que peu de documents concernant cette mise en scène et la lecture qu'en fait Nordey ne me paraît pas mettre en avant la dimension critique de la "société du Spectacle" que contient cette pièce, mais plutôt la forme non-conventionnelle de l'écriture et l'anonymat au sein des grandes villes. Ces multiples raisons m'ont conduite à ne pas inclure cette mise en scène dans mon corpus.

Annexe D. JOËL JOUANNEAU, *ATTEINTES À SA VIE* DE MARTIN CRIMP

1. Formation, parcours et genèse de la mise en scène d'*Atteintes à sa vie*

Joël Jouanneau³⁶ connaît ses premières expériences théâtrales avec une troupe d'amateurs qu'il anime au moment où il passe son baccalauréat et ensuite, de 1962 à 1983, soit pendant vingt et un ans. La troupe se nomme le collectif du Grand Luxe. Durant cette période, il travaille, entre autres, en tant qu'instituteur, coordinateur des affaires culturelles de la ville de Saint-Denis, journaliste dans un hebdomadaire proche du parti communiste français. Il écrit sa première pièce en 1984, *Nuit d'orage* sur Gaza et signe sa première mise en scène, une adaptation d'un roman de Botho Strauss, *La dédicace*, une création produite par le **théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis**. C'est l'année où il fonde sa compagnie, L'Eldorado. Il devient professeur de théâtre en 1990 à l'école du Théâtre national de Strasbourg, il enseignera ensuite au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris. Il mène de front l'écriture de pièces et la réalisation de mises en scène.

Au début de sa carrière théâtrale, il monte en priorité des textes d'auteurs du répertoire contemporain et qui bénéficient d'une renommée plus ou moins grande, tels le suisse romand Robert Pinget (1919-1997) (*L'hypothèse* en 1984), le suisse allemand Robert Walser (1878-1956) (*Les enfants Tanner* en 1990) et l'irlandais Samuel Beckett (1906-1989) (*En attendant Godot* en 1991, *Compagnie* en 1995). *L'hypothèse* de R. Pinget est programmée dans le cadre du **Festival d'Avignon**, cela atteste bien de l'ascension fulgurante du metteur en scène. Il y reviendra à plusieurs reprises (1989, 1991, 1993, 1995, 2009). Il commande sa première pièce à Jacques Séréna (1950) en 1998 (*Rimmel*). Ses activités d'auteur et de metteur en scène se rejoignent puisqu'il porte à la scène la plupart de ses textes : *Le Bourrichon, comédie rurale* en 1989, *Mamie Ouate en Papoâsie* en 1991, *Le Marin perdu en mer* en 1992...

Le répertoire classique ne semble guère attirer son attention. *Coriolan* de W. Shakespeare qu'il dirige lors de la saison 2003-2004 est son unique essai de ce type. Il montera un second

³⁶ Joël JOUANNEAU, Présentation de l'auteur par lui-même, dossier sur théâtre-contemporain.net : <http://www.theatre-contemporain.net/biographies/Joel-Jouanneau/presentation/> (consulté le 4 décembre 2014).

W. Shakespeare, mais suivant sa propre adaptation ; *Dickie* d'après *Richard III* de W. Shakespeare en 2003. Son goût pour les auteurs contemporains se vérifiera durant toute sa carrière : il met en scène plusieurs textes de Jean-Luc Lagarce dont *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* en 2004, mais aussi *Les amantes* d'Elfriede Jelinek en 2002, *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* d'Imre Kertész en 2004, ou *Embrasser les ombres* de Lars Norén en 2005. Ses choix indiquent qu'il s'intéresse en premier lieu et exclusivement à la création qui lui est contemporaine. Cet attachement à porter à la scène — et souvent pour la première fois en France, comme c'est le cas pour *Atteintes à sa vie* de M. Crimp —, des auteurs vivants, ce qui l'inclut lui-même, est soutenu par **Théâtre Ouvert** dont c'est la mission.

Ses mises en scènes ont aussi été programmées, au moins à deux reprises, à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, au Théâtre de l'Athénée-Louis Jovet, au Théâtre Vidy-Lausanne, au Théâtre de Sartrouville, au Théâtre de la Bastille, au Théâtre national de La Colline, au **Théâtre de la Cité internationale** (dans lequel a été joué *Atteintes à sa vie*) et au Théâtre de la Commune. Jouanneau fait partie du réseau des théâtres subventionnés et ce avec une nette prépondérance de théâtres parisiens et d'Île-de-France.

Il est un metteur en scène eclectique qui joue des auteurs de styles différents et alors qu'il monte plusieurs textes de J.-L. Lagarce ou de S. Beckett, il ne mettra en scène qu'une fois les mots de M. Crimp. Il part des textes pour créer un univers, le texte est central pour son processus de création. Les mots et les acteurs l'intéressent avant tout. C'est bien ce qu'il répond lorsqu'on l'interroge sur sa « relation à l'écriture théâtrale et à celle de M. Crimp en particulier³⁷ » :

Je suis d'abord un lecteur. Un lecteur qui met en scène de l'écriture. Et passionné par les auteurs qui sont des musiciens de la langue, et qui, par ailleurs, interrogent le théâtre dans le même temps où ils l'écrivent, nous invitant à abandonner certains de nos repères et à explorer des territoires inconnus. [...] On est là devant une proposition radicale qui permet à la fois un renouvellement de l'écriture théâtrale (ce qui n'est pas le cas de toutes ses pièces), et une lecture du monde dans ce qu'il a de plus actuel et brûlant. C'est la première pièce, du moins à ma connaissance, dénonçant de façon aussi radicale les discours (policier, sécuritaire, esthétique, caritatif, publicitaire) qui nous parviennent. Et par là, elle renvoie aux dangers que fait perser l'univers virtuel et médiatisé sur la perception de soi, des autres. Comme si le réel devenait impossible à cerner, alors qu'il n'a jamais été aussi lourd à porter³⁸.

J. Jouanneau est d'abord attentif à la langue et au travail musical d'un auteur, il se définit

³⁷ Entretien avec Joël JOUANNEAU, propos recueillis 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%20Atteintes.pdf> (consulté le 4 décembre 2014).

³⁸ *Ibidem*.

d'abord comme lecteur et affirme ainsi la primauté du texte dans son travail de mise en scène. C'est un ovni théâtral auquel il se confronte avec *Atteintes à sa vie*, il en a conscience et c'est même précisément pour la subversion des codes théâtraux et la singularité du thème traité : les dangers des discours « policier, sécuritaire, esthétique, caritatif, publicitaire » véhiculés par les médias et de nature à susciter des troubles dans la perception de soi et des autres. Il juge que ce thème est traité pour la première fois dans cette pièce (ce qui ne fait que corroborer le choix d'en faire la première œuvre du présent corpus). J. Jouanneau est d'abord à l'affût d'une langue à la musicalité originale et d'un propos dense.

D'ailleurs, lorsqu'il souhaite intégrer de la vidéo dans sa mise en scène d'*Atteintes à sa vie*, il décide de collaborer étroitement avec C. Teste et J. Boizard. Cette collaboration est tout à fait compréhensible puisque le metteur en scène et le vidéaste sont des spécialistes de l'insertion de la vidéo sur la scène de théâtre.

2. Description de la mise en scène d'*Atteintes à sa vie* de Martin Crimp, mis en scène par Joël Jouanneau, 2006

Nous avons disposé de plusieurs DVD de la pièce et de la vidéo projetée durant la pièce, grâce à l'aimable partage du metteur en scène qui nous a ouvert ses archives, déposées à Caen en septembre 2013.

Metteur en scène : Joël Jouanneau

Collaboration artistique : Cyril Teste

Comédiens : Fabrice Bénard, Bruno Blairet, Michel Bompoil, Jean-Pierre Chupin, Mélanie Couillaud, Sabrina Kouroughli, Vincent Macaigne, Hédi Tillette de Clermont-Tonnerre, Nicolas Wan Park.

Création son : Pablo Bergel

Création vidéo : Julien Boizard

Scénographie : Jacques Gabel

Création costumes : Claire Sternberg

Création lumières : Franck Thévenon

2.1. Argument

J. Jouanneau fait le choix de reconstruire un fil rouge dramatique (qu'il nomme Moeko et qui se trouve à la troisième section de la présente annexe) afin d'aider les comédiens à savoir dans quelle histoire ils s'impliquent. Ce film rouge entremêle une enquête policière et le monde du cinéma avec notamment un réalisateur, avec assistante et comédienne, qui essaie de faire un

film. Le but est de donner une cohérence au moins à l'usage des comédiens, mais sinon à l'ensemble.

Pour ce qui est des caméras de vidéo-surveillance elles sont intégrées à la fable, un film est réalisée en parallèle, tantôt documentaire, tantôt intrusif, c'est-à-dire, allant dans l'intimité des personnages. La caméra a toujours une raison d'être là, elle n'est pas un simple outil, mais elle sert les deux fables qui finissent par se rencontrer. Les policiers soupçonnent la comédienne de l'équipe de cinéma d'être leur suspecte.

2.2. Synopsis

Sur le rideau noir encore fermé sont projetées les lettres du titre de la pièce, en dessous de la photographie d'une femme.

L'ouverture du rideau laisse voir un sur-plateau rectangulaire blanc cerné d'ampoules électriques blanches. Les lumières construisent un rectangle rouge qui recouvre les trois praticables cubiques à jardin d'un même rouge. Commence le scénario 1, « Tous les messages sont effacés ». Une femme en robe rouge, jouée par Mélanie Couillaud, marche pieds nus à vive allure sur le rectangle blanc. Un sac plastique recouvre sa tête. Depuis le début, une musique inquiétante se fait entendre en continu. Des basses, comme le bruit du vent. Une voix s'élève. Un homme laisse un message sur un répondeur téléphonique. C'est un des comédiens qui parle dans un des micros placés entre les deux grands écrans blancs côte à côte en fond de scène et le plateau surélevé. Les sept hommes de l'équipe regardent cette scène, imperturbables. On entend le bip d'un répondeur, une femme dit les jours et les horaires auxquels sont laissés les messages qui s'enchaînent. Le dernier message, prononcé par Vincent Macaigne, est alarmant : « c'est ça le scénario que je suis censé imaginer, moi, un cadavre en train de pourrir près du répondeur ? ». Un saxophone se fait entendre, cet instrument rappelle de fait le jazz, la musique se fait plus enveloppante et rassurante.

Dans l'obscurité du plateau, on discerne un briquet qu'on allume, à quatre reprises, et le titre de la pièce est projeté à l'avant-scène des tréteaux. C'est encore V. Macaigne qui débute le texte du scénario 2, « Tragédie de l'amour et de l'idéologie » : « L'été. Une rivière. L'Europe. ». En costumes, ou en tailleur, deux hommes et deux femmes décrivent une scène d'amour. La lumière donne à l'ensemble une teinte sépia. L'image vidéo de l'ensemble, filmée en légère contre-plongée à partir de l'avant-scène, est projetée sur l'écran de droite, avec un léger décalage. La blonde, montre du doigt la brune lorsqu'elle dit « La femme – Anne – pousse un cri, elle s'agrippe aux montants du lit [...] ». Ils rient, sont assez complices. Un acteur, Hédi

Tillette de Clermont-Tonnerre, fume et écrase sa cigarette dans un petit cendrier jaune Ricard triangulaire, il dit quelques passages descriptifs au micro. V. Macaigne s'approche de la femme brune, Sabrina Kouroughli, et semble essayer de la séduire : il agite ses mains autour d'elle comme pour la saisir, lui place une cigarette entre les lèvres et l'allume ensuite. Nicolas Wan Park, qui porte un veston ouvert sur son torse nu, un appareil photo à la main, fait mine de viser les autres personnages. V. Macaigne et M. Couillaud sont ceux qui disent le plus de texte et ceux qui sont les plus engagés dans les discours qu'ils prennent en charge. Certains passages, en effet, notamment au discours direct, sont dits de manière réaliste, avec une grande émotion. S. Kouroughli semble plutôt jouer le rôle d'une actrice, patiente et à l'écoute des désirs des scénaristes. Le scénariste et l'actrice se rapprochent l'un de l'autre, vers le centre du plateau. Ils commencent à mimer la scène qui se raconte – la rencontre sexuelle et idéologiquement controversée – et, après avoir refusé ses avances, la femme brune l'embrasse avec fougue. Le photographe prend un cliché et la femme s'en va. La femme blonde se rapproche de l'homme puis s'en va doucement. Le photographe, descendu de l'estrade, prend en photo l'homme seul.

On entend des instruments à cordes, une guimbarde. Le scénario 3, « Foi en nous-mêmes », débute. Une femme portant un voile coloré sur la tête et vêtue d'une longue robe à motifs, court de l'arrière-scène à jardin pour monter sur le plateau surélevé, elle parcourt le périmètre du rectangle à plusieurs reprises, comme la femme du premier tableau et vient s'y asseoir à cour. Un homme pose un petit arbre dans un pot à l'angle au côté cour du sur-plateau. À jardin, trois comédiens en costume – deux sont coiffés du casque bleu des soldats de l'O.N.U. et le dernier du casque blanc de la Croix-Rouge – viennent se poster debout chacun sur un praticable. La femme est sans doute une réfugiée de la guerre de Yougoslavie. V. Macaigne se tient derrière une caméra à l'avant-scène, il tourne le dos aux spectateurs. Il lève le bras, la musique s'arrête nette et on entend comme dans un mégaphone, un « silenzio » dit par Jean-Luc Godard, le « silence, on tourne ! » des plateaux de cinéma, mais en italien. Le réalisateur/caméraman filme les soldats et la yougoslave durant la quasi-totalité de la scène ; les deux images apparaissent sur les deux écrans en fond de scène avec un léger décalage. Les lumières teintent l'ensemble d'un bleu vif. À un moment, il filme même l'écran. Des hommes, tantôt au micro, tantôt de vive voix disent le texte qui raconte une guerre civile et toutes ses atrocités. La femme voilée – S. Kouroughli – parle dans une langue d'Europe de l'est, du serbe peut-être ou une langue qui y ressemble. Ces paroles de témoins sont traduites par les autres acteurs, notamment H. T. de Clermont-Tonnerre, derrière son micro à cour. Les soldats et l'humanitaire se regardent, semblent fatigués, lassés par le témoignage qu'ils entendent. Ils demeurent silencieux durant toute la scène, finissent par s'asseoir. Le témoin se lève, et agité,

crie afin, aux dires des autres membres de l'assistance, d'exprimer sa colère. Le réalisateur, fâché sans doute que le témoin exprime un avis contraire au sien, quitte le plateau et arrête de filmer. Le speaker termine le tableau en chantant d'une manière un peu sacralisée les mots « la foi en nous-mêmes ». Il demande aux autres de reprendre ensemble.

Le morceau de jazz extrait de *Twin Peaks* de David Lynch remplit l'inter-scène plongé dans le noir. Quand la lumière revient, un homme ressemblant à l'inspecteur Columbo marche sur scène, courbé. C'est le scénario n°4, « La locataire ». Deux hommes, le photographe de la scène précédente et un autre sont assis, la femme à la perruque blonde, allongée sur le dos. La scène est filmée en direct en noir et blanc et plongée. L'image, retransmise sur l'écran en arrière-scène, a l'aspect d'une vidéo-surveillance. Elle ôte ses talons noirs qui resteront sur le sol, en arrière-scène à cour et glisse un index gracieux et sensuel sur le sol. Elle ne répond pas aux questions, l'inspecteur soliloque, avec un accent. L'inspecteur arpente le plancher, frénétiquement, un cigare au bout du doigt. D'autres acteurs disent le texte des bords du plateau.

« La caméra vous aime », scénario n°5, débute par quelques accords de guitare électrique, le musicien, H. T. de Clermont-Tonnerre, prononce, d'une voix profonde, les mots suivants « La caméra vous aime » dans le micro latéral. Sur les écrans est projetée une lumière bleue puissante. D'abord murmuré avec force puis dans un léger parlé chanté, un autre poursuit « Nous avons besoin [...] ». Certaines paroles sont plus chantées. Les six autres hommes sont debout à l'arrière-scène. L'ensemble vante la caméra et « toutes les choses qu'Anne peut être ». Le groupe est plutôt rock, lunettes noires pour tous, bandana ou casquette au choix. Une impression chorale ressort quand les mots sont dits par plusieurs acteurs ensemble. L'un d'eux chante sur « Qu'est Hécube pour lui ? Qu'est-il pour Hécube ? Une megastar ! ». Les accords à la guitare et la manière de parler les mots font penser à des groupes de rocks comme Oasis, Indochine ou encore, mais seulement de très loin, Téléphone. L'ensemble se termine par des vociférations maîtrisées : « La caméra ! La caméra ! ». Les lumières sont sombres, mêlant bleu et rose. La femme blonde reste allongée les pieds tournés vers le fond de scène durant tout le tableau.

Le scénario 6 est annoncé au micro : « Maman et papa », les premières répliques sont aussi dites au micro, sinon elles se répartissent entre M. Couillaud et V. Macaigne, d'abord assis sur les cubes, ainsi que par moments à S. Kouroughli. Celle-ci parcourt le périmètre du rectangle scénique, un sac à dos rouge sur le dos, puis vient s'asseoir au milieu de l'avant-scène. Sur les écrans sont projetées des images fixes ; un avion à jardin avec en surimpression un sac à dos rouge et une salle d'attente d'aéroport à cour. Les acteurs n'apparaissent à aucun moment sur la vidéo dans cette scène. Des passages du dialogue sont dits au micro d'une voix qui mesure

son engouement. La comédienne brune regarde vers le public. Le père se lève d'un coup pour aller vers sa fille, la mère reste assise. Elle est pointilleuse, sèche, lui est plus en colère, il crie brusquement. La fille prend en charge la longue tirade de la fin de la scène, elle affirme l'hypothèse suivant laquelle le sac d'Anne serait rempli de pierres, dès son départ de la maison parentale. Le père vient se rasseoir à côté de la mère. Se déroule à l'inter-scène une danse inspirée du twist entre les trois comédiens. La lumière d'ambiance est tamisée, aux tons violet, orange et brun-rouge, les ampoules clignotent sans cesse. Sur la fin de la chorégraphie, trois images se succèdent : la salle d'attente d'un aéroport, des images de vidéo surveillance : trois policiers dans un ascenseur et une salle d'interrogatoire. Les trois hommes de l'image entrent par l'arrière-scène. C'est le début du scénario 8, « Physique des particules » dont les lettres sont projetées au sol. La blonde est allongée sur le dos, de la même manière que dans le tableau n°4, « La locataire ». La scène est filmée en direct, en noir et blanc et plongée. La lumière sur scène est bleutée. Les talons noirs, le cendrier jaune Ricard et le sac à dos rouge gisent sur le sol. Le scénariste est resté sur scène, les cubes blancs dans son dos courbé. Bruno Blairet, qui interprète l'inspecteur Columbo, semble suspecter le scénariste. Fabrice Bénard et Nicolas Chupin le secondent, l'un porte des preuves sous scellé, colle une photographie sous le nez de l'interrogé, les mains gantés de l'autre récupèrent les talons. Columbo a gardé son accent, ses hésitations et son corps courbé, mais sans son imperméable beige. Il est en costume noir et chemise blanche, comme tous les autres. Il s'avance comme un clown : les jambes en avant en faisant de grands pas et s'empare du sac rouge. La lumière s'abaisse.

À l'inter-scène défile sur l'écran et sur la scène un travelling d'une ville la nuit. Un homme porte la femme brune qui agite les jambes et vient la poser en avant-scène sur un plot circulaire. Commence le scénario n°7, « La nouvelle Anny ». La femme porte un collant blanc à rayures horizontales rouges, une robe blanche sur laquelle est imprimée une étoile rouge à l'avant et le numéro 7 à l'arrière. Elle est coiffée d'un casque rouge, entre l'aviateur et le motard. Les ampoules sont toutes allumées, l'écran est recouvert d'une lumière rose durant toute la scène, le sol d'une teinte bleue. Les sept acteurs masculins sont en ligne à l'arrière-scène, en costumes noirs et lunettes noires. Détail détonnant : l'un d'entre eux porte une chapka sur la tête. Ils avancent ensemble vers l'avant-scène en pas de côté et s'immobilisent les bras croisés au niveau de la taille. Ils retournent en fond de scène. Une brouille intervient dans leur rang, certains calment le jeu, et ils se remettent à exécuter des pas de danse en cœur : ils tournent sur eux-mêmes vers le côté cour puis vers le côté jardin. Les hommes parlent dans un gromelot russe et la femme traduit leurs mots en français, avec une voix sirupeuse. Elle prend la pose, les mains sur la taille, fait tourner son plot sur lui-même. Les hommes avancent, se tiennent en

ligne derrière elle, ils montent leurs mains sur leurs hanches, l'un d'eux sort de la ligne et s'accroupit. Certains restent en arrière quand deux autres se tiennent tout proches de la femme. La ligne vient faire ensuite rempart dans son dos. La ligne se brise et plusieurs s'en vont en désordre. L'un vient se placer derrière la caméra et l'autre se positionne juste derrière la femme et tente de l'embrasser ou de lui lécher la joue. Elle se lève, ce dernier la saisit et la porte dans ses bras comme à l'arrivée puis revient pour faire sortir avec l'autre le plot circulaire.

À la place du podium, un acteur pose une poupée en plastique d'un peu moins d'un mètre de hauteur, et l'inspecteur fait son entrée. C'est le début du scénario n°9, « La menace du terrorisme international™ ». Un écran propose la scène filmée en direct en plongée et l'autre, la scène en direct et de face. L'inspecteur scrute la poupée, puis s'assoit en avant-scène. Plusieurs images d'une femme – potentiellement Anne – sont reproduites à l'écran dans un enchaînement qui rappelle le séquençage du mouvement au cinéma, les hommes ne s'en aperçoivent pas. Trois de ses accompagnateurs arpentent la scène en tous sens. Ils s'immobilisent pour écouter leur chef. Ce dernier monte sur l'estrade, puis les trois autres s'en vont en courant, suivi de l'inspecteur. L'estrade est laissée vide, seule reste la poupée.

Pour « Plutôt drôle », scénario 10, les lumières de la salle sont allumées, celles de la scène, éteintes. H. T. de Clermont Tonnerre, assis sur le bord du plateau surélevé, allume une cigarette et dit son monologue face à la caméra et face au public. Quelqu'un vient enlever la poupée.

Le « silenzio » chuchoté par une voix de femme dans *Mulholland Drive* de David Lynch résonne. Débute le scénario n°11, « Sans titre (100 mots) ». Entre la comédienne à la perruque blonde dans une longue robe blanche, elle parcourt pieds nus le périmètre du plateau d'un pas rapide, comme au tout début du spectacle. Son image est reproduite en plusieurs exemplaires à l'écran, six en tout. C'est la même image qui était apparue dans le scénario n°9. Ces reproductions d'elle en série s'inscrivent alors qu'elle passe devant l'écran, puis disparaissent l'une après l'autre. Cet effet est reproduit, il en apparaît quatre occurrences en tout et la femme sort. Deux grands bols translucides remplis d'eau descendent des cintres et laissent voir un cercle noir et un cercle blanc entourés d'un halo de lumière sur le sol du plateau. Pendant ce temps, des hommes en chemises à fleur font leur entrée, ils sont cinq, observent un bol rempli d'eau, s'asseyent sur le bord du plateau et discutent. Ils sont filmés et l'image de la femme reproduite en série surgit, en surimpression à l'écran, à quatorze reprises. La liste de mots est projetée sur le sol. Le photographe de la deuxième scène prend des clichés à l'arrière du promontoire, puis monte sur scène pour immortaliser les cercles qui se reflètent sur le sol et photographier l'écran. Les policiers s'en vont, le photographe qui s'est placé en dessous de la

boule d'eau reste sur scène. La femme à la perruque brune entre du fond de la scène, la blonde la rejoint à jardin et l'enserme dans ses bras, la fait tourner, puis s'assoit à terre les jambes écartées. La caméra placée en avant-scène filme leurs corps, puis leurs deux visages en gros plans. La brune vient s'encastrent dans la place qu'il lui reste, entourant l'autre femme de ses jambes à elle. Leurs deux visages se rapprochent, elles semblent s'embrasser. Baignés d'une lumière violette, des gros plans d'elles d'eux sont immobilisés à l'image comme pour une photographie et le film reprend ensuite. Le photographe marche d'un pas léger et s'enroule sur lui-même, brandit à bout de bras son appareil pour les photographier. Elles se relèvent l'une contre l'autre et s'enlacent de manière sensuelle. Le photographe pousse la blonde qui se laisse porter par l'impulsion hors de scène. La femme puis l'homme suivent.

Le photographe traverse le plateau en courant, la blonde court sur les bords du plateau, débute le scénario 12 « C'est étrange ! ». La brune, qui porte un voile comme dans « Foi en nous-mêmes » entre. La première l'entraîne dans sa course, puis la fait asseoir à peu près à l'endroit où elle était assise dans « Foi en nous-mêmes ». Des morceaux des corps des deux femmes, puis de ceux des hommes apparaissent sur les écrans, chacun divisé en deux images³⁹. La blonde parle en avant-scène au centre devant la caméra en avant-scène et son visage ou son buste, en gros plan, est dupliqué sur les deux écrans. Trois militaires, coiffés de bérets bleus de l'O.N.U. ou de l'armée de l'air arrivent, la blonde s'approche d'eux et leur montre du doigt la brune. Ils entourent cette dernière dont la blonde s'empare à nouveau pour la placer à jardin, puis la quitte encore et vient se placer avec les militaires. Ceux-ci attrapent la brune et la plaquent au sol pour l'interroger. On voit son visage à l'écran et les visages des militaires au-dessus du sien. Tous s'en vont, hormis la brune, restée au sol. Elle se relève et s'en va.

Démarre le scénario 13, « Communication avec les extraterrestres ». Les ampoules qui bordent la scène s'allument en ses angles de façon discontinue. La femme brune danse perchée sur un cube. Elle s'arrête, épuisée, le réalisateur la somme de continuer. À l'écran, on voit en plan américain les images du coryphée et de l'inspecteur, baignés dans une lumière rose, leurs contours mal définis.

Tout à coup, les ampoules forment des rampes lumineuses scintillantes, la musique démarre, c'est « La fille d'à côté », le scénario n°14. Les hommes du groupe de rock, déjà vu dans « La caméra vous aime » se postent à l'arrière-scène derrière les micros. L'image des jambes d'une femme que la caméra découvre balaie l'écran lors des refrains (« Elle est une star de cinéma porno, une tueuse et une marque d'auto »). Les écrans sont sinon bleus, puis blancs.

³⁹ La moitié droite de l'écran de gauche et la moitié gauche de l'écran de droite.

L'écran s'assombrit et vire au rouge ainsi que l'ensemble de la scène. La femme brune danse durant toute la chanson, des hommes montent sur le plateau, l'un la saisit et la fait tourner, puis le deuxième, et un troisième. D'autres arrivent, ils remuent leurs corps en un swing plus ou moins vif, parcourent le proscenium. Sur l'écran on les voit en plongée. Ils immobilisent la brune dans une combinaison orange avec un masque sur le visage, elle est ligotée et ses jambes sont scotchées au sol.

Reste l'inspecteur en marcel blanc et pantalon noir à bretelles. L'image montre la femme ligotée vue en plongée, l'image est d'abord blanchâtre, passe au vert, puis au bleuâtre, on voit l'ombre de l'inspecteur qui tourne autour de la femme à l'image, mais pas son corps. C'est le début du scénario n°15, « La déclaration ». Il s'allume une cigarette et continue de tourner autour de la femme attachée. Il s'approche d'elle, on voit donc son corps à l'image. Il lui fiche la cigarette dans la bouche, l'obligeant à fumer jusqu'à la lie, elle s'effondre. L'image vire au blanc comme surexposée, puis revient à une couleur indéterminée entre le vert et le bleu. Elle répond aux questions car l'inspecteur la brûle avec sa cigarette, la rudoie. Elle signe finalement la déclaration, un stylo dans la bouche.

Une femme avec un sac en plastique sur la tête parcourt en sautillant le périmètre du rectangle. H. T. de Clermont Tonnerre annonce le scénario 16, « Pornó » au micro à cour et commence à se déshabiller. Deux hommes en boxer blanc posent le petit podium circulaire à l'avant-scène centre. Un autre homme en boxer blanc arrive de l'arrière-scène à cour, il s'étire lascivement. Un autre fait le poirier. Toutes les ampoules sont allumées. Les hommes forment une ligne puis avancent. La femme tourne sur son podium, elle écarte les jambes. L'un des hommes de la ligne fait des allers retours répétés en arrière-scène. La femme au sac plastique a les jambes repliées, mais toujours ouvertes. La brune sur le proscenium à cour parle avec vigueur et, à bout de forces, n'arrive plus à répondre aux questions qu'on lui pose. Le réalisateur, seul à être resté en costume, affublé d'une perruque blonde la pousse hors de scène. Il revient vers la blonde et lui découvre la tête. Les autres hommes restent fichés au sol en quinconce, puis ils vont en arrière-scène, sauf deux d'entre eux. Les hommes effectuent une chorégraphie minimaliste, en miroir avec la femme. Le réalisateur filme la femme blonde de plus en plus près ; ses bijoux roses et brillants, sa couronne, son visage avec sa perruque rose, son entre-jambe et dépose la couronne sous sa jupe plissée grise. Il finit par lui enlever sa perruque, elle a les cheveux à la garçonnette, blonds. Il filme ensuite ses yeux et sa bouche, tout en tenant son visage dans sa main, le tordant un peu. La musique de Sonic Youth emplît la salle jusqu'à ce qu'on entende presque plus les paroles des comédiens. Le réalisateur filme la femme de face sur son podium en plan large alors qu'elle tourne le dos aux spectateurs, le plateau

s'assombrit pour ne laisser qu'une auréole de lumière autour du podium. Le réalisateur met en route le mécanisme de rotation du podium qui se met à tourner. Il quitte la scène. La lumière s'abaisse sur cette femme immobile sur un socle tournant.

Le plein feu éclaire les saluts. Une image de la scène et du public, grande masse noire est diffusée sur les écrans en arrière-scène, répétée à l'infinie. On entend un enregistrement du scénario n°17, « Précongelé », en voix off après les applaudissements et donc au moment où les spectateurs commencent à quitter la salle.

2.3. Brève économie du spectacle

Production : Compagnie l'Eldorado, Festival d'Automne à Paris, MC2, Théâtre de la Ville-Paris, Théâtre Vidy-Lausanne, TU-Nantes.

Coproduction : Maison de la Culture Loire-Atlantique

DIFFUSION DU SPECTACLE.

Du 13 novembre au 3 décembre 2006 : Théâtre de la Cité internationale, Paris.

3. Scénario *Moeko* écrit par Joël Jouanneau et destiné aux acteurs d'*Atteintes à sa vie*

Genèse : Quelques heures ou plusieurs jours après être resté sans nouvelles de Anne, son plus qu'ami Andrew, un écrivain, scénariste à ses heures et qui travaillait avec elle à un script sur les guerres civiles dans les Balkans, pénètre par effraction dans son loft, mais ne trouve que son téléphone portable. Écoutant les messages, il est atterré par leur contenu et découvre qu'il ne savait rien ou presque d'elle. Voulant les réécouter il se trompe de touche et les efface. Deux ans plus tard et toujours sans nouvelles de la disparue, afin d'exorciser ce pan douloureux de sa vie, il écrit une pièce en hommage à l'absente, conçue comme un véritable scénario pour le théâtre et construite en dix-sept plans séquences. Son titre : « *Atteintes à sa vie.* »

Plan-séquence 1.

Une jeune femme dans un loft quelque peu underground d'une grande métropole occidentale, un sac plastique sur la tête, s'asphyxie doucement à écouter en boucle des messages téléphoniques qui font d'elle tour à tour une prostituée, une artiste-peintre, une co-scénariste,

une dangereuse terroriste, une fille bien rangée du Minnesota etc.... À la fin de la séquence on ne sait si elle a mis fin à ses jours.

Plan-séquence 2.

Autour de minuit et d'une piscine à ciel ouvert d'un appartement plus que chic situé au sommet d'un building d'une grande métropole de l'ouest, Andy, un jeune réalisateur underground, et sa co-scénariste (et plus qu'amie) Jennifer, conversent avec deux asiatiques : Yasuko, le propriétaire de l'appartement, photographe très branché spécialisé dans la haute couture, et Baby Moe, son parfois modèle, une possible actrice aussi fragile qu'excentrique. Andy et Jennifer exposent leur projet de film, « Foi en nous-mêmes », encore à l'état de synopsis, et qui se voudrait une tragédie post-moderne de l'amour et de l'idéologie au cœur de la vieille Europe. Le cannabis aidant, et Andy étant visiblement fasciné par la jeune Baby Moe, le synopsis, comme le quatuor, fluctue sous nos yeux jusqu'à devenir sinon fumeux, du moins filandreux.

Plan-séquence 3.

Un an après, dans une ancienne usine transformée en studio de cinéma, Andy prépare un plan-séquence de son film qui n'a gardé de la version initiale que le titre, et pour lequel il vient d'obtenir un bon début de financement. L'action se passe dans les Balkans, durant les guerres civiles et le rôle de l'héroïne Anya, dont les deux enfants sont tués sous ses yeux par les milices serbes, est tenu par la jeune Baby Moe, laquelle n'est toutefois pas l'actrice docile qu'Andy pensait, ce qui n'est d'ailleurs pas fait pour lui déplaire.

Plan-séquence 4.

Dans la nuit autour de sa piscine à ciel ouvert, Yasuko danse avec la jeune Baby Moe, mais aussi avec Jennifer, une curieuse et venimeuse danse à trois où flotte une odeur de cannabis.

Plan-séquence 5.

Au sommet du building, mais en plein jour cette fois et six mois après, alerté par les lettres anonymes du voisinage, le neveu du célèbre inspecteur Colombo, lieutenant de la Mondaine, assisté d'un membre de sa brigade, interroge pour la troisième fois Yasuko sur la jeune Baby Moe, récemment disparue, et qui était fichée par la brigade des stupés. Jennifer assiste à l'entretien.

Plan-séquence 6.

Lors d'un concert donné à L'Eldorado, une boîte qui se voudrait une réplique post-moderne

de l'ancienne Factory de Warhol, un groupe rock à la mode, « The Stranglers », interprète l'un de ses tubes : « La caméra vous aime », et dans le groupe, on peut reconnaître sans difficulté Andy, sans doute influencé par l'exemple du chanteur-réalisateur serbe Kusturica.

Plan-séquence 7.

Un an après, dans son loft quelque peu underground de la banlieue industrielle de la métropole, malgré l'échec public de « Foi en nous-mêmes », et fort du soutien de la critique, Andy, en compagnie de Jennifer, mais aussi de Baby Moe, travaille à un nouveau script, « Maman et papa », qui se veut une tragi-comédie sur la middle-class et dont l'héroïne, la jeune Annie, en rupture de ban avec son milieu et sa famille, fait le tour du monde avec un sac rouge. Les trois co-scénaristes prennent visiblement plaisir à travailler ensemble sur le contenu du sac rouge, et se livrent pour finir à une danse à trois aussi joyeuse qu'effrénée.

Plan-séquence 8.

Trois jours après, le neveu de l'inspecteur Colombo, dans le droit fil des enquêtes de son oncle et toujours à la recherche de Baby Moe, mais aussi de son aura de sexe imprévu et non protégé, interroge Andy et Jennifer, flanqué de deux membres de sa brigade des mœurs.

Plan-séquence 9.

Le scénario de « Maman et papa » n'avançant que peu, voire pas, Andy se voit contraint de réaliser un film publicitaire pour des raisons alimentaires. Il s'agit de mettre en valeur une voiture, « La nouvelle Anny ». Voulant préserver son intégrité de cinéaste post-moderne, il tente de pervertir la commande qui lui est faite, et bien sûr c'est Baby Moe la vedette du film.

Plan-séquence 10.

Dans l'aéroport le plus proche de la grande métropole européenne, un sac rouge abandonné est retrouvé, et son contenu est tel qu'on fait appel au neveu de l'inspecteur Colombo, promu au Service du Renseignement et à la lutte anti-terroriste. Arrivé sur les lieux avec sa brigade au complet, il ne tarde pas à faire le lien entre la Baby Moe qu'il recherche et la petite Anne, dont le sac rouge révèle la présence de faux passeports, traces d'explosifs, appels téléphoniques, bandes vidéo provenant de banques etc... Pas de doute, c'est bien la même.

Plan-séquence 11.

Durant l'entracte de la présentation du très inattendu et un peu trop long film de Martin Crimp, « Atteintes à sa vie », tandis qu'une hôtesse vend des glaces au cannabis, l'animateur de la soirée fait lecture en avant-première du synopsis enfin terminé de « Maman et Papa »,

synopsis plutôt drôle quoique doux-amer sur un brave petit gars du sud des USA, de retour dans sa famille, venu présenter à sa mère sa femme Anne et ses deux enfants.

Plan-séquence 12.

A L'Eldorado, lors du vernissage de l'exposition post-moderne d'une artiste très en vogue et portée sur le body-art, la table ronde publique entre critiques s'envenime. On remarque la présence de Yasuko qui photographie le modèle payé par l'artiste, modèle qui semble ressembler à Baby Moe, encore faudrait-il pouvoir y regarder de plus près.

Plan-séquence 13.

Au cœur des Balkans, tout près d'un aéroport bombardé et fermé, une femme spécialisée dans la sécurité suit minute par minute les agissements plus que troublants d'une femme en cadillac rouge décidée à prendre un avion en première classe avec sa fille Annushka pour regagner une grande ville européenne en paix. Dans la cadillac, sur le siège arrière, deux sacs en plastique fermés révèlent la présence de l'enfant.

Plan-séquence 14.

Au Quartier général de la brigade anti-terroriste du neveu de l'inspecteur Colombo, grâce aux rayons X, le filet se resserre sur Baby Moe, alias Anne.

Plan-séquence 15.

À L'Eldorado, Baby Moe est l'invitée surprise des « Strangers ».

Annexe E. KATIE MITCHELL, *ATTEMPTS ON HER LIFE* DE MARTIN CRIMP

1. Formation et parcours

Katie Mitchell⁴⁰ a suivi des études en littératures anglaises à l'université d'Oxford où elle met en scène des pièces avec d'autres étudiants. À sa sortie, elle est assistante à la mise en scène dans différents théâtres, notamment à la Royal Shakespeare Company. En 1989, elle part étudier le théâtre en Europe de l'est, entre autres, en Russie, Pologne, Géorgie et Lituanie, ce qui renforce son intérêt pour les méthodes de Constantin Stanislavski et de Jerzy Grotowski. En 1990, elle monte sa compagnie Classics on a Shoestring pour présenter des textes appartenant au répertoire mondial, au-delà de la période classique, dans une forme réinventée, notamment en y intégrant musique et danse. Elle choisit de porter à la scène des textes de Maxime Gorki, d'Euripide, de Federico Garcia Lorca, John Arden...

Elle travaille d'abord dans des lieux en marge des institutions puis, peu à peu ses spectacles sont programmés dans de grands théâtres : au Abbey Theatre de Dublin (1993) qui aurait été le premier théâtre de l'aire anglophone à avoir reçu des subventions étatiques en 1925⁴¹, au Donmar Warehouse de Londres (1996), au Piccolo Teatro de Milan (1999) pour sa première version d'*Attempts on Her Life* de M. Crimp⁴² et au Young Vic Theatre de Londres (1999). Elle y monte, entre autres, S. Beckett et Jean Genet. Elle s'attache à mettre en scène autant le répertoire contemporain que classique. À la Royal Shakespeare Company pour laquelle elle devient programmatrice de la salle the Other Place en 1997, elle met en scène des pièces d'Euripe et d'Eschyle dans des traductions récentes. Elle est passionnée par Anton Tchekhov, qui est l'auteur de théâtre le plus souvent mis en scène dans le monde, devant W. Shakespeare. Elle met en scène *Uncle Vania* à la Royal Shakespeare Company dans une coproduction avec le Young Vic Theatre en 1998, *Ivanov* en 2002, *Les trois sœurs* en 2003 et *La mouette* en 2006 au Royal National Theatre. Entre 2000 et 2004, elle est metteur en scène

⁴⁰ La plupart des informations pour construire la biographie théâtrale de Katie Mitchell proviennent de la page internet de Josette Féral sur le site de l'Université du Québec à Montréal : <http://www.josette-feral.uqam.ca/Page/Katie-Mitchell.aspx> (consulté le 4 décembre 2014).

⁴¹ <http://www.abbeytheatre.ie/about/history/> (consulté le 4 décembre 2014).

⁴² Version de la pièce dont je n'ai pas trouvé suffisamment de traces et qui sort de l'aire géographique choisie.

associé au **Royal Court Theatre** de Londres, puis à partir de 2004, au **Royal National Theatre** aussi à Londres.

Mitchell s'est confrontée à l'écriture de Crimp à plusieurs reprises. Elle a monté *Attempts on Her Life* dans deux versions, la première en 1999 à Milan et la seconde en 2007 au Royal National Theatre, mais aussi *The Country* en 2000, *Face to the Wall* en 2002 et *The City* en 2008 au Royal Court de Londres, ainsi que *Written On Skin*, un livret d'opéra, au Grand théâtre de Provence en 2012. Elle a aussi choisi les traductions de M. Crimp pour plusieurs de ses spectacles : *Les bonnes* de J. Genet en 1999, *La mouette* d'A. Tchekhov en 2006, *La maladie de la jeunesse* de Ferdinand Bruckner en 2009, et une adaptation de *La phénicienne* d'Euripide en 2013 intitulée *Alles Weitere Kennen Sie aus dem Kino* (Tout le reste, vous l'avez connu au cinéma). Crimp est donc un auteur qu'elle apprécie particulièrement et avec qui elle continue d'entretenir une régulière collaboration. Ce n'est pas un hasard si elle se tourne vers le texte *Atteintes à sa vie* qu'elle retrouve à deux reprises, la seconde que nous allons étudier étant montée à un moment où elle est metteur en scène associé au Royal National Theatre et où sa réputation est assise.

Elle est tournée vers un jeu réaliste et propre à une plongée dans l'intériorité des personnages, dont la construction trouve ses marques dans la méthode de Stanislavski. En ce sens, elle dirige depuis 2006 un grand nombre de productions où la vidéo a une place de choix et, pour ce faire, collabore étroitement avec le vidéaste Leo Warner. Les scénographies de ses pièces sont souvent réalisées par Vicki Mortimer. K. Mitchell est une des metteurs en scène britanniques les plus connus aujourd'hui et sa renommée s'agrandit récemment d'une percée considérable dans le milieu théâtral allemand, en témoigne l'entrée au repertoire de la prestigieuse Schaubühne berlinoise de *Fraulein Julie* (Mademoiselle Julie) d'August Strindberg (2010) et de *Die gelbe Tapete* (La tapisserie jaune) de Charlotte Perkins Gilman (2013)⁴³.

2. Description de la mise en scène d'*Attempts on Her Life* par Katie Mitchell, National Theatre, Londres, 2007

Vidéo de la pièce prise dans la salle Lyttelton du National Theatre, consultable aux archives du National Theatre à Londres, vidéo non commercialisée.

⁴³ Portrait de Katie Mitchell sur le site internet de la Schaubühne : <http://www.schaubuehne.de/en/people/katie-mitchell.html> (consulté le 4 décembre 2014).

Mise en scène : Katie Mitchell

Comédiens : Claudie Blakley, Kate Duchêne, Michael Gould, Liz Kettle, Jacqueline Kington, Dina Korzun, Helena Lymbery, Paul Ready, Jonah Russel, Zubin Varla et Sandra Voe.

Scénographe : Vicki Mortimer

Créations lumières : Paule Constable

Créateur vidéo : Leo Warner et Fifty Nine Ltd

Chorégraphe : Donna Berlin

Musique : Paul Clark

Arrangeur son : Gareth Fry

Travail de voix avec les acteurs : Kate Godfrey

Directrice de l'équipe : Lucy Kerbel

2.1. Argument

Atteintes à sa vie de Martin Crimp, critique de la sur-médiatisation, propose de peindre les multiples portraits d'Anne au travers de différentes médiations. La mise en scène de K. Mitchell propose un plateau recouvert d'outils techniques, sans cesse remaniés tout au long de la pièce, et notamment durant les inter-scènes, afin de permettre la réalisation en direct de court-métrages pour chacun des tableaux, à l'exception de l'ouverture et de la fermeture de la pièce. La pièce souhaite montrer la place qu'ont prise les techniques de reproduction et de diffusion dans nos vies au travers d'une utilisation intense des dites techniques.

2.2. Synopsis

Quand les spectateurs entrent dans la salle, le lourd rideau de fer qui recouvre le plateau est complètement refermé. La salle est entièrement frontale et dispose d'un orchestre et d'un balcon. On entend « Who Do You Think You Are? » des Spice Girls (sortie en 1996), une chanson très dynamique, un tube du *girl band* qui fit beaucoup parler de lui dans les années 1990. Les grincements du rideau de fer sont amplifiés, la musique des Spice Girls s'arrête de manière subite. Les acteurs sont regroupés vers le centre de la scène. Alors que le rideau de fer est presque ouvert, un second rideau descend des cintres sur une note prolongée au synthétiseur et 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 sans doute de fonds neutres pour la vidéo, un à jardin, perpendiculaires à la scène, un autre en arrière-scène et à cour, et un dernier à cour, longeant le bord de scène côté coulisses.

Après le brouhaha de boulons, poulies et autres ferrailles, on entend un grand bruit qui

ressemble à un coup de feu. Les acteurs remuent en tous sens, suspendent leur course le temps d'un soupir puis reprennent. À intervalles réguliers, on entend un son qui ressemble au petit déclic que fait le projecteur au moment du passage d'une diapositive à l'autre. Viennent ensuite quelques accords à la basse, accompagnés des cymbales d'une batterie, un arpège descendant au piano puis des cuivres — trompette, saxophone ou tubas — qui jouent une musique festive, du type des fanfares. Les acteurs se rapprochent petit à petit de l'avant-scène, en ligne. On entend des applaudissements puis un « buzz » sonore. Automatiquement, la lumière devient très blanche, elle éblouit les visages des comédiens.

Le premier scénario « All messages are deleted⁴⁴ » (« Tous les messages sont effacés⁴⁵ ») est coupé, la pièce débute donc directement au deuxième scénario « Tragedy of Love and Ideology⁴⁶ » (« Tragédie de l'amour et de l'idéologie⁴⁷ »). Les acteurs, tous présents sur scène, sont au nombre de onze : sept femmes et quatre hommes. Voici une brève description de leurs apparences physiques :

. Liz Kettle, une femme d'une quarantaine d'années aux traits angulaires, ses cheveux châtain remontés en un chignon sur le haut du crâne, toute de noir vêtue, pantalon, veste déstructurée et chaussures à talons,

. Claudie Blakley, une femme blonde portant un tailleur féminin noir, de trente ans environ,

. Paul Ready, un homme brun, en smoking noir et chemise grise, la trentaine,

. Dina Korzun, une grande femme blonde russe, la quarantaine, une jupe en cuir lui tombe au-dessous des genoux, une veste en cuir noir,

. Jonah Russell, un homme brun en smoking gris, la trentaine,

. Michael Gould, un homme aux cheveux châtain, d'une quarantaine d'années, en smoking gris et chemise grise,

. Helena Lymbery, une femme brune aux cheveux courts et bouclés, une coupe à la garçonnette, la quarantaine, elle porte une jupe et une chemise noires,

. Sandra Voe, une femme rousse, qui faisait partie de l'équipe de la mise en scène du même texte en 1997 au Royal Court Theatre, habillée d'un pantalon et d'un pull noirs, au-dessous

⁴⁴ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 203.

⁴⁵ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 11.

⁴⁶ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 208.

⁴⁷ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 15.

duquel elle porte une chemise grise. Elle doit avoir une soixantaine d'années,

. Jacqueline Kington, une femme noire, la quarantaine, dans une grande robe cintrée sur laquelle elle porte un blouson, des chaussures compensées, les cheveux remontés bien au-dessus de sa tête,

. Kate Duchêne, une femme brune d'une trentaine d'années, en talons aiguilles et robe au design contemporain, un corset par-dessus une chemise, un visage de type méditerranéen, sans doute une espagnole,

. Zubin Varla, un homme au visage arabe ou perse, le crâne un peu dégarni, il a une quarantaine d'années et porte un pantalon et une longue redingote noirs.

Nombre d'entre eux ont un petit ruban rouge épinglé à leur veste, symbole de la lutte contre le sida. Chacun porte un micro-cravate de couleur chair attaché le long de sa joue. Les tirets de la séquence « *Tragedy of Love and Ideology* » sont répartis parmi les différents membres de ce chœur. Ils s'agitent, frétilent sur place, s'avançant un peu puis reculent. Ils racontent l'histoire de la rencontre entre une femme, Anne, et un homme dans son appartement luxueux. Un buzz retentit, les acteurs se retournent vers le fond de scène, c'est le signal qui marque la fin du scénario précédent et le début du suivant : « *Faith with ourselves*⁴⁸ » (« *Foi en nous-mêmes*⁴⁹ »), le scénario n°3.

Un écran descend alors des cintres aux deux-tiers de la scène à cour. Lorsqu'il est en place, un éclair résonne. Deux comédiens positionnent une caméra et un projecteur. Le son du spot qu'on allume est amplifié. Les comédiens se séparent en deux groupes, l'un à jardin et l'autre à cour, tandis qu'ils sont réunis sur l'écran, au second plan par rapport à K. Duchene, assise au milieu de la scène, sur une chaise de bureau qu'elle fait allant de droite à gauche tout en fumant une cigarette et apparaît, par intermittences, dans la partie basse de l'écran. Un des acteurs sort de son groupe afin de s'assurer que la technique fonctionne bien. Une musique contemporaine inquiétante se fait entendre. Les groupes décrivent et expliquent l'histoire d'une femme, Anya, dont les parents ont planté un arbre le jour de sa naissance et qui a vécu une situation de guerre civile où les frères s'entretuaient, le frère violait la sœur, etc. La femme à la cigarette ne parle pas encore, son visage est impassible, elle semble avoir atteint l'au-delà de la douleur ou connaître un calme qui reflète la connaissance, la conscience. Puis elle dit : « Je ne crois pas. Je ne crois pas qu'Anya pousse des hurlements. Je ne crois pas qu'elle éclate en

⁴⁸ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 215.

⁴⁹ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 22.

sanglots et se griffe le visage, un peu comme dans une tragédie antique⁵⁰. » Le groupe réuni explique qu'il éprouve de la sympathie et même de l'empathie pour Anya. Un nouveau buzz marque le passage à un autre développement. Batterie, basse, guitare et un synthétiseur *roads* accompagnent ce changement. Les comédiens déplacent les trépieds au centre du plateau. Deux comédiennes débutent un pas de country, le reste de l'équipe les rejoint. Ils sont synchrones. La musique s'arrête de façon abrupte et certains vacillent.

Un buzz et un grondement de tonnerre se font entendre en même temps que les acteurs façonnent autrement le plateau ou, plus exactement, le matériel technique, l'une réajuste la caméra, l'autre déplace un projecteur. « The Occupier⁵¹ » (« La locataire⁵² ») scénario n°4, débute. Il est très court et parle d'une femme habitant dans un immeuble et vivant loin de son fils, répondant à des jeux-concours qui l'indiquent comme le numéro gagnant. Une musique New Age, un peu post-apocalyptique, démarre. L'écran se divise en deux parties : les visages d'un homme et d'une femme en gros plan à gauche, et celui d'une femme à droite. Celle-ci a la voix prise dans une sorte d'hygiaphone, l'homme parle aussi au travers d'un filtre similaire qui produit en plus une réverbération. À la fin de la conversation, on lui tend un téléphone portable, elle le prend et fait mine d'y parler, sa bouche est grande ouverte, fendue d'un énorme sourire. La caméra prend une photo, le son de l'obturateur retentit, l'image s'immobilise et le buzz résonne. Des idéogrammes s'inscrivent au bas de l'écran et l'image d'un téléphone portable à côté de la planète Terre s'incrute en fond du visage souriant de la femme.

La charleston retentit, puis les roulements des tambours. Une longue robe rouge descend des cintres. Une pause, un silence. La femme de la publicité à l'écran reprend les rênes de la batterie. Le batteur passe à la basse. Une musique rock débute ; c'est celle écrite pour le scénario n°5 : « La caméra vous aime ». Les autres acteurs remaquillent les musiciens, comme sur un plateau de télévision ou avant un concert filmé. Sur l'écran, on voit P. Ready faire des pauses, un crâne à la main. L'image s'immobilise en noir et blanc, le visage souriant du comédien accolé au crâne. D. Korzun fait des pauses, enfle la robe rouge et fait mine de se shooter à l'héroïne. Les roulements de la batterie marquent la fin du tableau. Une petite variation autour du buzz est introduite, il est cette fois plus une vibration, potentiellement réalisée à la batterie.

Quand la musique s'arrête, les paroles du scénario n°6, « Mum and Dad⁵³ » (« Maman

⁵⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁵¹ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 221.

⁵² Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 27.

⁵³ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 225.

et papa⁵⁴ ») commencent. On ne repère pas toujours la source d'où proviennent les voix. Le plateau est sombre et les comédiens, tels des techniciens, repositionnent caméras et lumières. On entend les *pizzicati* d'un violon, une musique qui comble l'attente pendant que le groupe agence à nouveau la scène sous nos yeux. Suivent des instruments à vents, faisant peut-être partie d'un orchestre symphonique. Aux paroles « We see photos⁵⁵ » (« Nous voyons des photos⁵⁶ »), débute à l'écran le pastiche d'un film en noir et blanc. S'y inscrivent les noms de potentiels producteurs. Une femme est allongée, de profil, son buste occupe toute la longueur de l'écran, ses bras sont repliés sur sa poitrine, elle semble morte. S. Voe et M. Gould regardent la morte. La lumière est faible, on ne voit ainsi plus les limites de l'écran, elle miroite comme le souffle irrégulier d'une bougie. Les deux personnes semblent parler de la morte, de la « petite Annie⁵⁷ » et du « grand sac de toile rouge offert par Maman et Papa pour ses seize ans⁵⁸. ». On peut donc supposer qu'il s'agit des parents de la petite, qui parlent d'eux à la troisième personne ou de proches de ses parents. Leurs visages apparaissent successivement, une lumière chaude projette des reflets rougeoyants sur ceux-ci. Les corps sont immobiles. Au lointain, un orgue, instrument caractéristique des enterrements chrétiens, est joué en fond de scène, le piano électrique est éclairé. À la réplique « Porno, actually, some of them⁵⁹ » (« Quelques-unes, en fait, sont porno⁶⁰ »), l'image change : les mains d'une femme derrière un rideau rouge saisissent le bouchon d'un flacon posé sur une tablette, elle fume une cigarette. Alternent ensuite les bustes de la mère, ceux de C. Blackley et J. Kington, de la mère et du père, d'une femme prenant son visage dans ses mains. La main de la femme à sa toilette revient, elle saisit un rouge à lèvres, se maquille les yeux qu'on voit dans le reflet de son miroir de poche. La main raye la glace du bout de son tube de rouge à lèvres. Le couple des parents revient. Puis une femme vêtue d'une longue robe rouge soyeuse dont on n'aperçoit que la moitié du visage, éclairée par des points de lumière de couleur verte, bleue ou rouge. On distingue ensuite des acteurs qui tournent et sautillent autour d'elle, des néons colorés dans leurs mains. Ils tendent une plaque argentée en oblique de son visage ; des reflets scintillent sur sa peau comme peut le faire l'eau à la tombée du jour. Une autre actrice écrase une cigarette dans un petit tas de sable, se déchausse et se dévêt de sa robe rouge sur scène. À l'écran, on distingue un pan du vêtement. Des cris de mouettes emplissent la salle. C. Blackley a été remplacée par Z. Varla qui dit « And

⁵⁴ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 31.

⁵⁵ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 225.

⁵⁶ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 31.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁹ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 226.

⁶⁰ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 146.

we're tempted to think — aren't we — that perhaps the bag was allways full of stones⁶¹. » (« Et nous pourrions penser — tu ne crois pas ? — que peut-être le sac a toujours été plein de pierres⁶². »). Plus son discours se poursuit et plus la musique se fait inquiétante, ce sont peut-être des notes de *roads* soutenues. Ce sont ensuite les pas de la femme se frayant un chemin dans l'étendue liquide. Elle semble sombrer dans l'eau, le visage de L. Kettle disparaît comme si elle coulait.

Des projecteurs sont dirigés en plein devant la caméra, qui évoquent les phares avant d'une voiture, une sonnerie de police se fait entendre, les lumières se rapprochent de l'objectif, comme si le véhicule s'approchait. Le son sature, un moteur vrombit, les ailes des projecteurs cliquettent. S'agit-il d'un accident ou d'une voiture qui se gare ? Cela marque en tout cas le début du septième tableau « The New Anny⁶³ » « La nouvelle Anny⁶⁴ ». D. Korzun prononce le texte en russe, son regard légèrement en surplomb, les yeux mouillés d'une assurance quelque peu sexuelle. La caméra tourne autour de son corps qui se meut légèrement. Une autre actrice traduit en anglais. Le visage de l'ex-mannequin s'affiche en gros plan à l'écran, celui de son interprète, dans le cadre d'un petit moniteur en arrière-plan à droite. La musique, d'ambiance plutôt « smooth » au départ, s'accélère ensuite avec des percussions de type djembé, des violons qui jouent une valse, puis éclate une musique de boîte de nuit quand une autre actrice arrive pour une danse langoureuse, les images des deux femmes alternent. D. Korzun déboutonne sa chemise et au moment où l'on pourrait apercevoir ses seins, l'image bascule sur une personne aux yeux révulsés – dont il est difficile de distinguer le sexe – à qui on donne à manger du yaourt à la petite cuillère.

Les acteurs réorganisent les outils techniques pour « Particule Physics⁶⁵ » (« Physique des particules⁶⁶ »), scénario n°8, sur l'amorce d'un tango, le texte est dit par un acteur sur scène mais invisible aux yeux des spectateurs, une femme fume tandis qu'elle fait l'amour avec un homme en se tenant à quatre pattes. La caméra filme le cendrier, les cuisses qui s'entrechoquent à vive allure, et le cahier sur lequel sont écrites des formules mathématiques que la femme tient à bout de bras. Deux couples dansent sur la chanson *Sway* (Emprise) de Pink Martini, regardent la caméra pour des arrêts nets et sensuels. Brutalement, la caméra découvre en un long travelling en plongée le corps de C. Blakley qui gît sur le sol. L'alarme d'une ambulance retentit, l'image

⁶¹ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 232.

⁶² Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 37.

⁶³ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 234.

⁶⁴ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 40.

⁶⁵ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 240.

⁶⁶ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 45.

imite la prise d'une photographie en noir et blanc. Suivent la sonnerie d'un téléphone, les pleurs d'un enfant, et *Dido's Lament* (Les lamentations de Dido), aria composé par Henry Purcell, la caméra finit sur les mains du pianiste, P. Ready.

Ce dernier s'empare d'une cigarette qui se consume déjà dans un cendrier posé sur le haut du piano et débute « Kinda funny⁶⁷ » (« Plutôt drôle⁶⁸ »), scénario n°10. Il prononce le texte avec un accent rural américain, son visage est sombre, un peu rouge, on discerne à peine sa bouche. Il rallume une seconde cigarette, son caméraman qui l'accompagnait déjà, en fait autant. P. Ready et Z. Varla s'effondrent sur le clavier, la caméra les flashe, l'image du corps au sol revient.

Les bustes de M. Gould et Z. Varla apparaissent à l'écran, un insigne de police au côté gauche, le cadavre au côté droit et en arrière-plan. Démarre alors le scénario n°9⁶⁹, « The Threat of International Terrorism⁷⁰ » (« La menace du terrorisme international^{TM 71}»), scénario n°9. Un groupe de journalistes interrogent des femmes policiers, H. Lymbery et J. Kington qui se font face et sont souvent filmées en champ et contre-champ. À la gauche de l'écran, surgissent des mains qui manipulent, rangent quelque chose dans des boîtes et recouvrent petit à petit toute la surface de projection, puis produisent une explosion. Des, des enfants crient, une sonnerie s'élève. De nouveau, on entend une musique inquiétante semblant être constituée de pièces métalliques qui s'entrechoquent les unes avec les autres et on passe à un morceau de Bach.

Le bruit d'un poste de télévision qu'on allume résonne, c'est le début du scénario n°11 « Untitled (100 words)⁷² » (« Sans-titre (100 mots)⁷³ »). L'écran grésille et crépite, on voit le visage d'un homme, puis la mire télévisuelle, modifiée, en gros plans. Une femme parle devant un écran où naissent de grosses bulles bleues. La technique du *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. Des créations qui rappellent l'art vidéo accompagnées du bruit de la pluie et d'un piano classique auxquelles succèdent un plateau de commentateurs d'art sur une musique jazzy : contrebasse, piano *roads*, batterie. Cette alternance est reproduite plusieurs fois. Deux visages en plan très serré les sourcils et le bout du nez comme limites, l'un verdâtre et l'autre

⁶⁷ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 245.

⁶⁸ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 51.

⁶⁹ Katie Mitchell a choisi d'inverser l'ordre des scénarii n°9 et 10.

⁷⁰ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 241.

⁷¹ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 46.

⁷² Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 249.

⁷³ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 55.

bleuâtre, encadrent un buste qui semble dirigé vers le bloc opératoire, des tracés en pointillés marquent le bas de la poitrine. Les autres enchaînements de triptyque du musée d'art contemporain sont les suivants : un pansement sur une main recouverte par celle d'un médecin, le visage d'une femme allongée, le creux d'un bras et une seringue qui y entre, le profil d'une femme coupé au menton et au-dessus des narines, une femme qui crie, des lèvres entrouvertes qui laissent voir les dents, une femme gisant au sol après avoir ingurgité des pilules, une femme regardant dans le vide, sans doute prête à sauter. Comme habituellement, l'intensité sonore éclate à l'inter-scène : l'atterrissage d'un hélicoptère, les aboiements d'une meute de chiens.

K. Duchene dit le texte du scénario n°12 « Strangely⁷⁴ ! » (« C'est étrange⁷⁵ ! ») seule et au microphone comme s'il s'agissait d'un monologue. Son visage en gros plan entouré de flammes alterne avec des vues en plongée de femmes en longue robe rouge allongées sur le sol. La caméra dévoile par alternances des parties de leurs corps.

Le scénario n°13 « Communicating with Aliens⁷⁶ » (« Communication avec les extraterrestres⁷⁷ ») reprend la musique de la série de science-fiction *X-files* et la couleur verdâtre caractéristique de cette même œuvre télévisuelle. Des gants, blouses de médecin, une mallette, une source lumineuse solitaire et un cadavre allongé sur une table blanche constituent les éléments primordiaux de ce tableau.

« The Girl Next Door⁷⁸ » (« La fille d'à côté⁷⁹ »), le scénario n°14, est une parodie d'un clip vidéo de musique pop des années 1970 : *Mamma Mia* du groupe Abba. Quand L. Kettle est de face, K. Duchene est de profil, l'incrustation de leurs corps sur des fonds de différentes couleurs — vert, violet, bleu, jaune — est bien visible. Le caméraman et le pianiste se mettent à chanter. Ombres chinoises et écrits en japonais se mêlent. Au piano débute un mouvement de Bach auquel succède une explosion. Une valse de robes rouges s'amorce. La composition de Bach reprend, puis est suivie de violons inquiétants, de rires d'enfants et, à nouveau, d'une explosion.

Dans « The statement⁸⁰ » (« La déclaration⁸¹ »), le scénario n°15, l'atmosphère est tendue pour un interrogatoire où chaque mot est accentué par les deux inspecteurs à la cigarette, Z. Varla et M. Gould, face au questionné, P. Ready. Les questions semblent banales, les pauses

⁷⁴ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2, op. cit.*, p. 257.

⁷⁵ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie, op. cit.*, p. 63.

⁷⁶ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2, op. cit.*, p. 262.

⁷⁷ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie, op. cit.*, p. 68.

⁷⁸ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2, op. cit.*, p. 263.

⁷⁹ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie, op. cit.*, p. 69.

⁸⁰ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2, op. cit.*, p. 266.

⁸¹ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie, op. cit.*, p. 72.

et le ton sérieux leur donnent un aspect sacralisé. La vidéo prend la scène, en plan large, cadré autour des têtes des trois protagonistes, l'image change peu, sauf pour un gros plan du profil de l'homme interrogé.

Les répliques de la prostituée qu'on interviewe dans « Pornó⁸² » (« Porno⁸³ »), le scénario n°16, sont dites par D. Korzun en anglais, K. Duchêne traduisant simultanément ses paroles en espagnol. À l'écran, on voit des doigts actionner un magnétophone de poche. D. Korzun se maquille devant la caméra tandis qu'en face d'elle, C. Blakley reproduit ses gestes, comme si la première se regardait dans un miroir. S. Voe et Z. Varla portent D. Korzun à bout de bras, elle a l'air un peu malade. Ils s'asseyent de part et d'autre de la jeune femme qui s'exprime dans un micro placé en face d'elle, un cadre reproduisant celui d'un écran de télévision s'ajoute à l'image. La traductrice occupe une petite place au côté droit. À un moment, elle s'arrête, ne peut plus parler, elle s'en va, un homme la soutient. J. Kington prend le relai et poursuit au moyen d'un hygiaphone. Un chant de type mongol s'élève, le volume augmente de plus en plus. Les visages des protagonistes sont tous saisis par la caméra. D. Korzun et K. Duchêne sont positionnées comme au décollage d'un avion. Les réacteurs vrombissent, la lumière clignote.

Le buzz — récurrent au départ — vibre, la lumière s'allume dans un grand bruit des projecteurs : c'est « Previoulsy frozen⁸⁴ » (« Pré-congelé⁸⁵ »), le n°17 et dernier scénario. Les acteurs forment une ligne, comme au départ, le *brainstorming* reprend. Ils regardent le public, jettent un coup d'œil à leurs voisins, rient ensemble. Le rideau de fer se rabat sur eux ; ils gigotent, apeurés qu'on ne les emprisonne.

2.3. Brève économie du spectacle

Production du National Theatre.

VIE DU SPECTACLE.

Du 14 mars au 10 mai 2007 : National Theatre, salle The Lyttelton Theatre, Londres.

⁸² Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 269.

⁸³ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 75.

⁸⁴ Martin CRIMP, *Martin Crimp: Plays 2*, op. cit., p. 278.

⁸⁵ Martin CRIMP, *Atteintes à sa vie*, op. cit., p. 85.

Annexe F. FORCED ENTERTAINMENT ET TIM ETHELLES COMME METTEUR EN SCÈNE ET DRAMATURGE

1. Formation, parcours, organisation, diffusion

Le groupe Forced Entertainment, dont on peut traduire le nom par « divertissement forcé », s'est constitué autour d'un noyau de six performeurs : Robin Arthur, Cathy Naden, Richard Lowdon, aussi designer, Terry O'Connor, Claire Marshall et Tim Etchells — metteur en scène et auteur, performeur à l'occasion —. Ils sont tous diplômés du département de théâtre (*drama*) de l'université d'Exeter⁸⁶. Richard Lowdon crée la scénographie et les lumières de leur premier spectacle, *Jessica in the Room of Lights* (Jessica dans la chambre des lumières) en 1984. John Avery en avait composé la bande sonore constituant en un mélange d'ambiances émanant de la musique industrielle, concrète et électronique⁸⁷. Nigel Edwards réalise toutes les créations lumières du groupe depuis 1989. Hugo Glendinning prend en photographie répétitions et spectacles. Les membres cités sont toutes réunis dans l'année 1992 autour du projet *Emmanuelle Enchanted* (Emmanuelle enchantée). Ce sera la première fois que T. Etchells assumera seul la direction du groupe, R. Lowdon ou T. O'Connor ayant notamment co-signé les projets précédents. La plupart des textes sont signés par l'unique T. Etchells qui, dans une majorité de cas, ne participe pas au travail en tant que performeur.

Les membres de Forced Entertainment forment une véritable compagnie organisée comme une troupe ; il est notable qu'il s'agisse d'un des rares exemples d'un groupe qui ne s'est pas disloqué malgré les années. Ces six personnes qui partagent aussi parfois leur vie privée — T. O'Connor et T. Etchells vivent ensemble par exemple — ont réussi à poursuivre un travail en commun, dans une perspective collective, en aplanissant les hiérarchies habituelles entre un

⁸⁶ Le collectif est même nommé comme faire-valoir sur une page du département de théâtre de l'université d'Exeter : „With alumni including Punchdrunk and Forced Entertainment, the University of Exeter has firmly established itself as the home of some of the most exciting cutting-edge talent in the UK. “, http://humanities.exeter.ac.uk/drama/news/title_413740_en.html (consulté le 4 décembre 2014). Comptant parmi ses anciens élèves les membres de Punchdrunk et de Forced Entertainment, l'université d'Exeter s'est fermement établie comme la maison de quelques-uns des talents les plus pointus et passionnants du Royaume Uni.

⁸⁷ L'album de la bande-son peut être écouté en ligne : <http://forcednostalgia.bandcamp.com/album/jessica-in-the-room-of-lights> (consulté le 16 octobre 2012).

metteur en scène tout-puissant et sa troupe d'acteurs. Ils ont tous la même formation, ce qui les place d'emblée dans une relation d'égalité. Néanmoins, une certaine hiérarchie se dessine ; T. Etchells occupe la place de directeur artistique et c'est son nom qui au final signe les mises en scènes et les textes des performances. Outre des performances théâtrales d'une durée classique, deux heures environ, ou de longue durée, 6 heures ou même 24 heures, le groupe a présenté des installations, des projets photographiques, des *site-specific pieces* (performances *in situ*), des œuvres multimédias. À la longévité du groupe s'ajoute l'engagement de chacun des membres au sein de celui-ci, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas de gros engagements en dehors du groupe. Lorsqu'on jette un regard plus précis sur l'historique des projets du groupe, on constate que les places de chacun ont mis quelques temps à se fixer : T. O'Connor est citée à la mise en scène de certains des premiers spectacles, les textes ne sont, pour les premières expériences, pas signés par T. Etchells. Certaines des personnes qui ont participé aux premiers projets du groupe n'en font plus partir aujourd'hui, c'est le cas, par exemple, d'Huw Chadbourn et de Susie Williams qui ont joué avec le groupe pour la dernière fois en 1986.

Etchells est un artiste prolifique puisqu'il réalise des travaux hors du collectif, notamment en tant que vidéaste et plasticien ou concepteur d'espaces. Il travaille en collaboration avec d'autres artistes dont il retrouve certains en dehors du groupe tel H. Glendinning. Il a pu exposer son travail de plasticien dans de nombreuses galeries ; Zürich, Berlin, Londres, Varsovie, Cracovie, Brême, Norwich, Rennes, Amsterdam, Stuttgart⁸⁸, pour ne citer que les événements les plus récents. Il est intéressant de noter que Etchells réalise aussi un travail d'analyste ; il est critique pour le célèbre quotidien britannique The Guardian et est responsable de différents programmes de recherche au sein d'universités en Grande-Bretagne, de musée comme la Tate ou d'organisme spécifique pour le développement de l'art vivant comme LADA (Live Arts Development Agency/Agence de développement pour les arts vivants) à Londres :

Entre 2004 et 2007, je fus membre en recherche créative à l'université de Lancaster. En 2007, j'ai reçu un doctorat *honoris causa* de l'université des arts de Dartington en reconnaissance de mes écrits pour et sur la performance contemporaine. Je participe actuellement au programme *Héritage : Penseur en résidence (2009-2010)* à la section recherche de la Tate, musée d'art moderne, et à l'Agence de développement pour l'art vivant de Londres (LADA)⁸⁹.

⁸⁸ Inventaire de ses dernières expositions sur le site personnel de TIM ETCHELLS : <http://www.timetchells.com/listings/> (consulté le 15 octobre 2012).

⁸⁹ <http://www.timetchells.com/statement-%10-cv/> (consulté le 15 octobre 2012) :

“Between 2004 and 2007 I was a Creative Research Fellow at Lancaster University. In 2007 I was awarded an honorary doctorate by Dartington College of Arts, in recognition of my writing for and about contemporary

Possédant son propre théâtre et lieu de répétition à Sheffield, une ville industrielle du nord de l'Angleterre, Forced Entertainment montre ses créations à un public local, prend part à de nombreux festivals à la renommée internationale au sein de l'Angleterre et en dehors de ses frontières, en Europe notamment.

Forced Entertainment reçoit régulièrement les subventions publiques du **Arts Council of England**, équivalent du Ministère de la Culture en France. Ceci est une preuve de reconnaissance de la qualité de son travail. Les plans de subventions s'échelonnent sur trois ans et, à la fin de cette période, le financement est renouvelé. Le groupe bénéficie de cette aide considérable de l'année 2012 à 2015⁹⁰.

Une grande partie des fonds de la compagnie viennent ensuite de ses nombreuses tournées, notamment internationales⁹¹.

Les financements sont néanmoins, au départ, plutôt nationaux — ce qui semble assez logique⁹².

En 1985 (*The Set-up* (Le coup monté)), 1993 (*12 AM: Awake&Looking down* (Midi : Eveillé et le regard au sol)), 1994 (*Speak Bitterness* (Amères Dénonciations)), 1996 (*Quizoola*), ils reçoivent des soutiens financiers de la **National Review of Live Art**, NRLA, festival national d'arts vivants, fondé à Glasgow en 1979.

L'**Institut of Contemporary Art**, ICA, accueille les performances de Forced Entertainment jouées dans le cadre de la NRLA pour les années 1985, 1993 et finance *Red Room*, une installation-performance en 1993 et *Quizoola* en 1996.

Forced Entertainment est aidé par le **London International Festival of Theatre**, LIFT, pour *Who Can Sing a Song to unfrightened Me?* (Qui peut chanter une chanson pour m'ôter ma peur ?) en 1999, *Bloody Mess* (Sacré bordel) en 2004 et *The Coming Storm* (La tempête à venir) en 2012.

Void Story (Histoire vide) est réalisé pour l'édition 2009 du **SPILL Festival of Performance**⁹³.

performance. I am currently Legacy: Thinker in Residence (2009-2010) at Tate Research and LADA in London.”

⁹⁰ Site internet du Arts Council of England : <http://www.artscouncil.org.uk/funding/browse-regularly-funded-organisations/npo/forced-entertainment-ltd/> (consulté le 16 octobre 2012).

⁹¹ Recueil d'information sur le travail de Forced Entertainment :

<http://www.forcedentertainment.com/page/3025/Information-pack> (consulté le 16 octobre 2012), p. 6.

⁹² Tous ces renseignements sont référencés dans le « Project Index » (Index des projets) sur le site internet de la compagnie : <http://www.forcedentertainment.com> (consulté le 17 octobre 2012).

⁹³ Créé en 2007, le SPILL Festival of Performance est rapidement devenu un des plus importants festivals

Plusieurs théâtres en Angleterre soutiennent les projets du groupe : le Warwick Arts Centre de Coventry (co-production *The Voices* (Les voix) en 2003 et *The World in Pictures* (Le monde en images) en 2006), le regroupement des Sheffield Theatres (co-production *The Voices* en 2003), le Tramway de Glasgow (co-production *The Voices* en 2003, *The World in Pictures* en 2006 et *Spectacular* (Spectaculaire) en 2008), le Nuttfield Theatre de Lancaster (co-production *Bloody Mess* en 2004 et *The World in Pictures* en 2006)⁹⁴, etc.

Le **Sheffield City Council** apporte une aide financière aux projets de Forced Entertainment depuis *The Thrill of It All* (Le frisson dans tout ça) en 2010, puis avec *Tomorrow's Parties* (Les lendemains de fêtes) en 2011 et *The Coming Storm* en 2012.

Des producteurs privés se sont en outre associés au travail du groupe depuis *Void Story* (2009) (Ray Rennie and Elb Hall), puis pour *The Thrill of It All* (2010) (Ray Rennie and Francis Stevenson), *Tomorrow's Parties* (2011) (Ray Rennie and Francis Stevenson) et *The Coming Storm* (2012) (*ibid.*).

Les financements reçus de l'Allemagne, de la Belgique, des Pays-Bas et de l'Autriche sont notables :

Le **Spielart de München** finance les projets du groupe en 1999 (*Who Can Sing a Song to unfrightened Me*), en 2001 (*First Night* (Soir de première)) et en 2004 (pour les performances work-in-progress autour de *Bloody Mess*).

La **Kunstlerhaus Mousonturm** de Francfort les accueille en 2002 pour *Travels* (Voyages).

La **Volksbühne** de Berlin *The Voices* en 2003 et *The World in Pictures* en 2006.

Le **Hebbel am Ufer** de Berlin *Spectacular* en 2008 et *The Thrill of It All* en 2010. La **Volksbühne am Rosa-Luxembourg Platz**, dirigée actuellement par Frank Castorf, est un des lieux pour un théâtre novateur depuis sa fondation en 1913. Le Hebbel am Ufer accueille des spectacles de natures diverses, souvent audacieux, et une programmation dans l'une de ses trois salles témoigne d'une reconnaissance du milieu de la performance contemporaine.

Le **PACT Zollenverein** (Performing Arts Choregraphisches Zentrum, Centre des arts de la performance et de chorégraphie) d'Essen *The Thrill of It All* en 2010 et *The Coming Storm* en 2012.

britanniques pour le théâtre expérimental et la performance contemporaine, y ont été conviés, pour ne citer que les plus connus, Jan Fabre, Roméo Castellucci et la *Needcompany* de Jan Lauwers.

⁹⁴ Seuls les théâtres qui ont produit la compagnie au moins deux fois sont cités.

Le **KunstenfestivaldesArts** de Bruxelles les soutient en 2000 pour *Scare Stories* (Histoires balafrées) et en 2004 pour *Bloody Mess*. Ce festival a un retentissement international important ; les programmateurs européens s’y déplacent afin de voir des spectacles audacieux.

Le **Kaaitheater** de Bruxelles, où les spectacles du KunstenfestivaldesArts sont en grande partie présentés, *Exquisite Pain* (Douleur exquise) en 2005, pour *Tomorrow’s Parties* en 2011 et *Although We Fell Short* (Même si nous n’y sommes pas arrivés) 2011.

Le **Rotterdamse Schouwburg** de Rotterdam les aide à quatre reprises en 2001 (*First Night*), en 2004 (*Bloody Mess*), en 2006 (*The World in Pictures*) et en 2010 (*The Thrill of It All*).

Le Festival Theaterformen d’Hannovre, festival des formes théâtrales, *First Night* en 2001 et *Bloody Mess* en 2004.

Les **Wiener Festwochen**, le festival de Vienne, les finance et les accueille en 2001 pour *Instructions for forgetting* (Instructions pour oublier), en 2004 pour *Bloody Mess* et en 2006 pour *The World in Pictures*.

Le **Tanzquartier** de Vienne, le lieu de la danse, *Exquisite Pain* en 2005, commande *Sight is the Sense that Dying People Tend to Loose first* (La vue est le sens que les mourants perdent en premier) en 2008, supporte *Void Story* en 2009 et *The Coming Storm* en 2012.

Forced Entertainment commence aussi depuis une dizaine d’années à étendre sa renommée à la France. Événement notable, le groupe a été invité au **Festival d’Automne** en 2010 pour *The Thrill of It All*, et de nouveau en 2012 pour *The Coming Storm*, Tim Etchells y ayant été convié seul en 2009 avec *Sight is the Sense that Dying People Tend to Loose first*. La compagnie a peu à peu étendu sa renommée dans un des lieux symboliques de la culture moderne et postmoderne de la capitale française ; le **centre Georges Pompidou**. Forced Entertainment y a été programmé à 9 reprises pour 8 spectacles différents : *12 AM: Awake&Looking down* (2001), *First Night* (2003), *Bloody Mess* (2004 et 2005), *The World in Pictures* (2006), *Exquisite Pain* (2007), *Void Story* (2010), *The Thrill of It All* (2010), *The Coming Storm* (2012). Consécration en France, la compagnie est présentée au Festival d’Avignon de l’année 2012 avec *The Coming Storm*.

De manière très nette, Forced Entertainment couvre bien le territoire de l’Angleterre face à quelques dates en Écosse et au Pays de Galles et aucune en Irlande du nord. Après le Royaume-Uni vient très nettement l’Allemagne. Les États-Unis et la France semblent à peu près ex-aequo. Ce classement est établi en considérant simplement les lieux de spectacles par

lesquels le groupe est passé, le nombre de représentations n'est pas comptabilisé.

Hormis les lieux cités en amont qui ont constitué des jalons dans la carrière de Forced Entertainment, ses créations ont été montrées à plusieurs reprises aux États-Unis ainsi que, dans une moindre mesure, au Canada, en Australie et au Japon. Le travail du groupe a aussi été visible de manière sporadique — à l'occasion d'une date au moins — en Italie, Espagne, au Portugal, en Slovénie, Croatie, Serbie, Grèce, Roumanie, Hongrie, République Tchèque, Pologne, Lettonie, Russie, Finlande, Suède, Norvège, Danemark, Irlande. Et, enfin, de manière très ponctuelle des dates, souvent uniques, ont été jouées au Brésil, en Colombie, au Liban, en Corée du Sud et en Malaisie.

Le groupe aime à citer ce titre qu'il leur aurait été attribué par The Guardian : « Britain's most brilliant experimental theatre company », la compagnie de théâtre expérimental la plus brillante de Grande-Bretagne. Les lieux-amis du groupe sont soit des piliers de la performance contemporaine et/ou le théâtre de recherche : le Hebbel am Ufer et la Volksbühne de Berlin, l'Institut of Contemporary Art de Londres, le Centre Georges Pompidou de Paris, le Tanzquartier de Vienne, soit des carrefours où se rencontrent les créations aujourd'hui présentées comme les plus novatrices : les festivals SPILL et LIFT de Londres, le Festival d'Automne à Paris, le Kunstenfestivaldesarts de Bruxelles. Une des créations de Forced Entertainment que nous avons choisie d'intégrer à notre corpus, Void Story, est emblématique de cette circulation, elle a été proposée au Soho Theatre de Londres dans le cadre de l'édition 2009 du SPILL Festival of Performance, au Hebbel am Ufer en 2009 et au Centre Georges Pompidou à Paris en 2010. La démarche de Forced Entertainment s'inscrit fréquemment dans des perspectives proches de celles de l'art contemporain : un travail sur le corps et ses modifications, une réflexion sur l'art en lui-même, sur l'insertion du spectateur au sein de l'œuvre et sur le monde médiatique. Tim Etchells a souvent dit que les créations du groupe étaient accessibles à quiconque aurait été élevé dans une maison avec la télévision toujours allumée. Ils mêlent des éléments d'une culture dite populaire à une culture considérée comme plus haute, ou, en tout cas, moins accessible, celle du théâtre expérimental. Leur pratique use souvent du recyclage de matériaux préexistants — venant de domaines épars : la mode, le cinéma, la télévision, la littérature, les arts visuels. Ils ont un goût pour rappeler les films de série B, et ils aiment à parfaire leur esthétique de la « failure⁹⁵ », de l'échec. Bien souvent

⁹⁵ Tim Etchells et Matthew Goulish, un des membres du groupe Goat Island, ont fondé l'« Institut of failure », l'institut de l'échec, en décembre 2001, qui poursuit des recherches en ce sens, accessibles sur son site internet : www.institut-of-failure.com.

affleure chez les performeurs le souhait d'un spectacle qui serait « moving », « exciting », « spectacular », émouvant, excitant, spectaculaire, mais ils prennent un malin plaisir à rater leur cible.

2. Description de *First Night* de Forced Entertainment, 2001

Nous avons regardé la vidéo prise à The Place, à Londres, en 2001 (vidéo et texte du spectacle achetés auprès de la compagnie).

Direction : Tim Etchells.

Performeurs : Robin Arthur, Jerry Killick, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor, John Rowley, K. Michael Weaver.

Texte : Tim Etchells et la compagnie.

Scénographie : Richard Lowdon.

Création lumière : Nigel Edwards.

Bande son : ressources récoltées.

2.1. *Argument*

Huit comédiens entrent, en costumes pour les cinq hommes, en robes à paillettes pour les trois femmes, avec des sourires énormes figés sur leurs visages, dont ils ne se séparent pas durant tout le spectacle, une vraie performance physique. Ils prédisent des catastrophes pour leurs spectateurs au sortir du spectacle au début et les encensent à la fin pour mieux les injurier ensuite. Des numéros ayant trait au cabaret et au cirque interviennent entre ces longs moments où les corps sont immobiles, en ligne en avant-scène : une femme fait exploser les ballons qui entourent son corps, un à un, du bout de sa cigarette, les acteurs font une chorégraphie pour mélanger les lettres qu'ils tiennent en main et former de nouveaux mots comme « Mystery » ou « Illusion ». Monsieur Loyal est tenu par le coup sous le fort bras d'un des hommes. Il finira dans un sac poursuivi par un autre à l'aide d'une scie, mais reviendra quand même en avant-scène devant les lourds rideaux de velours rouge fermés, pour souhaiter la bonne nuit à tout le monde.

2.2. *Synopsis*

Trois femmes et cinq hommes, en costumes beiges et pantalons noirs ou en ensemble marron, des robes à paillettes unies pour les femmes, turquoise, lilas et or. Ils font tous un « sourire commercial », très crispé, montrant toutes leurs dents et affichant en permanence ce grand sourire. Un des comédiens va en chercher un autre dans les coulisses et il revient le

portant de sorte à ce que la nuque de l'autre s'écrase entre son bras et sa hanche. L'homme au cou compressé souhaite la bienvenue au public, en anglais, français, allemand et italien. Tous se mettent à quitter la salle, en marchant à reculons, sans regarder derrière eux, ils reviennent ensuite en se trémoussant de gauche à droite, le même sourire indéfectible aux lèvres. L'un d'eux se bande les yeux d'un tissu noir, les autres sortent, un autre se bande aussi les yeux, un troisième, puis un quatrième et ainsi de suite, aucun ne se départit de son sourire éclatant. Disposés en quinconce, chacun lit l'avenir des personnes dans la salle de manière dramatisante, quelque chose de perdu, un être cher mort, ou un sentiment très fort pour la couleur brune, etc. Pour garder le sourire, ils prononcent leurs discours entre leurs dents. Certains enlèvent leur bandeau, petit à petit, et chacun recule le dos tourné au fond de scène, sans se retourner, les uns après les autres. Cathy Naden reste seule sur scène et, montrant du doigt les spectateurs, leurs décrit leur futur, leur mort la plupart du temps, sur un ton doux, presque enfantin. Les autres comédiens reviennent peu à peu, un carton sur lequel est imprimée une lettre, en ligne, ils forment le mot « Welcome! ».

L'homme et son souffre-douleur qu'il étrangle au creux de son bras, s'avancent de manière chaotique sur la scène, l'homme au cou compressé annonce le prochain numéro.

Une femme entourée de ballons monte sur une chaise et explose ses ballons un à un du bout de sa cigarette. Une musique de western accompagne tout le numéro.

Un homme qui était dans le noir, reste seul sur scène quand elle s'en va. Il tient une scie dans sa main. Il commence à raconter une blague, très longue, sur un cheval qui entre dans un bar, puis il s'agit d'un zombie dans un aéroport, non sur une île déserte, qui a perdu tous ses amis. Il s'étale par terre sur le flan.

La musique de la danse des cygnes se fait entendre, quatre hommes portent une femme, Claire, tous sourient avec ce même sourire qu'au départ, le sourire montrant toutes les dents. Ils sont aussi maquillés comme des clowns les sourcils rehaussés, les paupières fardées, les bouches grenats, le fond de teint beige ou orange pour tous. La femme, Claire, critique la performance qui s'est produite juste avant. Elle prie le public d'excuser le spectacle et ses performeurs. Elle finit à quatre pattes, mais revenant tout de même à cinq reprises, hurlant, quand deux hommes la ramènent en coulisses en la traînant par les pieds.

Les autres emmènent petit à petit des lettres, ils forment le mot « mystery ». Une musique mystérieuse, intense retentit, ils courent partout sur la scène et finissent après maints allers-retours, par former le mot : « Illusion ». C'est comme un tour de magie.

Terry parle durant une longue tirade ; elle demande aux personnes de l'audience de ne pas penser à certaines choses, grotesques, du sang sur la lunette des toilettes, de la merde sur des draps, etc. Claire s'en va puis revient avec une bouteille d'eau. La tirade de Terry ou son monologue épuise tous les autres, qui commencent à s'accroupir, à s'allonger par terre. Au moment où Terry parle de torture, c'est un peu ce que le spectateur ressent après tant de propos décousus, et effrayants. Cela dure très longtemps. Cathy reste à côté d'elle, debout.

Les cinq hommes, les yeux bandés, interprètent un tour de cartes mystérieux. Un homme est retenu par un autre. Un troisième fait mine de chercher à le violer. Un autre mime un fouet. Les poches du pantalon de l'homme saisi par les autres sont vidées. La musique est celle d'un polar, film fantastique. Ils décrivent à nouveau le futur des spectateurs. Un seul d'entre eux tous reste en scène et continue de jouer au voyant, comme on l'a déjà vu auparavant. Les autres reviennent sur le plateau, ils forment à nouveau une ligne à l'avant-scène et applaudissent, tandis que l'homme continue de parler, puis se tait. Un silence se fait et dure quelques temps.

Ils félicitent leur public. Ils parlent de leurs qualités, de ce qu'ils ne feraient pas. Puis ils les insultent, disant qu'ils puent. Ils chantent « you're shit and you know you are » (tu es de la merde et tu le sais) sur l'air de « Go West ».

Cathy dit à tout le monde de fermer sa gueule. Jerry et elle sont les seuls à rester sur le plateau, quand tous les autres partent à reculons sans regarder le fond de scène et chantonent, leurs lèvres fermées, l'air de « Go West ». Devant l'autorité de Cathy qui demande que rien ne soit fait de plus, Jerry s'en va. Robin vient pour poser un grand sac en plastique rayé au milieu de la scène. Jerry tenu sous le coude par Richard entre en scène. Robin se met dans le sac et Richard vient refermer le sac sur Robin à quatre pattes. John arrive avec une scie dans les mains, Robin essaye de partir, empaqueté dans son sac. La scène dure un long moment, puis Terry et Claire arrivent aux deux extrémités du fond de la scène, elles referment les rideaux rouges de l'avant-scène sur cette course poursuite au ralenti. Tous reviennent et se mettent en ligne devant les rideaux. Robin la tête coincée par le bras de Richard, revient en dernier et prononce la tirade de fin. Ils leurs demandent d'aller tranquillement chez eux, de se servir à boire et d'allumer la télé pour entendre les grésillements.

Ils leur conseillent de ne pas conduire prudemment mais aussi vite que possible.

2.3. Économie et diffusion du spectacle

La troupe est subventionnée par The Art Council England et elle produit ce spectacle dans une coproduction avec le Rotterdamse Schouwburg (Rotterdam), le SpielArtFestival (Munich) et le Festival Theaterformen (Hannovre).

À Londres :

4-6 décembre 2001 et 2-4 mai 2002, The Place.

8-9 juin 2007, Toynbee Studios.

À Paris :

15-16 mai 2003, Centre George Pompidou.

Pas de représentation à Berlin, alors que le groupe a été programmé plusieurs fois au Hebbel am Ufer, à la Volksbühne et au Podewil.

3. Description de *Void Story* de Forced Entertainment, 2009

Nous avons pu assister au spectacle les 11 et 13 janvier au Centre Georges Pompidou (dans la grande salle) et nous avons acheté le DVD du spectacle en commande sur le site internet du collectif.

Conception : Forced Entertainment – Robin Arthur, Tim Etchells, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor

Texte, images et mise en scène : Tim Etchells

Traduction et régie de surtitrage : Pascale Fougère

Interprétation : Robin Arthur, Richard Lowdon, Cathy Naden, Terry O'Connor

Scénographie : Richard Lowdon

Son et musique : John Avery

Lumières : Nigel Edwards

Technicien son et projection : Elb Hall

Performeurs dans le photo-montage : Rajni Shah & Chris Williams, Kaya Freeman, Nugel Edwards, Jim Fletcher, Bob Clarke, Will Waghorn & Vlata Horvat

Assistanat Photoshop : Stephanie Wong, Graeme Stonehouse

3.1. Argument

La mise en espace de *Void story* est réduite, sobre et fonctionnelle : un grand écran est disposé au milieu du plateau, à chacun des côtés inférieurs duquel partent deux diagonales formées chacune par une table. À cour, sont installés les acteurs qui doublent les deux protagonistes principaux de la vidéo ; à jardin, se trouvent les deux comédiens qui doublent les seconds rôles et réalisent bruitages et effets de voix à l'aide, notamment, d'une console de mixage et de leurs ordinateurs. Cet espace peut renvoyer à un espace réel, celui d'un studio de postsynchronisation ou d'enregistrement d'une « pièce radiophonique ». On peut parler d'un

collage photographique, d'un roman-photo ou encore d'un film expérimental. Les deux personnages principaux, Kim et Jackson, sont chassés de leur appartement, poursuivis par des hommes armés dans un sous-terrain, atterrissent en plein dans l'évacuation d'eau des égouts, puis se frayent un chemin dans la forêt, sans compter l'attaque des insectes volants mutants et de l'ours. Leur parcours s'enchaîne, de mésaventures en mésaventures, et à la fin, on ne sait pas s'ils sont sains et saufs pour longtemps.

3.2. Synopsis

La grande salle du Centre Georges Pompidou propose un dispositif frontal. C'est une boîte noire, sans rideau, la scène n'est pas entourée de coulisses, mais des 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 et les côtés latéraux ne comportent pas de coulisses. Des murs noirs encadrent la scène et la salle. À jardin se trouve une table à la diagonale du coin inférieur gauche de l'écran (environ 2,50 m sur 1,50 m) placé face au public, au centre du plateau, et à cour, est disposée une autre table à la diagonale du coin inférieur droit de ce même écran. 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. L'écran est la troisième source lumineuse, le reste de la scène est plongé dans le noir. Les comédiens, au nombre de quatre, viennent s'asseoir par couple de deux sur les chaises disposées derrière chacune des tables : à jardin, Robin Arthur et Terry O'Connor, à cour, Richard Lowdon et Cathy Naden qui apportent avec eux un ensemble de feuilles blanches reliées.

La projection débute. On voit une multitude de fenêtres, puis une fenêtre par laquelle regardent un homme et une femme, ils se posent des questions sur l'extérieur, le trouvant trop sombre à leur goût. Une image d'une porte à laquelle on frappe apparaît, puis l'intérieur d'un appartement dans lequel on découvre les deux protagonistes principaux : un homme et une femme probablement en couple, dénommés Kim et Jackson. Les deux comédiens à cour doublent ces personnages. Jackson va ouvrir la porte à un homme qui cherche un dénommé Franck, ne le trouvant pas, il tire sur Kim en déclarant que c'est un message pour Franck de la part de Darius. La femme saigne, les deux performeurs à jardin réalisent tous les bruitages et toutes les voix des seconds rôles de ce film expérimental. Le bruit du sang qui se déverse à gros bouillons se fait entendre. Un autre homme toque à la porte ; ils doivent quitter les lieux

immédiatement, c'est une mesure d'urgence, les lieux sont réquisitionnés pour quelque chose de plus important.

Plusieurs clichés statiques de mains au-dessus de valise pleine à craquer défilent. On peut voir une pile de valises à l'équilibre hasardeux à la droite de l'écran et un tas d'affaires vaguement rangées dans des cartons. Ils jettent les affaires superflues, qu'ils ne peuvent en tout cas pas garder avec eux, de peur d'être retrouvés et poursuivis, comme les en a menacé le second homme. Au téléphone, un humanitaire demande de l'argent pour une famine quelque part dans le monde. On voit la vue de leur appartement ; une école abandonnée où traînent les dealers, le parc où l'on s'est moqué d'eux, une usine spécialisée dans les poisons, le gaz. Une explosion touche la tour de télévision puis gagne la raffinerie de pétrole jusqu'à côté. Leur voisine âgée leur demande d'aider ses chats. Kim et Jackson se retrouvent dans l'ascenseur, puis dans un tunnel souterrain ressemblant aux carrières d'une ville ou à des égouts.

Le spectateur, après avoir vu ces quelques images défiler, peut envisager avec plus de précision leur nature : ce sont des photographies prises en studio — des comédiens (Rajni Shah et Chris Williams) interprétant les deux protagonistes principaux — ou récoltées sur internet, toutes en noir et blanc. Elles ont été retouchées à l'aide du logiciel *Photoshop* par Tim Etechells assisté de Stephanie Wong et Graeme Stonehouse. Les images en noir et blanc défilent par saccades irrégulières : s'enchaînant tous les dixièmes de seconde, toutes les demi-secondes ou toutes les secondes, mais elles peuvent aussi rester statiques pendant plusieurs longues secondes. Elles ne sont donc pas à proprement parler animées car le rythme de leur succession est trop lent. Revenons à l'« histoire » : on voit Kim et Jackson deux dos marchant dans un tunnel, leurs valises à la main, poursuivis par les tirs de deux militaires. Au milieu de leur course effrénée, ils voient de grandes cages, ils retournent sur leur pas et trouvent un mur. Au pied du mur, ils trouvent une sorte de bouche d'égout : après une dégringolade effrayante, ils plongent dans des eaux putrides. L'écran est totalement noir. Ils se baignent dans la merde. Durant cette dégringolade, les bruiteurs doublent les bouches béantes des acteurs en deux dimensions : ils crient et leurs voix s'éloignent ; ils font entendre la chute dans un tunnel.

Les passages entre les divers espaces sont *cut*, aucun raccord son ou image, aucune transition au niveau de l'intrigue ne fluidifie ou ne coordonne la circulation d'un univers à un autre. Ils regardent les étoiles, cette image reste plus d'une minute à l'écran, on entend leur respiration. Ils voient un fjord, puis une forêt. Kim s'allonge sur un rocher, elle a besoin de repos, on entend à nouveau le bruit que fait sa blessure suintante. Jackson est perdu, son pied est pris dans un piège, on entend le bruit de ses os qui craquent. Il crie « Kim » pour la retrouver.

Ils sont attaqués par des insectes volants qui ressemblent à des mouches géantes croisées avec des guêpes, ils se retrouvent, puis ils ont affaire à un ours. Ils se réfugient dans une cabane. L'ours est toujours là, ils barricadent la cabane. Elle trouve du sel, il en verse sur sa blessure. Un téléphone sonne à l'intérieur de la cabane : une voix questionne Jackson sur ses convictions religieuses, elle débute une histoire à propos de Jésus, et au milieu de son histoire, elle demande une donation afin de la finir. La voix raccroche. Kim est allongée sur le sol de la cabane, elle a toujours une blessure au ventre, son sang se répand sur le sol. Jackson tente de la reconforter par de banales paroles comme « Tout ira mieux demain ».

Un homme en marcel frappe à la porte de la cabane et entre, de force. Il dit qu'il a trouvé deux volontaires pour faire son travail. Il les menace de son pistolet. Ils doivent porter des boîtes dans un van. C'est la guerre, cet homme vole à un camp et revend à l'autre. La viande du coffre frigorifique n'est qu'une devanture. Le camion transporte des médicaments, des armes, des moyens de communications. L'homme les menace à nouveau de son pistolet s'ils ne montent pas à l'arrière du camion. Depuis le coffre, ils entre-aperçoivent le dehors. Le camion est la cible de tirs. Ils en sortent au sein d'un paysage urbain aux perspectives aléatoires. Une petite fille leur demande de chercher son ballon dans un arbre. Tout en détachant le ballon, Jackson tombe par terre. Le ballon s'envole. Jackson pense qu'il a la jambe cassée, Kim la remet en place, les bruitages que fait le craquement des cartilages sont réalisés en direct. S'ils ne lui trouvent pas un ballon, la petite fille menace de les accuser de pédophilie. Elle leur montre un vieux qui pleure toute la journée sur un banc.

Ils s'engagent dans une fête foraine, de nombreuses lumières et devantures de stands alternent ; Kim entre sous la tente d'une voyante, celle-ci a une voix qui produit de nombreux échos. Elle fait une petite coupure sur la main de Kim pour lire dans son sang. Elle lui prédit beaucoup d'infortunes, elle doit se tenir prête. Elle sort de la tente et retrouve la petite fille et Jackson, ils entrent sous un chapiteau de cirque. La petite fille menace Jackson de lui faire du mal s'il ne se présente pas sur un cercle de bois tournant pour le numéro du lancer de couteau. Le couteau le touche. Il atterrit à l'hôpital. Les tests des médecins sont violents, ils pensent que c'est bien plus grave que ça n'en a l'air. Kim et Jackson les enferment dans un dortoir et fuient par les couloirs de la ventilation. On entend un cri puis un atterrissage. Il pleut. Ils sont dans une impasse à côté de poubelles. Ils s'endorment et se réveillent sur le trottoir d'une grande rue.

Ils essaient de faire du stop. Des photomontages sont gardés à l'écran pendant de longues secondes : les deux protagonistes principaux sur le bas-côté d'une route, une pendule. La femme demande s'il y a une différence entre l'espoir (hope) et l'optimisme (optimism). Une

femme à la voix grave – jouée par Terry O'Connor sur la table à jardin – les prend dans sa voiture, elle leur raconte sa vie. Elle n'arrête pas de parler tout en disant qu'elle parle trop. Elle demande si l'ami de Kim est à vendre. Kim répond que Jackson n'est pas à vendre et qu'il est un être humain avec son libre arbitre. La femme freine brusquement et arrête son véhicule pour les en faire descendre. Ils voient un désastre urbain en face d'eux. Kim aperçoit une main humaine dans une flaque d'eau, puis une oreille humaine clouée à une porte, deux globes oculaires sur le sol, un cœur humain dans les herbes, une autre main serrée sur de l'argent. Ils prennent la main et l'argent. Puis ils découvrent une langue arrachée et clouée à un mur. Ils trouvent refuge dans un hôtel, le hall est plutôt chic.

L'hôtelier — joué par Robin Arthur derrière sa table à jardin — leur demande de rester calme et explique que les morceaux de cadavres sont des messages pour les gangs qui se font la guerre. On entend une radio avec de la musique anglaise enthousiaste. Il propose une chambre avec un problème, mais leur offre une remise, la chambre possède de fines cloisons, ce qui n'offre pas une bonne insonorisation. Ils entendent un homme qui remue régulièrement dans son lit. Cela dure un temps assez long durant lequel ils ne parlent que très peu. Cela dure jusqu'à ce que l'homme jouisse. L'homme se remet à faire l'amour. Ils allument la télévision afin de ne plus l'entendre, mais la télévision ne dispose que de chaînes pornographiques. L'homme jouit à nouveau, puis recommence à bouger dans son lit grinçant. Kim a l'impression d'être espionnée, Jackson remarque une quantité d'yeux qui les regardent, leurs voisins du dessus et du même étage. Ils sortent de leur chambre. Un enfant propose des livres à vendre. Kim trouve que ses yeux sont ceux d'un robot. Ils prennent une chambre hantée. L'image montre une vue sur une rue et des voitures enneigées. Quelqu'un frappe à leur porte, le fantôme de la fillette qui est morte dans cette chambre entre. Ils la reçoivent avec gentillesse. Le fantôme souhaite que l'hôtelier lui fasse l'amour, comme au bon vieux temps. Ils sortent dehors et se retrouvent face à un tas d'ordures.

Ils arrivent à la cime du tas de déchets. Deux chiens leur aboient dessus, ils se mettent à courir à toute allure, puis c'est dix chiens qui les pistent. Ils entrent dans un bâtiment, où la « danse des canards » se fait entendre. C'est un marathon de danse. Kim et Jackson y participent. C'est ensuite une musique électronique des plus folles, ils ne s'entendent plus parler. Le nombre de couples est de moins en moins significatif, ils font une valse. Un couple s'écrase au sol, et c'est au tour d'un suivant, puis d'un autre. Des nombreux cadrans de montres bloqués à la même heure se multiplient à l'écran, et on discerne le couple en train de danser en transparence. Ils sont les derniers du concours, ils ont gagné.

Jackson raconte un de ses rêves, Kim était en train de dormir, la radio faisait un certain son, et il avait un sentiment qu'il lui est impossible de décrire. Il lui demande de fermer les yeux — l'écran devient noir — et d'imaginer ce qui se passe dehors. Ils l'imaginent ensemble : des gens qui écrivent, dorment, des enfants qui jouent... Ils sont sur une plage, Jackson demande à voir la mer. Dans le ciel, ils aperçoivent un hélicoptère doublé d'un appareil photo, surmonté de plusieurs caméras de surveillance. L'ensemble est un collage. Jackson ordonne à Kim de s'arrêter. Elle pense que c'est un drone de surveillance. Ils se demandent quelles personnes ils recherchent : des insurgés, des combattants, des pirates, etc. L'hélicoptère s'en va. Ils se demandent si l'avion ne va pas être envoyé juste après le drone. Un avion arrive. On voit leur deux visages sur un tourbillon de cercles concentriques, puis leurs deux silhouettes au milieu d'un paysage urbain impressionniste, et leurs deux corps dans une image blanche, comme lorsqu'une pellicule argentique a été brûlée par le soleil, elle est complètement surexposée, leur silhouettes s'éloignent de plus en plus, jusqu'à disparaître. C'est la fin, les acteurs reviennent saluer, après un noir total.

3.3. *Économie et diffusion du spectacle*

Forced Entertainment produit ce spectacle qui est une commande du SPILL Festival (Londres) qui le coproduit, il a reçu le soutien de Tanzquartier (Vienne) et de Tate Media (Londres).

À Londres :

21 au 25 avril 2009, Soho Theatre, dans le cadre de The SPILL Festival

À Berlin :

29 juin au 1^{er} juillet 2009, Hebbel am Ufer 2

À Paris :

11 au 13 février 2010, Centre Georges Pompidou

Annexe G. GOB SQUAD

1. Formation, parcours, organisation, diffusion

Gob Squad⁹⁶, l'escadron de la bouche, collectif germano-britannique, compte aujourd'hui sept membres permanents : Sean Patten, Sarah Tom, Berit Stumpf, Johanna Freiburg, Simon Will, Bastien Trost et Sharon Smith. Gob Squad est né de la collaboration à partir de 1992 entre Sean Patten et Sarah Thom, tous deux étudiants du Creative Arts Course (cours d'arts de création) de la Nottingham Trent University en Angleterre. Lors d'un échange pour un semestre au sein de la Nottingham Trent University en 1994, une étudiante de l'Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, Institut d'études théâtrales appliquées, de l'université de Gießen, Berit Stumpf, rencontre S. Patten et S. Thom. Ils montent un projet (*House*) et sont ensuite rejoints par une autre étudiante de Gießen, Johanna Freiburg, et par Liane Sommers, licenciée en Theatre Design (Scénographie), Miles Chalcraft et Alex Large. La formation de l'équipe germano-britannique en 1994 signe les débuts de l'existence du groupe. Simon Will qui s'est occupé au moins en 1994 de la production de la première création professionnelle du groupe, *House*, abandonne sa carrière dans la production artistique et entre dans le groupe en 1999. Aucun des membres ne sort d'un conservatoire, à l'exception de Bastien Trost, qui les a rejoint en 2002 et a suivi les enseignements de la Schuppielschule (école d'art dramatique) de Bochum. L'équipe de Gob Squad est placée sous le signe d'influences hétérogènes : film, art vidéo, théâtre, arts plastiques, musique, cinéma et télévision. En janvier 2011, Sharon Smith, performeuse, chorégraphe et docteure en danse, se joint à eux. Le collectif s'est constitué progressivement pour arriver à son état actuel et, au départ, d'autres personnes ont participé aux projets : Liane Summers, Alex Large ont été *performers* de Gob Squad durant les 6 premières années d'existence du groupe, Miles Chalcraft participe au premier projet et il faudra attendre 9 ans pour qu'il prenne à nouveau part au travail de Gob Squad. Des artistes indépendants sont invités à s'associer ponctuellement aux créations du groupe : Elyce Semenec, Laura Tonke, Nina Tecklenburg, Martin Clausen, Kathrin Krottenthaler, Christopher Uhe, Masha Qrella, Mat Hand, Erik Pold, Iliia Papatheodorou... Gob Squad s'entourent aussi de fidèles techniciens : les

⁹⁶ Toutes les informations portant sur les lieux de spectacle, les festivals et les subventions sont disponibles en ligne sur le site internet du groupe : www.gobsquad.com.

ingénieurs du son Sebastian Bark et Jeff McGrory et les informaticiens et spécialistes de la vidéo Miles Chalcraft et Martin Cooper. Même si sa longévité est pour l'instant moins grande que celle de Forced Entertainment, il est notable que le groupe, malgré quelques départs, a perduré envers les années.

Au cours de la description de l'histoire du groupe, une attention toute particulière, et rare, est portée à nommer les personnes chargées de l'administration. Aujourd'hui c'est Eva Hartmann qui s'en charge à Berlin et propose aussi un regard dramaturgique durant la préparation des spectacles. Ayla Suveren s'occupe de la production au Royaume Uni. Christina Runge, administratrice de la compagnie de 1999 à 2002, collabore fréquemment avec le groupe en tant que productrice et dramaturge. Mat Hand gère l'organisation des tournées. La femme de ménage s'appelle Ulla et une remarque humoristique explique que « Comme Beyonce et Madonna, elle ne porte que son seul prénom⁹⁷. ».

Les premiers soutiens de Gob Squad lui viennent des villes où ses membres ont étudié : Nottingham qui commande *House* pour le Now Festival en 1994 et le Diskurs Festival de Gießen qui accueille aussi cette création, la même année. Le **Now Festival de Nottingham** commande aussi *Work* (Travail) en 1995, produit et reçoit *An Effortless Transaction* (Une transaction sans effort) en 1996, commande *Close Enough To Kiss* (Assez proche pour s'embrasser) en 1997, coproduit *Say It Like You Mean It* (Dis-le comme tu le penses) en 2000, reçoit *Where Do You Want To Go To Die?* (Où veux-tu aller pour mourir ?) en 2001, coproduit et reçoit *The Great Outdoors* (Le grand air) en 2001. Le **Diskurs Festival de Gießen** accueille les représentations de *Close Enough To Kiss* et *What Are You Looking At?* (Qu'est-ce que tu regardes ?) en 1998.

Le **Arts Council of England** finance à dix reprises les projets de Gob Squad : en 1996 (*An Effortless Transaction*), 1997 (*Close Enough To Kiss*), 1998 (*What Are You Looking At?*), 1998 (*Calling Laïka* (Appeler Laïka)), 1999 (*Safe* (En sécurité)), 2000 (*Say It Like You Mean It*), 2001 (*The Great Outdoors*), 2003 (*Super Night Shot* (Super nuit en night shot)), 2006 (*Me the Monster* (Moi, le monstre)) et 2007 (*Gob Squad's Kitchen : you've never had it so good* (Kitchen par Gob Squad : meilleur que jamais).

Apportant un soutien financier au groupe depuis 2003, le **Berliner Kulturverwaltung (Senatskanzlei - Kulturelle Angelegenheiten)**, l'administration culturelle de Berlin (Cabinet

⁹⁷ <http://www.gobsquad.com/about-us/whos-who> (consulté le 9 décembre 2014), "Like Beyonce and Madonna, she goes by just her first name".

du sénat – Affaires culturelles), « est chargé des musées, bibliothèques, archives, lieux de mémoire, scènes, orchestres et chœurs ainsi que de la promotion des artistes, femmes et hommes, vivant à Berlin⁹⁸ ». Le Berliner Kulturverwaltung finance *Say It Like You Mean It* en 2000, *Room Service – Help Me Make It Through The Night* (Service en chambre – Aide-moi à survivre à cette nuit) en 2003, *King Kong Club* (Club King Kong) en 2005, *Me the Monster* en 2006, *Gob Squad's Kitchen* en 2007, *Saving The World* (Sauver le monde) en 2008, *Live Long and Prosper* (Longue vie et prospérité) en 2009, *Are You With Us?* (Es-tu avec nous ?) en 2010, *Dancing About* (Danser à propos) en 2012, *The Infinite Jest* (La blague sans fin) en 2012. Le Hauptstadtkulturfonds Berlin, fond culturel de la capitale de Berlin, finance *The Great Outdoors* en 2001 et *Saving The World* en 2008. Le Berliner Kulturveranstaltung-GMBH, la plateforme des événements culturels de Berlin-SARL, « réunit les Internationalen Filmfestspielen de Berlin, le festival du film international de Berlin, la Haus der Kulturen der Welt (maison des cultures du monde), et les Berliner Festspielen (Le festival de Berlin) au sein du Martin-Gropius Bau⁹⁹ ». Elle est entièrement financée par l'État allemand depuis 2002. Le Berliner Kulturveranstaltung coproduit *Where Do You Want To Go To Die ?* en 2000.

Le Prater der **Volksbühne** à Berlin accueille *Super Night Shot* en 2003, 2009, *Where Do You Want To Go To Die?* en 2005 et en 2006, produit *Me the Monster* en 2006, coproduit et accueille *Gob Squad's Kitchen – You've never Had It So Good* en 2007. La Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz commande *SuperNightShot* en 2003 et l'accueille en 2005, 2009 et 2010, accueille *I Can* en 2005, produit *In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine* (Dans ce quartier, le diable est une mine d'or) en 2004 (Prater, 2004), accueille *Gob Squad's Kitchen* en 2007, 2010, 2011, 2012, coproduit *Revolution Now* en 2010 (représentations en 2011, 2012), coproduit *Dancing About* en 2012.

Le **Podewil de Berlin** reçoit *Close Enough To Kiss* en 1997, coproduit *Safe* en 1999, coproduit et reçoit *Say It Like You Mean It* en 2000, reçoit *Where Do You Want To Go To Die?* en 2001, coproduit *The Great Outdoors* en 2001 et le programme en 2002, accueille *What Are You Looking At?* en 2002, coproduit *Room Service – Help Me Make It Through The Night* en

⁹⁸ Site internet officiel de la ville de Berlin : <http://www.berlin.de/sen/kultur/index.php> (consulté le 20 octobre 2012) :

„Die Berliner Kulturverwaltung (Senatskanzlei - Kulturelle Angelegenheiten) ist zuständig für Angelegenheiten der Museen, Bibliotheken, Archive, Gedenkstätten, Bühnen, Orchester und Chöre sowie für die Förderung von in Berlin lebenden Künstlerinnen und Künstlern.“

⁹⁹ Site internet du Kulturveranstaltungen des Bundes Berlin : <http://www.kbb.eu/de/startseite/index.php> (consulté le 20 octobre 2012) :

„In der KBB, Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH, vereinen sich [Internationale Filmfestspiele Berlin](#), Haus der Kulturen der Welt und [Berliner Festspiele](#) einschließlich [Martin-Gropius-Bau](#).“

2003, reçoit et produit *Who Are You Wearing?* (Qui est-ce que tu portes ?) en 2004.

Le **Kampnagel de Hambourg** coproduit et accueille *Safe* en 1999, *Say It Like You Mean It* en 2000, *Room Service* en 2003, accueille *Super Night Shot* en 2003, coproduit et reçoit *King Kong Club* en 2005, *Saving The World* en 2008 (avec l'aide de la ville de Hambourg), coproduit *Le Coup de foudre* en 2009, *Before Your Very Eyes* (Juste sous vos yeux) en 2011.

Le **Hebbel am Ufer de Berlin** coproduit et reçoit *King Kong Club* en 2005, coproduit *Saving The World* en 2008 et reçoit le spectacle en 2008 et 2010, présente *Live Long and Prosper* en 2009, coproduit *Are You With Us?* en 2010, accueille *Room Service* en 2010, coproduit *Before Your Very Eyes* en 2011 et reçoit le spectacle en 2011 et 2012 et coproduit *The Infinite Jest* en 2012.

De manière progressivement notable au cours de la première décennie du XXI^{ème} siècle, on remarque qu'une proportion majeure des financements provient d'Allemagne et non du Royaume-Uni, la preuve en est que les subventions du British Arts Council ne sont pas renouvelées depuis 2007. L'implication du cabinet sénatorial chargé des affaires culturelles de Berlin s'explique par l'implantation de plus en plus grande du collectif dans cette ville. En 1999, Gob Squad obtient une résidence au Podewil à l'invitation d'Aenne Quiñones et la majorité des membres du groupe vit à Berlin. En 2005, l'ensemble des membres du collectif vit dans la capitale allemande. Le groupe acquiert progressivement une reconnaissance en Allemagne. En 2003, la première de *SuperNightShot* se déroule à la Volksbühne de Berlin, ce spectacle deviendra en 2005 le plus grand succès du groupe et fera une grande tournée en Angleterre. En 2004, ils mettent en scène pour la première fois le texte d'un auteur berlinois, René Pollesch, *Saga Prater 3: In Diesem Kiez ist Der Teufel eine Goldmine* à la Volksbühne im Prater. *Gob Squad's Kitchen* (2008) fait régulièrement salle comble à la Volksbühne. Autre signe de reconnaissance des institutions culturelles allemandes, Gob Squad se voit remettre le prix du Goethe Institut en 2009 lors des représentations de *Saving The World* au festival Impulse qui se déroule à Düsseldorf, Cologne et Mülheim dans la Ruhr.

En Allemagne, leurs spectacles sont régulièrement programmés dans les deux maisons de la Volksbühne, au Hebbel am Ufer, au Kampnagel de Hambourg, au **Schauspielhaus de Cologne** (présente *Room Service* en 2007 et 2008, coproduit *Revolution Now !* en 2010 et de *Dancing About* en 2012, et accueille des spectacles du groupe en 2007, 2008, 2009, 2011 et 2012), à la **Künstlerhaus Mousonturm de Francfort** (coproduit *Say It Like You Mean It* en 2000 et *Before Your Very Eyes* en 2011, accueille des spectacles en 2001, 2002, 2004 et 2012), au Theater Am Turm, TAT, de Francfort (coproduit *Calling Laïka* en 1998), à la Haus der

Kulturen der Welt (coproduit *Coup de foudre* en 2009), au Bar 25 de Berlin (2010). Ils participent au Berlin 100° Festival en 2011 (*Where Do You Want To Go To Die?*), au SpielArt-Festival de Munich en 1997 (*Close Enough To Kiss*), 2009 (*Gob Squad's Kitchen*) et 2011 (*Before Your Very Eyes*). Les Berliner Theatertreffen (Rencontres théâtrales de Berlin) programment *Before Your Very Eyes* en 2012.

Au Royaume-Uni, ils jouent au Warwick Arts Center (2002, *What Are You Looking At?*), à l'Institut of Contemporary Art de Londres (2001 et 2010), à la Site Gallery de Sheffield (1999, *I Can*), au Fringe Festival d'Edinburgh (2001), pour le Live Culture à la Tate Modern de Londres (2003), au Tramway de Glasgow (2001), au Southbank Centre de Londres (2002, 2008), au Soho Theatre de Londres (2008), au Nuffield Theater de Lancaster (2008), dans la programmation du **LIFT Festival** de Londres (2004, 2010, 2012), du **SPILL Festival** de Londres (2008 au Southbank Centre), du Notdance au Nottingham Playhouse (accueille le groupe en résidence en 2006 et coproduit *Gob Squad's Kitchen* en 2007 et 2011), à The Junction de Cambridge (2006), à la galerie Arnolfini de Bristol (2011).

Gob Squad est peu présent en France ; ils montrent une de leurs créations pour la première fois en 1999 à la Fondation Cartier pour l'art contemporain de Paris, ils sont invités à plusieurs reprises par le **parc de la Villette, à la grande halle**, qui produit *Welcome to our world – built with you in mind* en 2002, les programme en 2007 au **Festival 100 Dessus Dessous** et accueille *Before Your Very Eyes* en 2012. *Super Night Shot* est programmé à la Comédie de Reims en 2010.

En Europe, ils jouent en Belgique (Kaaitheater de Bruxelles accueille *Safe* en 1999, le groupe joue au Campo de Ghent en 2008, 2010, le Campo *Before Your Very Eyes* en 2011, le Next Festival de Kortrijk reçoit le spectacle en 2011), en Autriche (les Wiener Festwochen coproduisent *Saving The World* en 2008, le Donaufestival coproduit *Revolution Now!* en 2010), en Suisse (à Fribourg par exemple à l'occasion du Festival Belluard Bollwerk International en 2004), en Irlande, Italie, Espagne, aux Pays-Bas, au Danemark, en République tchèque, Pologne, Lituanie, Lettonie, Estonie, Finlande, Suède, Norvège, Slovaquie, Croatie, Hongrie, Bulgarie, Macédoine, Russie ainsi qu'au Brésil.

Leurs derniers spectacles sont plus fréquemment programmés aux États-Unis : au Walker Art Center de Minneapolis (*Super Night Shot* en 2007, *Gob Squad's Kitchen* en 2011), lors du festival Under The Radar (*Gob Squad's Kitchen* en 2011, *Super Night Shot* en 2012).

On peut noter deux expériences consistant en des échanges internationaux relativement

exceptionnels au regard des pratiques des autres groupes du corpus. En 2006, ils forment une équipe d'acteurs, danseurs, conteurs et DJs brésiliens pour jouer *Super Night Shot*, l'expérience s'intitule *Os recrutas do Gob Squad* (Recrutés par Gob Squad). Le spectacle a ensuite voyagé dans tout le Brésil. Gob Squad part en Côte d'Ivoire à Abidjan pour tourner *Le Coup de Foudre-The Struggle To Get To Know You* (Le coup de foudre-La lutte pour faire ta connaissance) en 2010. Il est notable que Gob Squad soit le seul des groupes à avoir réalisé son travail en Afrique.

Les créations de Gob Squad que nous avons choisi d'analyser en détails — *Prater Saga 3 In Diesem Kiez ist Der Teufel eine Goldmine*, texte de Pollesch, 2004, *Super Night Shot*, 2005, *Revolution now*, 2010 — reflètent bien l'ancrage du groupe composé d'artistes anglais et allemands à Berlin. Ces trois spectacles ont été joués à la Volksbühne et les deux derniers ont aussi été programmés à Londres dans le cadre du LIFT Festival. Le rapprochement du groupe avec la Volksbühne, dont *Revolution Now!* a intégré le répertoire en 2010, lui a permis de fidéliser un public jeune, composé de trentenaires et de quadragénaires, souvent de véritables aficionados. Le rapport au public, sa participation sous différentes formes, est un des questionnements récurrents chez Gob Squad. Les membres du groupe recherchent inlassablement des dispositifs qui leur permettent d'échanger avec les personnes à l'extérieur du théâtre, de faire entrer en relation les personnes à l'extérieur et à l'intérieur de la salle. Intéressés par l'outil vidéo, ils réalisent des images en direct, avec un apparent amateurisme, une esthétique DIY (Do It Yourself, c'est-à-dire bricolée) qui ne sont que des outils pour faire voir à leurs spectateurs que ceux-ci peuvent créer leurs propres images. Gob Squad crée des productions en marge des codes *mainstream* de l'image filmée ou de la narration ; ils détournent les codes des genres, ou produisent à partir de matériaux underground — les films expérimentaux d'Andy Warhol par exemple —. L'intérêt à produire un spectaculaire en creux des représentations *mainstream* et à établir des rapports parfois intimes avec son public guide les expérimentations de Gob Squad.

2. Description de *Super Night Shot* de Gob Squad, 2003

Le spectacle est créé à la Volksbühne im Prater en décembre 2003.

Nous avons assisté à ce spectacle en avril 2010 à la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.

Nous disposons de la vidéo du spectacle mise en vente en ligne par le groupe : *Super Night Shot*, Instant video journeys from the city streets, 56m 08s, Phoenix Square, Leicester, samedi 11 février 2006. Les quelques paroles relevées sont des retranscriptions de la vidéo.

Dans les synopsis qui vont suivre nous emploierons le prénom et le nom de famille à leur première occurrence, et nous n'userons que du prénom ensuite car c'est ainsi que les performeurs de Gob Squad se nomment et nous voulons rendre cet effet dans les résumés des spectacles. Aussi, plusieurs des performeurs connaissent plusieurs partitions, aussi, si nous voyons plusieurs fois le même spectacle, nous ne voyons pas forcément les mêmes performeurs. Laisser seulement le prénom est une manière de s'inscrire dans leur univers très fondé sur leur longue amitié.

Concept : Gob Squad

Conception et performance : Johanna Freiburg, Sean Patten, Elyce Semenec, Berit Stumpf, Sarah Thom, Bastian Trost, Simon Will

rejoins par : Mat Hand, Erik Pold, Ilia Papatheodorou, Laura Tonke

Création sonore : Sebastian Bark, Jeff McGrory

Administration et gestion de production/Dramaturgie : Eva Hartmann (Nina Thielicke)

Assistante de production : Nina Tecklenburg

Gob Squad travaille collectivement, sans directeur artistique, sur le concept, le design, la conception et la performance de leur travail. Les membres permanents du groupe sont Sean Patten Berit Stumpf, Sarah Tom, Simon Will, Bastian Trost et Johanna Freiburg. D'autres artistes sont invités à collaborer sur des projets en particulier. Pour *Super Night Shot*, Gob Squad est rejoint par l'artiste vidéo/performeuse Elyce Semenec. La bande sont a été produite par les créateurs son Sebastian Bark et Jeff McGrory en collaboration avec la compagnie¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Site internet du groupe Gob Squad, crédits pour le spectacle *Super Night Shot* :

<http://www.gobsquad.com/projects/super-night-shot-credits> (consulté le 29 février 2012) :

“Gob Squad work collectively, without a director, on the concept, design, devising and performing of their work. Permanent members of the group are Sean Patten, Berit Stumpf, Sarah Thom, Simon Will, Bastian Trost and Johanna Freiburg. Other artists are invited to collaborate on particular projects. For *Super Night Shot*, Gob Squad are joined by performance/video artist Elyce Semenec. The soundtrack was produced by sound designers Sebastian Bark and Jeff McGrory in collaboration with the company.”

2.1. Argument

À la Volksbühne im Prater en 2003, *Super Night Shot* de Gob Squad propose la projection au sein du théâtre, de quatre films ayant été réalisés 55 minutes précises avant la représentation. Chaque performeur est son propre caméraman et emploie un dispositif léger : une caméra mini-DV et un trépied, accrochés à leur sac, tenus à bout de bras ou posée au sol (pour la caméra). La distribution est claire : un héros, un directeur de casting, un promoteur et un dénicheur de lieux. Peu avant le retour des performeurs dans le théâtre, on somme les spectateurs de s'épandre en cris d'allégresse. Lorsque les performeurs arrivent en sous-vêtements, l'air épuisé, ils sont acclamés avec enthousiasme. Leurs caméras en main, ils filment le public. Une fois dans la salle, le spectateur regarde sur un écran géant, divisé en quatre quarts, quatre films tournés sans coupure, ni montage (une heure avant l'installation du public dans la salle) et projetés au moyen de quatre vidéoprojecteurs différents. Seuls dans leur expédition urbaine à la rencontre d'inconnus, les quatre acolytes ont pris soin de synchroniser leurs montres, se retrouvant par vidéo interposée, mais sans communication sonore, du moins apparente, pour, par exemple, un petit pas de danse en chœur. Entre jalons déterminés et moments laissés à l'improvisation, les quatre camarades se retrouvent pour la scène du baiser de cinéma entre le lapin — aux deux tiers de la performance, tous s'affublent de masques : un lapin, un loup, un coq et un chat — et un inconnu rencontré quelques minutes plus tôt.

2.2. Synopsis

Les spectateurs attendent l'ouverture des portes. Un des membres de l'équipe artistique distribue des cotillons, des feux d'artifice fontaines pour les gâteaux d'anniversaire, une grande banderole « The End » est tenue par deux des spectateurs qui sont tous sommés de pousser des cris d'encouragement et de joie. En sous-vêtements, parmi la foule en délire, les quatre performeurs, deux hommes et deux femmes, tenant au bout de leurs trépieds leurs caméras mini-DV avec lesquelles ils filment leur environnement. Après ce passage en héros d'une victoire inconnue du public, les performeurs suivis des spectateurs viennent s'asseoir au fond de la salle, à côté de la table des régisseurs.

Sur le plateau de la Volksbühne ramené à des dimensions plus petites que la normale : les rideaux sont refermés et la place restante est l'équivalent de l'avant-scène. On distingue des affiches placardées au mur, un chevalet avec un ensemble de feuilles de papier de grand format, un grand écran recouvrant le fond de scène, une table au centre sur laquelle sont posés des papiers. On voit sur l'écran 16/9^{ème} divisé en quatre parts égales des montres-chronomètres

réglées au départ : 00 :00, on entend un compte à rebours : « three, two, one, go! » Sans musique, on découvre des images tremblotantes et les visages de deux femmes et deux hommes. Un homme d'une quarantaine d'années portant un large pantalon et un blouson imperméable d'un vert proche du kaki ainsi qu'un sac à dos à motifs de camouflage, explique qu'il vient de vérifier le climat et qu'il ne va pas pleuvoir sur Leicester (ville dans laquelle la performance se déroule). Il demande à un homme d'une trentaine d'années habillé de la même façon si c'est bien vrai qu'il a été conçu à Leicester. Le dernier sourit et explique que c'est ce que son père lui a raconté. Regardant la caméra en face, le premier s'exclame comme s'il regardait dans un miroir que ses cheveux ont l'air horrible, une femme d'une quarantaine d'années à ses côtés et vêtue de la même manière que les deux premiers lui répond qu'elle aime beaucoup. Le même revient dans son petit rectangle : « This is *Super Night Shot*, three, two, one, action! » (1min54). Il fait le signe du clap de cinéma de ses mains. Le second intervient face à la caméra, présente le groupe : « Hello. We are Gob Squad, this is *Super Night Shot*, thanks for that warm welcome, that was really fantastic. I hope we deserved it. Now, that has not happened yet. Now, it's ten past eight on Saturday the eleventh of February¹⁰¹ » (2min). On le voit sous des angles différents : son visage de face, de profil, ses mains et derrière sa caméra dans un plan d'ensemble avec les trois autres performeurs. Une femme d'une trentaine d'années revêtant la même tenue que les trois autres présente leur manifeste : « Here is our manifesto. (*Elle sort un papier*) We are going out onto the streets of Leicester to change the world. In the war on anonymity, our choice of weapon is a video camera. The streets will be our film set, cigarettes box and lighter our props and passers-by, the extras. We will do our best to complete our mission with the great moment of passion, emotion and liberation (à ce moment-là, deux des caméras filment les affiches de cinéma de *Casablanca* et *Gone With the Wind*) and now I pass over to my colleague Sarah Tom who will explain the rules¹⁰². » (3min-3min40) Sarah explique les règles :

« Number 1: By all means necessary the film shall always look good.

Number 2: The cameras will shout continuously, there will be no cuts or edits, if the camera stop running for any reason, restarted them and show your synchronized watch. Okay?

Number 3: You have the length of the tape before you return to base.

¹⁰¹ « Salut. Nous sommes Gob Squad, et c'est *Super Night Shot*, merci pour l'accueil chaleureux, c'était vraiment fantastique. Je pense que nous le méritons. Maintenant, cela n'est pas encore arrivé. Maintenant, il est huit heures moins dix le samedi 11 février. »

¹⁰² « Voici notre manifeste. Nous sortons dans les rues de Leicester pour changer le monde. Dans la guerre contre l'anonymat, nous choisissons comme arme la caméra vidéo. Les rues seront notre plateau de cinéma, des boîtes de cigarette et des briquets, nos accessoires et les passants, les suppléments. Nous ferons de notre mieux pour accomplir notre mission avec le grand moment de passion, l'émotion et la libération et maintenant je passe la parole à ma collègue Sarah Tom qui va expliquer les règles. »

Number 4: The mission will take place inside this zone here (*Elle montre un plan de la ville de Leicester sur le chevalet derrière elle, une zone est cerclée de rouge*). Do not go beyond it because it could will be really, really dangerous. Okay?

And number 5: If, at any point, you lose faith or doubt the mission, seek immediate guidance from a colleague or you can always consult the manual which is provided (*Elle montre à la camera un bout de papier sur lequel est écrit « naive blind faith » (foi naïve et aveugle) au-dessus de la tête d'un petit lapin*). Do you all have your manuals¹⁰³? » (3min50-4min58)

Les quatre performeurs se présentent ensuite :

- Simon Will sera le héros qui prendra dans ses bras et donnera un baiser à un inconnu.
- Sean Patten sera le directeur de casting qui trouvera cet inconnu.
- Laura Tonke s'occupera de la promotion du héros et placardera sa tête dans toute la ville.
- Sarah Tom se chargera de trouver le lieu le plus coup de poing pour la scène finale.

Une musique entraînante débute et les quatre acolytes partent de la salle dans une course plutôt chaotique, et avant de sortir, mettent leurs caméras en mode « night shot » ; l'image prend une teinte verdâtre. Ils filment leurs pieds et chacun écrit à la craie, avec les moyens du bord (une fourchette en plastique par exemple) et sur des surfaces quotidiennes de la rue (une poubelle, un trottoir, etc.). La musique est choisie mixée en direct.

On voit leurs visages face à la caméra, centrés, réfléchissant, regardant aux alentours. Sean parle en premier : « Well, I must admit I am feeling a bit nervous about my task tonight, talking to members of the public, however I am determined to do my bit for the cause. First, I'll get closed to people. I'll win their trust, their confidence, then I will move in through the key¹⁰⁴. » (9min48 – 10min14). On passe ensuite à Simon qui décrit le lieu où il se trouve puis explique sa mission : « My job, as hero, is to scratch between the surface of normality and find out what is really going on in the hearts, in the minds of the people of Leicester¹⁰⁵. ».

Il s'adresse à un groupe de trois jeunes hommes d'une vingtaine d'années :

¹⁰³ « Numéro 1: En employant tous les moyens nécessaires, le film devra toujours avoir l'air beau.

Numéro 2 : Les caméras filmeront en continu, il n'y aura ni coupe, ni montage, et si la caméra s'arrête pour n'importe quelle raison, faites-la redémarrer et montrer votre montre de synchronisation. Ok ?

Numéro 3 : Vous avez la durée de la cassette avant de retourner à la base.

Numéro 4 : La mission aura lieu dans cette zone. N'allez pas en dehors de cette zone parce que ce serait très, très dangereux. Ok ?

Et numéro 5 : Si, à n'importe quel moment, vous perdez la foi ou doutez de la mission, cherchez les conseils immédiats de vos collègues ou vous pouvez toujours consulter le manuel qui vous est fourni. Avez-vous tous vos manuels ? ».

¹⁰⁴ « Bon, je dois admettre que je me sens un peu nerveux pour ma tâche de ce soir, parler à des membres du public, qu'elle que soit ma détermination à faire ma part pour la cause. D'abord, je vais me rapprocher des gens. Je vais gagner leur confiance, ensuite je trouverai la clé. »

¹⁰⁵ « Mon boulot, en tant qu'héro, est de déchirer la surface de la normalité et de trouver ce qui se déroule vraiment dans les cœurs et les esprits du peuple de Leicester. »

« Simon. Good evening, chums! How are you? Are you all right?

Passer by 1. Good afternoon.

Passers by 2. What is going on?

S. I'm a hero, in a movie right now.

1. Yeah, cool.

S. I know, I have arrived in Leicester. Good evening. What is your name?

Passer by 3. God.

S. You're God, nice to meet you, I am a bit like Jesus or Allah or Buddha. I am coming to save Leicester tonight and this is the first scene, how can I help you?

1. Seriously, but...

2. Sell us any weed?

S. Sell you some weed? Weed is drug, right¹⁰⁶? [...] »

Sarah est entrée dans un parking qu'elle trouve splendide. Laura placarde les affiches A4 du visage de Simon sur l'écusson d'un bâtiment administratif de la ville. Sean sert la main de plusieurs personnes dans la rue. Laura place la tête de Simon sur le petit homme noir d'un panneau de signalisation « En travaux », elle s'écrie : « A hero at work! ». Assise entre deux poubelles, Sarah explique que ce serait un excellent lieu pour un film dans lequel se jouerait la rencontre entre deux gangs.

Une musique hip-hop débute, Sarah *slame* quelques mots par-dessus, Laura enchaîne, les deux autres balancent les bras. Simon rencontre de jeunes filles qui crient à la caméra que leurs petits copains sont des salauds. Laura colle une affiche sur la voiture de jeunes femmes avec qui elle vient de discuter. Sean a une discussion avec un passant:

« Sean. *Star Trek* was very romantic, isn't it? There was a lot love and passion in *Star Trek*. Do you think we should bring back love into filmmaking?

Passer by. Oh, yeah, definitely, definitely¹⁰⁷. »

¹⁰⁶ « Simon. Bonsoir, les mecs ! Comment ça va ? Vous allez bien ?

Passant 1. Bonjour.

Passant 2. Que se passe-t-il ?

S. Je suis un héros dans un film juste à ce moment.

1. Oui, cool.

S. Je sais, je viens d'arriver à Leicester. Bonsoir. Quel est ton nom ?

Passant 3. Dieu.

S. Tu es Dieu, ravi de te rencontrer, je suis un peu comme Jésus ou Allah ou Buddah. Je viens pour sauver Leicester ce soir and ceci est la première scène, comment puis-je vous aider ?

1. Sérieusement, mais...

2. Vous pouvez nous vendre de la weed ?

S. Vous vendre de la weed ? La weed, c'est de la drogue, c'est ça ? »

¹⁰⁷ « Sean. *Star Trek* était vraiment romantique, non ? Il y avait beaucoup d'amour et de passion dans *Star Trek*. Penses-tu qu'on devrait faire revenir l'amour au cinéma ?

Les conversations des différents performeurs se chevauchent les unes les autres, une mélodie douce du type de celle des boîtes à musique démarre et chacun se retrouve seul face à sa caméra et tourne sur lui-même. Puis s'y ajoutent crescendo un ensemble de violons dans ce qui ressemble à la musique d'un film soutenant un moment romantique ou mélancolique. Sarah pointe du doigt les sièges arrière d'une voiture en expliquant que c'est un endroit très romantique pour un baiser. La musique diminue petit à petit jusqu'à disparaître. Sean demande à un homme d'une trentaine d'années qui se promène avec sa petite amie du même âge s'il pense que l'amour dans la vie ressemble à l'amour dans les films (Do you think that love in real life is anything like love in the movies?). L'homme répond par la négative. Sean renchérit : Do you have this desire for these big Hollywood emotions¹⁰⁸? L'homme répond de nouveau par la négative.

Simon, un genou à terre, tient une femme dans ses bras. Elle rit, discute avec lui, puis se lève, il lui demande : « S. What about our romance? Nicky, Nicky.

Nicky. Oh, my God, what romance?

S. What about the romance? We have got to show people romance.

N. What people?

S. The people, people of Leicester.

N. You don't want to show that to anybody.

S. Yeah, of course.

N. Oh, my God, oh, my God.

S. Bye!

N. Bye, Simon¹⁰⁹! »

À la 25^{ème} minute, ils sortent un parapluie et se mettent à danser à la manière de Fred Astaire

Un passant. Oh, oui, tout à fait, tout à fait. »

¹⁰⁸ « Avez-vous ce désir pour ces grandes émotions hollywoodiennes ? »

¹⁰⁹ « S. Qu'en est-il de notre romance ? Nicky, Nicky.

Nicky. Oh, mon dieu, quelle romance ?

S. Que faire pour la romance ? Nous devons montrer aux gens du romantisme.

N. Quels gens ?

S. Les gens, les gens de Leicester.

N. Vous ne voulez pas montrer ça à qui que ce soit.

S. Si, bien sûr.

N. Oh, mon dieu, oh, mon dieu.

S. Bye !

N. Bye, Simon ! »

dans *Singing in The Rain* (1952). Pour avoir plus d'impact sur les gens, Sean enlève sa tenue militaire, en-dessous de laquelle il porte une combinaison moulante à paillettes dorées. Simon explique « I need to find a beautiful couple that could tell me how it happened that they got together in the first place¹¹⁰. ».

Une musique électronique débute, elle est entraînante, soutenant comme un suspense, une action qui se prépare. De jeunes filles s'adressent à Sean, une en particulier s'adresse à lui en espagnol : « Parece mucho a un torero¹¹¹. » (28^{ème} minute), elle est espagnole. Les filles se moquent de lui en lui demandant combien coûte l'amour avec lui. Sean explique ensuite qu'il cherche le rôle féminin principal (the leading lady) pour son film dans lequel elles se trouvent déjà. Il poursuit :

« Sean. Do you know *Titanic*? We have got Leonardo Di Caprio and we are looking for Kate Winslet.

A friend of the Spanish girl. You could be Kate, baby.

Consuela, the first passer by. I don't like *Titanic*, but... I don't like Di Caprio either, but I can help you, I'm sure I can help you.

S. Look. Really. Should we have a dance together¹¹²? »

Des cuivres se mettent à sonner en cœur à la 30^{ème} minute du spectacle, Sean revêt un masque de tigre, Simon laisse voir un smoking blanc et s'affuble d'un masque de lapin, Laura enfle un masque de poule et portait sous sa veste militaire, une veste brune à franges, Sara s'affuble seulement d'un masque de loup.

Laura téléphone à Simon, il lui explique qu'il est un héros romantique et qu'il va rassembler les hommes et les femmes de cette ville, les hommes avec les hommes, les femmes avec les femmes dans un amour éternel.

On retourne auprès de Consuela et Sean :

« C. Boring, unreal. I do not like *Titanic*, it is like too loud. It is not real, well, probably it is because it is too real.

S. (*regarde l'écran songeur*) Yeah.

¹¹⁰ « Je dois trouver un beau couple qui pourra me dire comment cela est-il arrivé qu'ils finissent ensemble la première fois. »

¹¹¹ « Vous ressemblez beaucoup à un torero. »

¹¹² « Sean. Vous connaissez Titanic ? Nous avons Leonardo Di Caprio et nous sommes à la recherche de Kate Winslet. Une amie de la passante espagnole. Tu pourrais être Kate, bébé.

Consuela, la première passante. Je n'aime pas Titanic, mais... Je n'aime pas non plus Di Caprio, mais je peux vous aider, je suis sûre que je peux vous aider.

S. Regarde. Vraiment. Pourrions-nous danser ensemble ? »

C. (*face à l'écran, regardant Sean*) I do not like that kind of society maybe. Down the film, they focused a lot of boat real, they do not care about people. They do not care because they are different classes, different societies, hum.

S. Yeah. Well, my film is not... you see, it is kind of like *Titanic* but it is very real cause it has got real¹¹³ [le régisseur bascule sur un autre écran et on n'entend pas la suite de ce dialogue]. ». Laura fait tourner une publicité-éclair à une passante ; elle tend un paquet de cigares sur lequel la performeuse a pris soin de coller une petite étiquette « Simon », elle doit dire « Makes me feel that I am in love with everyone¹¹⁴. ».

Sarah est entrée dans un hôtel, un lieu sexy selon elle. Sean explique à Consuela que le héros qu'elle va embrasser est un lapin. Il lui demande si elle est sûre de vouloir le faire, elle répond qu'elle n'est pas obligée de rester si elle n'en a pas envie car elle n'est pas payée pour le faire. Sean demande alors :

« S. If I was paying you, how much would you cost?

C. Nothing really cause I am not interested in money.

S. Yeah.

C. So, It depends, depends on the point of this, if this is something that will help people to be better, I don't want money¹¹⁵. ». Laura appelle Sarah pour savoir si cette dernière a trouvé un lieu pour la scène finale.

Un quart d'heure avant la fin de la performance, ils réajustent leurs masques d'animaux et tournent sur eux-mêmes, la caméra tendue en face d'eux, la mélodie de la boîte à musique se déclenche. Sarah demande le centre-ville. Sean et Consuela retrouvent Sarah. Un tic-tac pareil à celui d'une horloge ou d'une bombe à retardement se fait entendre de plus en plus distinctement. Laura, la poule, arrive. Ils se saluent les uns les autres et attendent le lapin. Simon

¹¹³ « C. Ennuyeux, irréel. Je n'aime pas Titanic, c'est trop bruyant. Ce n'est pas réel, non, probablement parce que c'est trop réel.

S. Oui.

C. Peut-être que je n'aime pas ce type de société. Dans le film, ils se concentrent beaucoup sur le réalisme du bateau, mais ils se fichent des gens. Ils s'en fichent parce qu'ils sont de différentes classes, de différentes sociétés, hum.

S. Oui. Bon, mon film n'est pas... tu vois, c'est un peu comme Titanic mais c'est vraiment réel parce qu'il a de vrai [...] »

¹¹⁴ « Ça me fait me sentir amoureuse de tout le monde. »

¹¹⁵ « S. Si je te payais, combien est-ce que tu coterais ?

C. Rien en fait parce que je ne suis pas intéressée par l'argent.

S. Oui.

C. Donc, ça dépend, ça dépend d'un point, si c'est quelque chose qui va aider les gens à être mieux, je ne veux pas d'argent. »

regarde la caméra en face, il se confie : « I had maybe like to apologize at this point for being a little bit two dimensional. That is how it can be in the movies sometimes, but, as a hero, you received a call unto the unknown and you must go on a great journey and as part of that journey [une nappe de violons produisant un son grave, la musique de la révélation dans un film] you have to realize that you are just a small thing in a greater world and the hero, the heroin, they must let go their ego, they have to sacrifice themselves. That is what true heroes do, now, I'm going to go to the final scene where maybe I fall in love, yeah right, how easy and how difficult that can be to fall in love. So, here it goes. I'm coming! I'm coming¹¹⁶! ».

Sean joint les mains de Consuela et Simon.

Laura se penche face à une caméra posée près du sol, son visage occupe tout l'écran : « Ok, this is the moment we've all been waiting for and tonight it's going to be a fantastic, wonderful film, with happy end and this is *Super Night Shot*. Three, two, one, action¹¹⁷! ».

Quelques notes de piano débutent et Simon, portant son masque de lapin, s'approche doucement de sa partenaire et ils s'embrassent longuement. La caméra tourne autour d'eux. Une ballade de jazz les accompagne, on entend entre autres: « I could give upon my life for just one kiss » (Je pourrais renoncer à ma vie pour un seul baiser). Quand ils ont fini de s'embrasser, Simon lui tend son masque (« Take my mask, it's my face, they are the window of my soul¹¹⁸. »), puis sa veste, son nœud-papillon, et enfin son pantalon. Les autres s'apprêtent à partir, tous se mettent à courir. Les tic-tacs de la pendule alternent avec les notes de piano. Ils arrivent jusqu'à une voiture et poussent des cris de joie : « We did it! » (Nous l'avons fait !), Laura ouvre une bouteille de champagne, Sarah crie, sa tête par la fenêtre. Un bruit d'accident se fait entendre, les images s'arrêtent net sur une partie apparemment fortuite de l'environnement. Après un court temps d'arrêt, l'image passe de nouveau en couleurs. Ils sortent de la voiture, on entend les cris enthousiastes d'une foule. Ils entrent dans le théâtre, le public applaudit. Les performeurs arrivent jusqu'à la bannière « The End » (La fin) et entrent dans la salle de spectacle.

¹¹⁶ « J'aurais peut-être aimé m'excuser maintenant pour être un petit peu trop en deux dimensions. C'est comme ça que ça peut être dans les films parfois, mais, en tant que héros, vous recevez un appel vers l'inconnu et vous devez partir pour un formidable voyage et, pour partie de ce voyage, vous devez vous rendre compte que vous êtes juste une petite chose dans un monde plus grand et le héros, l'héroïne, doivent laisser aller leur égo, ils doivent se sacrifier eux-mêmes. C'est ce que font les vrais héros, maintenant, je vais aller jusqu'à la scène finale où je tomberais peut-être amoureux, oui, tout à fait, combien il peut être facile et combien il peut être difficile de tomber amoureux. Alors, on y va. J'arrive ! J'arrive ! »

¹¹⁷ « Ok, c'est le moment que nous avons tous attendu et ce soir, ça va être un film fantastique, merveilleux, avec un happy end et c'est *Super Night Shot*. 3, 2, 1, action ! »

¹¹⁸ Prends mon masque, c'est mon visage, ils sont les fenêtres de mon âme.

Sur la scène, Sean s'exprime « The war on anonymity is an ongoing struggle for which we must all take up arms, join us wherever you find us and we will continue the fight together but remember : without the banal, there would be nothing remarkable. Three, two, one, cut¹¹⁹. ». Ils sourient, Sarah crie « Oh, my God!! » (Oh, mon dieu !!) et les uns après les autres, ils éteignent tous leur camera.

2.3. Économie et diffusion du spectacle

Le spectacle est produit par la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin.

La recherche et le développement et la tournée au Royaume-Uni ont reçu l'aide financière de The Arts Council of England East Midlands (les Midlands de l'est).

À Berlin :

2004, Volksbühne im Prater¹²⁰

Avril 2005, dans le cadre de ErsatzStadt, Volksbühne

Mai 2005, dans le cadre de Rollende Road Schau, Volksbühne

Juillet 2009, Volksbühne im Prater, dans le cadre de 100th show

Avril 2010, Volksbühne

Septembre 2010, Bar 25

À Paris :

Novembre 2007, Festival 100 Dessus Dessous, La Villette

Le spectacle se joue encore aujourd'hui, en 2018.

¹¹⁹ « La guerre contre l'anonymat est un combat continu pour lequel nous devons tous prendre les armes, rejoignez-nous où que vous nous trouverez et nous continuerons la combat ensemble mais souvenez-vous : sans le banal, il n'y aurait rien de remarquable. 3, 2, 1, coupé. »

¹²⁰ Site internet du groupe Gob Squad, crédits pour le spectacle *Super Night Shot* : <http://www.gobsquad.com/projects/super-night-shot-tour-dates> (consulté le 29 février 2012).

3. Description de *In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine* (Dans ce quartier, le diable est une mine d'or) écrit par René Pollesch et créé par Gob Squad, 2004

La première a lieu le 10 décembre 2004 à Volksbühne im Prater (Berlin). Nous disposons d'une vidéo commercialisée par le groupe sur son site internet.

Concept : Gob Squad

Texte : René Pollesch

Performance et conception : Johanna Freiburg, Sean Patten, Elyce Semenech, Berit Stumpf, Sarah Tom, Bastian Trost, Simon Will

Rejoints par : Christine Groß

(Avec cinq membres de Gob Squad en tant que présentateurs TV et assistants en studio et trois passants recrutés dans la rue.)

Aides, petites mains : Nina Tecklenburg et Tina Pfurr

Avec des passants

Scénographie : Bert Neumann

Art graphique et vidéo : Miles Chalcraft, Sirko Knüper

Assistante : Tina Tecklenburg

Volsbühne am Rosa-Luxemburg Platz

Lumières : Frank Novak

Soutien technique, son : Martin Renning / Onnen Bock

Soutien technique, vidéo : Lisa Böffgen

Accessoiriste : Susann Köppl

Assistant scénographie : Chasper Bertschinger

Assistante costumes : Esther Friedemann

Habilleuse : Jutta Rommel

3.1. *Argument*

Gob Squad se rend chaque soir en *live* sur la Kastanienallee (grande rue de Berlin sur laquelle donne l'entrée de la salle de théâtre du Prater, second lieu de la Volksbühne), afin de recruter, directement dans la rue, les « hommes véritables » pour la troisième partie de la Saga du Prater (dont le texte est écrit par René Pollesch). La recherche des interprètes et les tractations pour leurs cachets sont retransmises par vidéo au sein du Prater (le texte de ces passages est en partie répété, en partie improvisé). Pour les scènes séparées, écrites par R. Pollesch, les participants entrent dans un studio de télévision dont seulement une partie est visible du public. Au travers de casques audio, ils reçoivent le texte qu'ils devront prononcer pour la caméra. Le montage, la composition des bruits et la musique sont effectués en *live*.

Chaque soir, on recherche trois interprètes. Si on les trouve, les trois scènes suivantes ont

lieu. Si on n'en trouve aucun ou seulement un ou deux, la soirée prend une autre tournure pour ce qui est du choix des scènes et de leur ordre. Durant les précédentes représentations, il a toujours été possible de recruter trois passants.

3.2. *Synopsis*

L'inscription « Saga 3 TV » en lettres géantes sur un écran placé en face des spectateurs ouvre le spectacle. Alors que l'écran est encore la seule lumière visible, la voix d'un présentateur se fait entendre qui explique que la Prater Saga 3, le troisième volet de la saga du Prater, écrite par . Pollesch va prendre place et que la mise en scène est impressionnante. Des effets sonores et la musique sont proposés en direct : la fin de certains mots résonne en échos, une petite musique du type des séries américaines à l'eau de rose comme *Santa Barbara*¹²¹ se fait entendre. Puis Bastian Trost entre par une porte dans l'aire de jeu constituée de plusieurs intérieurs ouverts, qui ressemblent au studio d'enregistrement de nombreuses émissions d'interviews télévisées où l'on reconstitue un salon *cosy* : des chaises, la vue d'une ville derrière les fenêtres (ici des collages de photos), un canapé... Une musique d'entrée en scène accompagne l'enthousiasme du public qui applaudit. D'autres intérieurs constitués de très fines cloisons sont placés derrière le grand écran, les spectateurs peuvent en apercevoir une petite partie. Alors que des spectateurs sont présents dans la salle, Bastian s'adresse à la caméra que manie Sarah Tom. Il se tourne ensuite vers le public présent, fait de l'humour sur le prix des entrées et les spectateurs qui auraient falsifié une carte d'étudiant pour bénéficier d'un tarif réduit. Il explique que sur chaque entrée, une somme de 1 euro a été prélevée, ce qui donne (ce soir-là) un budget de 130 euros qui servira à payer les « echte Menschen », les hommes authentiques, qui accepteront de participer au spectacle. Il précise « Heute Abend, Sie haben gut gehört, es geht um echte Menschen. Nicht Leute wie Sie und ich sondern echte Menschen » (Ce soir, vous avez bien entendu, il va être question d'hommes authentiques. Pas de gens comme vous et moi, mais plutôt des hommes authentiques.). Il se met en relation avec sa collègue « hoch attraktive » (hautement attirante), Johanna Freiburg, dans un long manteau blanc en moumoute, que l'on voit à l'image, dans la Kastanienallee (rue dans laquelle se trouve le Prater), le doigt sur son oreillette et le micro en main. Il demande : « Wie ist es draußen? Wie ist es in der Welt? Wie ist es im echten Leben? » (Comment est-ce dehors ? Comment est-ce dans le monde ? Comment est-ce dans la vraie vie ?). Elle lui répond que c'est fabuleux, que c'est « ein Mikrokosmos der Kapitalismus » (un microcosme du capitalisme). Il lui demande pourquoi elle est là et Johanna répond qu'elle doit recruter le rôle principal de ce film, celui de

¹²¹ Bridget et Jerome Dobson, *Santa Barbara*, États-Unis, NBC, 1984-1993.

Bigman (l'homme important), un roi du business. Elle accoste un passant et, de fil en aiguille, lui explique ce qu'elle recherche, lui dit qu'il a l'air de quelqu'un qui a réussi, qui a toujours obtenu ce qu'il voulait, ce à quoi il répond que c'est vrai. Il demande ce qu'il doit faire et elle lui répond qu'il doit être un homme authentique, lui demandant si c'est le cas. Il répond qu'il espère. Elle essaie de le convaincre d'entrer dans le théâtre, mais arguant qu'il n'a besoin de rien, il ne se laisse pas tenter et les deux se saluent. Les spectateurs rient souvent. Johanna interroge maintenant Martin. Elle tente d'user de ses charmes pour le convaincre, laissant tomber son manteau à terre, découvrant une robe cintrée blanche. Cela ne fonctionne pas, il s'en va. De temps à autre, on voit apparaître deux mains qui tentent de positionner le passant face à la caméra, deux verres de champagne qui surgissent du bas de l'écran, un plumeau qui époussete les manteaux des personnes face à la caméra, parfois même le visage de cette troisième personne passe furtivement à l'écran. Le troisième passant ne souhaite pas monter sur une scène. Le quatrième, Thomas, reste un peu plus longtemps, ils boivent une coupe de champagne. Johanna le présente à Bastian. Thomas prend du temps à se décider et accepte finalement. Bastian lui demande ce qu'il ne ferait pas pour de l'argent. Il répond qu'il ne baiserait pas des animaux (Tieren ficken). Johanna souhaite faire un test de voix et lui souffle quelques mots à l'oreille qu'elle lui demande de répéter : « Das Objekt, daß ich bin, das Objekt, daß ich bin, wie habe ich das denn gemacht, daß ich so erfolgreich bin » (L'objet que je suis, l'objet que je suis, qu'est-ce que j'ai bien pu faire pour être aussi chanceux !). Au bout d'une demi-heure, Johanna a trouvé le premier rôle de cette Prater Saga 3. On la voit, à l'image, rentrer dans le bâtiment, accompagnée de Thomas, lui-même avec sa copine Hayet. La musique soutient l'action, l'encourage. Berit Stumpf, qui présente Bastian, se trouve derrière une table dans l'angle d'une pièce étroite. Au mur est accrochée une grande quantité de photographies. Berit propose à Thomas un prix de 13 euros pour 1h30 de son temps, celui-ci en demande bien plus. La négociation est dure. Berit propose 34 euros alors que Thomas en demande 75. Une petite bulle dans l'image laisse voir le visage de Johanna qui dit à Berit qu'elle devrait arrêter de dévorer les gens (die Leute fressen) pour gagner plus d'argent et termine en la taxant de diable. Berit éclate la bulle de son stylo et s'esclaffe d'un rire sardonique. Ils s'accordent finalement sur la somme de 52,50 euros et Thomas signe son contrat. On revient à Bastian qui dit trouver que la somme n'est pas élevée pour un premier rôle. On voit Thomas à qui Christine Groß donne son casque microphone et un peignoir blanc. Bastian le décrit comme un homme très très riche. La lumière qui éclairait Bastian s'abaisse, une musique au piano, assez nostalgique, démarre et comme au début d'un film, les noms de Gob Squad et de René Pollesch apparaissent à l'écran puis les lettres du titre « In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine » en rose, un

peu comme dans le générique de la série télévisée « Amour, gloire et beauté¹²² ». Les tons roses et bleus et les violons rappellent aussi ce type de série télévisée américaine où les cœurs se rencontrent dans la passion, celle de l'amour, mais aussi celles du pouvoir et de l'argent. La caméra effectue un travelling qui découvre un grand lit, entouré de rideaux roses qui est en fait une photographie en taille réelle collée sur un mur de bois (du type de ceux des studios de cinéma). La caméra continue son mouvement et fait voir un intérieur complètement symétrique, un canapé en son centre, une armoire de chaque côté, deux lampes, deux vases identiques... de chaque côté. Il s'agit aussi de photos en taille réelle collées sur un pan de mur. La musique des « Feux de l'amour¹²³ » (autre série télévisée américaine du même type que celles citées précédemment) continue. Thomas ouvre une porte qui fend en deux le canapé, les rires du public fusent. Une inscription indique *starring* « Toma » *as* « Bigman » (avec la participation de « Toma » dans le rôle de « Bigman »), comme dans le générique d'une série. Jusqu'ici, le texte est celui des *performers* de Gob Squad, certains ont retenu quelques phrases par cœur, d'autres préfèrent improviser en ayant néanmoins répété au préalable. Le texte de R. Pollesch¹²⁴ démarre sur l'énonciation des règles du jeu dictée à l'oreillette du comédien d'un soir, ce que les spectateurs n'entendent pas. Le performeur donnera des indications et lui demandera de dire certaines phrases. Thomas entre, il laisse errer son regard et, après un temps de silence, regarde face à la caméra et dit : « Eine Leinwand

die endlich was mit dem täglichen Leben zu tun hat!

Und alles zeigt, was man sehen und haben will¹²⁵! ».

(Un écran

qui a enfin quelque chose à voir avec la vie quotidienne !

Et qui montre tout ce que l'on veut voir et posséder !

La mise en forme du texte reproduit celle du livre édité.)

Bigman poursuit dans la chambre et s'assoit au sol dans l'angle que forme la photo du lit. Il fume une cigarette de théâtre et fait mine de se servir un verre de champagne. Ces gestes sont accompagnés de bruitages très exagérés, qui produisent ainsi un effet comique. La caméra zoome sur son visage jusqu'à arriver au gros plan, il prononce ce texte :

« [...] Es sieht vielleicht noch so aus,

¹²² William Joseph Bell et Lee Phillip Bell, *The Bold and the Beautiful*, États-Unis, CBS, 1987, toujours en production.

¹²³ William Joseph Bell et Lee Phillip Bell, *The Young and the Restless*, États-Unis, CBS, 1973, toujours en production.

¹²⁴ René POLLESCH, Aenne QUIÑONES (dir.), *Prater-Saga : Volksbühne im Prater*, *op. cit.*, pp. 142-171.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 144.

als würde ich
 mein ganzes Leben da drin verbringen,
 aber ich bin hier nur zu Besuch¹²⁶ ».
 On pourrait encore avoir l'impression
 que je passerais
 toute ma vie là-dedans,
 mais je ne suis ici qu'en visite.

Il ouvre les rideaux, puis la fenêtre, une machine à vent souffle de l'air et un bruitage appuyé l'accompagne. Il montre du doigt des objets et dit qu'il aimerait les posséder. Cette première scène se clôt sur cette phrase : « aber ich kann hier NICHT LEBEN¹²⁷! » (mais je ne peux PAS VIVRE ici !). La caméra zoome lentement sur le « Fenster-Sadtpanorama¹²⁸ » (la fenêtre-panorama sur la ville), puis il est écrit « Fortsetzung folgt » (à suivre) puis « Werbepause » (Page de publicité) à l'écran.

Sur une musique *jazzy* enthousiaste, on voit un grand verre de café « latte macchiato » (inscriptions sur le verre) dans différentes postures, sur une moto, sur la chaise d'un cybercafé, etc. Une femme dans la rue est chargée de prononcer un discours sur ce fameux café qui la rend belle et qui rend beau.

D'abord en voix off, Berit Stumpf, en mini jupe et petit haut serré scintillants, fait une entrée fracassante dans les différentes « mansions¹²⁹ » du décor. Elle escalade une cloison et la chevauche, puis en redescend de manière malhabile pour, à talons hauts sur le canapé, venir s'y asseoir. Elle s'adresse au public. Elle félicite le comédien et la technique pour la première scène, cependant constate que Bigman est seul et demande si cela va durer. Elle demande au public s'il souhaite que Bigman ait une relation amoureuse voire sexuelle ou une dispute. Elle demande aux spectateurs s'ils aimeraient voir aussi quelque chose advenir, elle lève le bras, mais personne dans la salle ne la suit. Enfin quelques-uns lèvent la main pour dire qu'ils aimeraient bien que quelque chose arrive. Berit établit la connexion avec Christine qui est à l'extérieur, là où se trouvait Johanna au début du spectacle. Elle est en train de boire une flûte de champagne qu'elle jette par-dessus son épaule, puis se trémousse, dans les mêmes costumes que Johanna, sur le petit morceau de tapis rouge dans la Kastanienallee. Berit poursuit ; Christine doit trouver le second rôle, celui de Twopence-Twopence (Deux sous-Deux sous).

¹²⁶ *Ibid.*, p. 153.

¹²⁷ *Ibid.*, p.155.

¹²⁸ *Ibidem.*

¹²⁹ Le terme « mansion », employé pour décrire les maisonnettes sur roulettes placées à la suite les unes des autres pour la représentation des Mistères au Moyen-Âge, semble bien approprié pour décrire le système de *Rollende Road Schau* (scène roulante sur route) de Bert Neumann.

Christine explique qu'elle s'intéresse plus aux vêtements et textiles que les gens portent qu'aux personnes elles-mêmes. Après quelques échecs, un jeune homme s'arrête. Christine essaie de le convaincre avec l'argent qu'il pourrait gagner. Berit lui vient en aide, le passant, nommé Alex, peut l'entendre, mais pas la voir. Elle lui demande ce qu'il ne ferait pas pour gagner de l'argent. Il répond qu'il ne travaillerait pas dans un magasin. Alex est partant, les amis qui l'accompagnent et les spectateurs l'applaudissent à la demande de Berit. Berit rétablit la connexion sonore avec Thomas, lui demandant ce qu'il compte faire de l'argent qu'il vient de gagner, s'il souhaite le placer dans des actions. Il répond par l'affirmative, cela l'aidera à devenir millionnaire.

La caméra nous amène vers une petite pièce où Sarah, les mains sur une boule de cristal de voyant, affublée d'une grande cape rose et d'un masque à plumes roses sur la tête. Une tenture indienne et fixée au mur. Sarah essaie de deviner le nom du jeune homme en face d'elle, puis, faisant mine de prédire l'avenir, elle suggère qu'Alex jouera dans le spectacle gratuitement. Il refuse, puis elle se lance dans une divination de la somme qu'il va accepter pour jouer le rôle de Twopence-Twopence. Ils s'arrêtent sur 45 euros. Berit se fâche, trouvant que la somme est trop élevée. Elle fait un geste de la main et un coup de tonnerre se fait entendre et fait vibrer l'image de Sarah. Un billet sort de la bouche de cette dernière. Elle se plaint que ce spectacle ne porte que sur l'argent et que Berit ne s'intéresse qu'à ça. Alex signe et une main verte de farce et attrape est posée sur le contrat accompagnée d'une musique de film d'horreur. L'image montre Alex à qui on donne le casque, une petite sacoche. Berit le décrit comme un homme qui est pauvre et ne possède rien. L'intensité lumineuse s'abaisse et la phrase « Was bisher geschah » (Ce qui s'est passé jusqu'à présent) apparaît à l'écran. Berit résume la situation : Bigman se sent étranger, même chez lui, il peut s'acheter plein de choses et possède plein de choses, malgré cela, il est triste. Twopence-Twopence est dans un intérieur en travaux, toujours une photographie collée sur une paroi, à côté de l'extérieur d'une fenêtre, peut-être celle de la chambre de Bigman. Ce dernier semble s'adresser à Twopence-Twopence :

« Das ist entsetzlich. Oder ?
Dass du an mir nicht interessiert bist
Sondern nur an meinem Wohnzimmer.
Dass du an diesen urbanen Ikonen interessiert bist
und nicht an mir¹³⁰ ».
C'est horrible. Ou autre chose ?
Que tu ne t'intéresses pas à moi
mais seulement à mon salon.
Que tu es seulement intéressé par ces icônes urbaines

¹³⁰ René POLLESCH, Aenne QUIÑONES (dir.), *Prater-Saga : Volksbühne im Prater*, op. cit., p.157.

et pas à moi.

Twopence-Twopence dit : « Du schöne Couch, du...

Ich möchte die Couch heiraten, die ich so sehr liebe¹³¹ » (Toi, beau canapé, tu.../ Je voudrais me marier avec le canapé que j'aime tant.)

Bigman agite lentement une main devant lui comme s'il touchait quelqu'un. L'effet est ridicule, les spectateurs se gaussent. Twopence-Twopence demande à Bigman de lui offrir quelque chose. Dans un sac poubelle, il trouve un peignoir rouge qu'il enfile, puis plusieurs bouteilles de champagne. Dans les mots de Bigman, se glisse l'expression suivante : « die Dekonstruktion des Startums¹³² » (Déconstruction du *star system*). Twopence-Twopence crie son amour pour ce « SCHEISSCOUCH¹³³ » (canapé de merde), puis se répand dans un inventaire de tout ce qu'il a comme le doute, l'abandon, la nostalgie... au lieu de posséder quelque chose. Il vient s'asseoir au pied du canapé, de l'autre côté par rapport à Bigman. L'image bleuit et c'est la fin de la deuxième scène. Une page publicitaire pour Mc Paper, une chaîne de papeterie, démarre ; la caméra zoome et s'éloigne plusieurs fois de suite sur les prix, un petit cœur...

Cette fois, c'est Sarah qui entre sur une musique festive, elle serre la main des spectateurs du premier rang. Elle est vêtue d'une longue tunique à imprimé panthère et porte un boa rose. Vite, elle se connecte avec Bastian qui se trouve dans la rue sur le petit morceau de tapis rouge qu'occupait auparavant Christine. De dos, dans une combinaison sportive bleue par-dessus laquelle il porte une petite culotte, il se déhanche. Face à la caméra, il chante « Don't you wish your girlfriend was hot like me? » (N'aimerais-tu pas que ta copine soit sexy comme moi ?) des Pussycat Dolls, en gigotant. Sarah lui demande de trouver le troisième passant. Il reste 15,50 euros pour se faire. Christine en informe Sarah, en même temps qu'elle s'entraîne à l'extérieur, en boxant un *punching ball*. Christine joue au bras de fer avec le passant, un dénommé Hein, pour l'argent en question. Elle perd, il recevra donc l'argent pour sa prestation. Christine part devant, défaite. Les deux autres lui emboîtent le pas pour entrer dans le Prater et, comme l'explique Sarah : « He will be coming in, getting himself ready to go into the box » (Il va venir et se préparer à entrer dans la boîte.). Elle poursuit sur la thématique de l'argent : « As I say, all comes down to money » (Comme je le dis, tout se résume à l'argent.). Elle va exposer la manière dont l'argent fonctionne au sein du groupe Gob Squad. Sur l'écran apparaît un camembert divisé en plusieurs parts, elle explique que la part de couleur verte a servi à payer le canapé et la rose à payer sa robe. Puis, les différentes parts s'éloignent et sont intégrées dans

¹³¹ *Ibid.*, p.157-158.

¹³² *Ibid.*, p. 160.

¹³³ *Ibid.*, p.161.

un graphique où une ligne, tantôt croissante, tantôt décroissante, est censée reproduire la gestion financière du groupe. Lorsque la ligne n'est que descendante, c'est-à-dire qu'ils ont perdu de l'argent, Sarah explique qu'ils sortent et en dépensent encore plus dans la ville. La courbe suit désormais le toit des immeubles et le sommet de la *Fernsehturm* (tour de la télévision) de Berlin. L'ensemble se transforme un diagramme en bâtons qui bougent comme sur une chaîne de musique pour suivre l'intensité de cette dernière. Puis se sont des sinusoïdes tandis que Sarah raconte qu'ivres, ils prennent une grosse pilule pour dormir et tout recommence le lendemain, et le camembert du début revient.

À l'image, on voit Heinrich, revêtir un caban de fourrure bleu, plutôt féminin, pour interpréter le rôle de Sugamamie¹³⁴. Puis ce sont les photos de la scène précédente qui servent de support à Sarah pour résumer ce qui s'est déjà passé. Le générique revient : la même vue photographiée d'immeubles, la même musique, les mêmes lettres roses du titre et les mêmes acteurs. On n'entend pas la préparation de Bigman et Twopence-Twopence, écrite dans le texte de Pollesch, et adressée aux acteurs, mais pas pour les oreilles des spectateurs. Les deux sont assis l'un à côté de l'autre, dans le coin de cloison qui figure un lit. Des billets de banque pleuvent. L'un regarde l'autre et successivement. Cela provoque des rires dans la salle. Bigman touche la joue de Twopence-Twopence et cela provoque de nouveaux rires. Les acteurs d'un soir sont en train de se retenir de rire, ils sourient. Ils se penchent l'un vers l'autre, les spectateurs applaudissent. Soudain, un éclat de tonnerre gronde et l'image devient noire. Heinrich entre, il fait des reproches à Bigman. Il semble jouer sa compagne : il parle de lui au féminin et dit que lorsqu'elle part, elle le retrouve toujours au lit avec quelqu'un d'autre. Suivent alternativement des monologues des trois personnages. Twopence-Twopence exprime des éléments généraux sur la situation : « Dieses Nebeneinander von Geld und ungläublicher Verzweiflung¹³⁵ ! » (Cette coexistence de l'argent et d'un incroyable désespoir !), il poursuit en affirmant le réalisme de cette vidéo : « Diese Videos zeigen die Realität¹³⁶ » (Ces vidéos montrent la réalité.), phrase qu'il prononce à la fenêtre, avec un bruit de vent exagéré. Bigman pose la question suivante : « Und wie videofähig ist unsere Verzweiflung¹³⁷ ? » (À quel point notre désespoir est-il rendu par la vidéo ?). Sugamamie n'arrive pas à comprendre la situation. Elle sort par une 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, il ouvre les yeux et remue un peu la tête.

¹³⁴ Mamie-gâteau, jeux de mots avec « sugar daddy », papa-gâteau, qui est une homme riche et âgé qui entretient une jeune femme.

¹³⁵ René POLLESCH, Aenne QUIÑONES (dir.), *Prater-Saga : Volksbühne im Prater*, op. cit., p.166.

¹³⁶ *Ibid.*, p.167.

¹³⁷ *Ibid.*, p.168.

La musique donne une intensité à la situation, quelque chose de l'ordre du sensationnel, proche soit du film romantique, soit du film d'aventure. On entend le bruit d'une forte pluie. Les trois s'interrogent sur leur « Unglück » (malheur) et son origine. Voici quelques phrases de Bigman à ce sujet :

« Und woher das Unglück genau kommt ?
 Das kann nicht so rätselhaft sein.
 Und wenn,
 Gibt es mir doch irgendeine Kraft,
 Dass ich das wissen will¹³⁸»,
 Et d'où vient exactement notre malheur ?
 Ça ne peut pas être si énigmatique.
 Et quand,
 donne-moi donc une quelconque force
 pour que je vienne à le savoir.

Sugamamie conclut la troisième scène de la « série » par cette dernière phrase : « Und ganz genau arbeiten an unserem Glück¹³⁹ » ! (Et travailler précisément à notre bonheur !). Twopence-Twopence rejoint Sugamamie devant l'écran, puis Bigman lui emboîte le pas. 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. La porte s'ouvre (celle sur laquelle est collée l'image du canapé) à l'image, les trois acteurs sont réunis dans l'encadrement de la porte et semblent sortir par cette embrasure noire qui occupe petit à petit tout l'écran. Des miroitements se reflètent sur l'écran comme à la surface de l'eau. Bastian rappelle les prénoms des passants qui ont bien voulu se prêter au jeu du troisième volet de cette saga du Prater. La lumière se rallume et Bastian rappelle la somme exacte que ces acteurs d'un soir ont touché pour leur prestation tandis que Christine fouille dans ses poches pour leur remettre l'argent. Les performeurs viennent saluer avec eux.

3.3. Économie et diffusion du spectacle

La spectacle est produit par la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.

À Berlin :

La première a lieu le 10 décembre 2004, à la Volksbühne im Prater (Les autres dates ne sont pas données.)

¹³⁸ *Ibid.*, p.170.

¹³⁹ *Ibidem.*

4. Description de *Revolution Now!* de Gob Squad, 2004

Première le 4 février 2010 à la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.

Nous avons vu le spectacle les 24 et 26 juin dans le cadre du Lift Festival 2010 de Londres (Institut of Contemporary Art, ICA). Nous possédons le film distribué dans le commerce.

Nous avons vu une troisième fois le spectacle à la Volksbühne en octobre 2011.

Concept : Gob Squad

Performance et conception de : Johanna Freiburg, Sean Patten, Sharon Smith, Berit Stumpf, Sarah Thom, Laura Tonke, Bastian Trost, Simon Will

Musique live et arrangements : Christopher Uhe, Masha Qrella

Vidéo : Miles Chalcraft, Kathrin Krottenthaler (Martin Cooper)

Création du son : Jeff McGrory (Martin Cooper)

Coordinateur technique : Torsten Döring (Chris Umney)

Costumes : Pieter Bax

Conseillers dramaturgique : Aenne Quiñones, Götz Leineweber

Dramaturgie et gestion de production : Christina Runge

Assistante artistique : Milena Kipfmüller

Assistant de scénographie : Jochen Hochfeld

Costumes Assistant : Veronika Weinhold

Stagiaires : Hannah Senft, Florian Wessels

Administratrice de Gob Squad : Eva Hartmann

4.1. Argument

Dans *Revolution now*, les acteurs expliquent qu'ils ont séquestré le public dans la salle où celui-ci vient de s'installer. Personne ne sortira de la salle tant que la révolution ne sera pas une réalité au dehors. Une communication en son et en images est rendue possible entre la salle et la rue grâce à un système alliant plusieurs caméras vidéo, des microphones et des postes ou écrans pour le retour de la vidéo. Les membres du groupe analysent ensemble la qualité de leur engagement révolutionnaire, les conclusions sont souvent des plus décevantes. Un performeur vient s'asseoir à côté d'un des membres du public, un autre demande à un spectateur de venir dire un poème à la caméra... À peu près à la moitié du spectacle, deux des performeurs sortent à l'extérieur pour rencontrer « The People » ou « das Volk » (le peuple), l'une rencontre les personnes, l'autre joue le rôle d'adjuvant et éventuellement de rabatteur. Finalement, une personne est convaincue de venir se joindre à la révolution à l'intérieur. Elle sabre le champagne

sur le mur de la salle de représentation. Le rideau/écran qui fermait l'arrière-scène est ouvert et cette personne se trouve debout, sur le plateau, agitant un drapeau à paillettes dorées. Cette arrivée signe la fin du spectacle. « The People » est invité à boire un *shot* de vodka ainsi que le public.

4.2. Synopsis

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 (du côté du mur de scène) (premières représentations à l'ICA) qui est devenu lors des représentations à la Volksbühne un caisson marron à roulettes et à bordures de métal 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, on voit un écran de dimension 16/9^{ème} divisé à la verticale en deux parties égales, et, devant celui-ci, une table assortie de trois chaises. De chaque côté de la table, 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 qui peuvent être transmises sur un second moniteur. Une seconde caméra sera apportée par une performeuse pour prendre des images de manière mobile. Hormis les images extraites de films (à la fin de la performance), la quasi-totalité des images sont prises en direct. Sur l'écran, un cadre est toujours apposée aux images qui indique en haut à gauche « On air » et en bas sur toute sa longueur défile une bande affichant « direct ». En arrière-scène et à cour, est laissée apparente une porte (menant aux coulisses) dans la salle de l'ICA. Cette scénographie rappelle celle du plateau d'enregistrement d'une émission de télévision.

L'écran attire notre regard ; il propose des images qui défilent en boucle : sur l'image d'un téléviseur gris *vintage* (avec de gros boutons au côté droit) s'inscrit le titre du spectacle : « Revolution now », en dessous un texte défile : « back soon... back soon... ». L'ensemble est accompagné par une musique répétitive, aux accents rock. Le texte se superpose à une forme que l'on peut décrire comme une étoile rouge éclatée à 12 branches. Cela ressemble au type de dessins que l'on trouve dans les *cartoons*, les dessins-animés pour enfants lorsqu'un objet se brise en morceaux ou lorsque jaillit un éclair, ici, on entend à la fois le tonnerre et des bris de verre ; la révolution gronde, le téléviseur, dont l'écran grésille, est peut-être tombé. Entre le

titre et l'étoile, se glisse un poing gauche fermé (en gris, référence au poing levé révolutionnaire) qui rebondit comme un pantin sorti de sa boîte. Les outils techniques sont en place pour une potentielle émission de télévision, l'écran semble en veille ; si l'on se réfère au bandeau qui défile en bas de l'écran, quelque chose — le spectacle ? l'émission ? — va commencer d'un instant à l'autre. Les spectateurs s'assoient sur leurs fauteuils, on les fait attendre et cette attente est soulignée.

Après quelques longues minutes, les acteurs font leur entrée sur l'écran. Nous les voyons accueillir des spectateurs aux portes de la salle, puis fermer les portes de ladite salle à l'aide de cordes, les séquestrant ainsi à l'intérieur de la salle de spectacle. La caméra vissée sur un trépied est portée, suivant l'angle souhaité, à bout de bras ou près du corps. On voit les acteurs monter des escaliers, passer le long de câbles électriques mêlés à la tuyauterie ; ils se dirigent vers ce qui ressemble à l'atelier de création des costumes, puis vers les loges. Dès leur apparition à l'écran, ils entonnent « The Times They Are a-Changin' » (Les temps changent), une chanson écrite et interprétée par Bob Dylan en 1964, 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 des paroles, d'interpréter Bob Dylan. Leurs costumes rassemblent les parures du lycéen occidental à l'apparence révolutionnaire, du *night-clubber* disco, du rockeur chic et du circassien : veste militaire kaki, casquette aux imprimés de camouflage militaire, casquette kaki à fine visière, *bomber* noir, débardeurs à sequins argentés ou dorés, veste en cuir à laquelle pendent force chaînes, veste de Monsieur Loyal, veston jaune et pantalon bleu à rayures. L'ensemble a des airs de clip vidéo musical bricolé. Après ce *backstage trip* (voyages dans les coulisses), les performeurs entrent dans la salle par la porte à cour (à l'ICA), par une des portes du fond de salle, derrière les fauteuils du public (à la Volksbühne) : à ce moment, les spectateurs se figurent l'espace géographique de la vidéo avec plus d'acuité. La troupe continue de chanter, les spectateurs se mettent alors à applaudir de manière spontanée.

Caméra mini-DV en main et micro relié à une structure métallique rectangulaire autour de son cou, une comédienne nous demande d'applaudir de nouveau, en étant « as spontaneous as before » (aussi spontané qu'auparavant). Le public s'exécute, la femme à la caméra filme. La même comédienne — Sharon Smith — continue ensuite son travail de reporter : elle réalise des portraits de chacun de membres du groupe au travers d'arrêts sur images, immédiatement retransmis sur la moitié droite de l'écran du fond de scène (image d'un noir & blanc sale, bleutée, comme un retour vidéo de mauvaise qualité). Un jeune homme blanc, Sean Patten, correspondant plutôt aux critères de beauté actuels, explique avoir fait une tournée en Russie

avec un spectacle pour la paix qui aurait fonctionné car le mur de Berlin serait tombé juste après. La tournée avait eu lieu en 1989. Sharon lui demande de poser le poing levé ; il lève le poing droit avec un air convaincu, combatif voire martial. Elle lui demande de lever l'autre bras, de la sorte sa photographie sera meilleure. Le photographiant les bras en angles droits et les poings serrés, elle s'écrit : « Sean, posterboy for a revolution » (Sean, tête d'affiche pour une révolution).

C'est ensuite Johanna Freiburg qui s'empare de la caméra pour filmer Sharon, celle-ci dit : « And this, this camera is all about visibility, visibility as a key issue in all revolutions, the question is: my voice, how do I keep it my voice? » (Et tout ça, cette caméra, n'est qu'une question de visibilité, la visibilité comme une clé pour toutes les révolutions, et la question est : ma voix, comment est-ce que je fais pour que cela reste ma voix ?). Ensuite, c'est Macha Qrella qui est prise en photo, Sharon explique qu'elle est une vraie communiste. L'interrogée se contente de continuer à gratter sa guitare et chantonne : « I'm beginning to see the light. » (Je commence à voir la lumière), une musique composée et interprétée par le *Velvet underground* en 1968. Sean tient un discours sur le potentiel révolutionnaire, etc. Johanna Freiburg l'interrompt :

I think what's Sean is trying to say is : Forget metaphors, forget illusions because this camera [debout sur la table, elle se baisse pour toucher la caméra] is a prop into the real world, this camera transmits directly into a TV standing outside on the Mall, the street that leads directly to the Trafalgar Square [...] and as soon as we start to broadcast and open the connection, everything that will happen in here will begin to make sense because this will ceased to be a rehearsal, it will become reality.

Je pense que ce que Sean essaie de dire c'est : oubliez les métaphores, oubliez les illusions parce que cette caméra est un support dans le monde réel, la caméra transmet directement dans cette TV qui se tient au dehors sur le Mall, la rue qui conduit directement à Trafalgar Square [...] et bientôt quand nous commencerons à émettre et à ouvrir la connexion, tout ce qui arrive ici commencera à faire sens parce que cela cessera d'être une répétition, cela deviendra la réalité.

Sharon présente Johanna, elle explique par exemple que Johanna est la seule du groupe à avoir eu des parents très engagés politiquement. « This is Gob Squad, we're a collectiv. Nobody is in charge. Nobody is the boss, so feel free to project onto us. » (Nous sommes Gob Squad, nous sommes un collectif. Personne n'en est à la direction. Personne n'en est le chef, alors sentez-vous libre de projeter sur nous.) Bastien débute la chanson de Céline Dion « All by myself » (Toute seule) de 1996. Masha reprend à la guitare « We're beginning to see the light » et Bastian demande au public de se lever et de serrer son voisin dans les bras. La personne interrogée doit répondre : « Yes, I want to be touch » (Oui, je veux qu'on me touche).

Johanna décide d'ouvrir la connexion avec l'extérieur. Le groupe se réunit en face de la caméra. La musique d'une fanfare vieillotte de cuivres retentit, en boucle. Les personnes dans la rue font des signes pour dire bonjour. Les performeurs de Gob Squad saluent, les gens, les arbres, l'Angleterre, les Britanniques, etc. Ils demandent à un des spectateurs d'être leur poète (The poet/ Der Dichter), la personne choisie est placée au premier plan, au milieu du groupe. La connexion avec l'extérieur montre une rue, un trottoir de la ville où se joue la pièce (The Mall à Londres, avenue aboutissant à Buckingham Palace ou sur le côté de la Volksbühne, à côté de la station de U-bahn Rosa-Luxemburg Strasse, paysage ensoleillé à Londres, paysage enneigé à Berlin). Der Dichter lit un poème : *Sorgfältig prüfe ich meinen Plan, er ist groß genug, er ist unverwirklichbar.* (Carefully I check my plan. It is big enough. It is unrealisable. Avec soin je vérifie mon plan. Il est assez grand. Il est irréalisable.). Ils proposent à un spectateur de jouer un cadavre afin de reconstituer « La liberté guidant le peuple » (1830) du peintre Eugène Delacroix. Bastian (Trost) s'allonge à ses côtés figurant ainsi les deux cadavres les plus visibles au premier plan du tableau.



« La liberté guidant le peuple » d'Eugène Delacroix revisité par Gob Squad, toit de la Volksbühne, image réalisée en marge du spectacle *Revolution Now*

Références évidentes à l'allégorie de la Liberté dans le tableau, une des performeuses montre son sein droit et tient dans sa main droite, le bras tendu, un drapeau rempli de paillettes argentées, à sa droite, occupant la place de l'homme au chapeau haut de forme dans le tableau, la guitariste, Masha Qrella, tient son instrument pointé en diagonale vers la caméra dans la même direction que l'homme au chapeau haut de forme pointait son arme de chasse sur le tableau, à la gauche du personnage central, un performeur tient un fusil à pompe en plastique

dans sa main droite levée au ciel et un pistolet braqué vers le sol à la manière du gamin de Paris chez E. Delacroix. Sur l'écran de droite, on voit des images en noir et blanc, difficiles à définir, sur fond d'une boîte à musique pour enfants, Johanna propose de les voir comme l'annonce d'une révolution en marche. Bastien montre une photocopie du tableau de Delacroix et explique qu'une femme doit montrer son sein, Sharon dit : « A soviet breast. Breast of Propaganda » (Une poitrine soviétique. Une poitrine de la progagande.). Ils attendent un signe de l'extérieur. Un spectateur qui a déjà tenu et tiré avec un vrai pistolet se confesse face à la caméra. C'est ensuite au cadavre d'être interrogé.

Berit (Stumpf) s'assied à côté de quelques spectateurs, ils étendent sur eux une même couverture ou un autre performeur tend un carton sur lequel est dessinée une bombe accompagnée de l'inscription « *Dynamit* ». Bastian invite d'autres spectateurs à boire un *shot* de vodka avec lui. Masha réinterprète en s'accompagnant à la guitare « Stop Children What's That Sound » du groupe Buffalo Springfield. Un autre performer donne des livres (avec comme titre *Rosa Luxembourg* ou *How marxism works*) à deux spectateurs et ils posent, lisant. À chaque fois, un instantané de ces moments se retrouve sur l'écran en arrière-scène. Sean continue d'annoncer l'événement à venir :

[...] This message is a live transmission and man, with shopping bag, I'm talking to you.
 [...] We are in here and we're not coming out until the world out there has started to show a change. You can stop playing the game.

[...] Ce message est une transmission live et toi, l'homme au sac de courses, je te parle.
 [...] Nous sommes à l'intérieur et nous ne sortirons pas tant que le monde au-dehors n'aurait pas montré un changement. Vous pouvez arrêter de jouer le jeu.

Des gens finissent par attendre devant le moniteur au-dehors et une discussion dont on entend que l'émetteur à l'intérieur de la salle et non les personnes à l'extérieur (le moniteur fixé au-dehors permet d'entendre les sons à l'intérieur, mais pas les paroles des passants à l'extérieur). Deux jeunes hommes à l'extérieur se mettent à danser. Sharon s'approche de la caméra le plus près possible, Bastian critique une tentative kitsch de séduction pour avoir une histoire d'amour. Il se positionne face à la caméra, un masque kaki recouvrant son visage, un foulard autour du coup et une mitraillette en plastique entre les mains. Il prend même en otage un membre du public, un pistolet braqué sur sa tempe. Les passants sont partis, la situation semble quelque peu dégénérer, Johanna demande et obtient l'arrêt de la connexion avec l'extérieur.

Se déroule ensuite ce que nous appellerons la « séquence-vérité » : derrière le paravent, les acteurs se rassemblent, l'un d'eux — dont la voix est transformée pour ressembler à celle d'un

robot — pose des questions sur l'engagement révolutionnaire d'un autre dont on voit l'image à l'écran. Les questions sont, en substance, les suivantes : Qu'as-tu déjà fait pour la révolution ? Qu'es-tu prêt à faire ? Qu'est-ce que tu considères comme révolutionnaire ? Qu'est-ce que tu serais prêt à sacrifier ? Sharon répond qu'elle estime avoir déjà fait de nombreux sacrifices, elle vit complètement hors des cadres, elle n'a aucune personne à charge, elle n'a pas de biens matériels, elle ne possède rien, elle est complètement libre d'aller et de partir où que ce soit¹⁴⁰. L'une, Masha, la guitariste, répond en jouant quelques notes sur un petit xylophone pour enfants. Au cours d'une autre représentation, elle répondra qu'elle est enceinte, c'est en quoi résiderait son engagement. Des mains affublent l'autre, Sean Patten, d'une quantité de masques — bas pour participer à un braquage, d'accessoires, de farces et attrapes — perruques, grosses lunettes en plastique. Il est recouvert au point qu'il ne peut même plus dire un mot tant on le manipule. Les portraits de ces révolutionnaires en herbe semblent teintés simultanément de véracité et de fiction. Peut-être ses témoignages sont-ils tous véridiques ? Cela s'accorderait avec le choix de garder les prénoms civils des performeurs sur la scène. Johanna explique qu'elle pense que ce qu'ils ont à faire est plutôt évident et qu'elle pourrait être la personne à le faire. Elle poursuit : une personne doit aller dehors et parler avec les gens, en face à face, de manière directe de façon à ce qu'ils puissent parler en retour et peut-être qu'elle (Johanna) sera cette personne¹⁴¹.

Après ces portraits en révolutionnaires des comédiens et d'une portion du public commence la deuxième partie du spectacle ; la connexion vidéo avec l'extérieur est rétablie. Sean s'installe devant la caméra et tente de garder devant le moniteur extérieur l'un des passants qui évoluent dans son cadre. Il explique que cette salle dans son entier regroupe des révolutionnaires qui ont pris d'assaut le bâtiment dans lequel ils se trouvent afin de commencer la révolution. Ils demandent aux passants si ceux-ci souhaiteraient les rejoindre. Certains s'arrêtent, d'autres discutent un peu puis repartent. Aucun des passants ne reste durablement devant le moniteur. Les performeurs expliquent qu'ils vont devoir employer des moyens plus efficaces, plus engagés : l'une d'entre eux, accompagnée, sortira dans la rue afin de parler de vive voix aux flâneurs. Sur l'air de « Race for the Prize » des Flaming Lips interprété à la guitare et au chant par Macha de sa très douce voix et avec Sean et Bastian dans les chœurs, Johanna s'affuble d'une cape jaune de super-héros de *comics* américains surmontée d'un col de

¹⁴⁰ “I think I've already made a lot of sacrifices, I live completely out of the box, I haven't got any dependance, I haven't got any material goods, I don't own anything, I'm completely free to move and go wherever.”

¹⁴¹ “I think it's pretty obvious what we've got to do and I think I could be the one doing it. One of us has to go out and speak to the people face to face, directly so that they can speak back to us and maybe that person would be me. [...]”

fouffure, le drapeau à paillettes dans les mains. Elle est accompagnée d'une autre performeuse, Sharon, toutes les deux armées contre le froid si nécessaire (bonnets, chapkas, gants, manteaux chauds), part à la rencontre de ceux qu'elle appellera « The people » ou « Das Volk » (Le peuple). On voit les comédiennes quitter le théâtre sur la vidéo. Encouragée par la seconde, la première cherche à entrer en contact avec les passants, ses accroches commencent ainsi : « Hello, people, what is your name?, Hallo, Volk, was ist deiner Name?, Bonjour, peuple, quel est ton nom ?, Where are you going?, Wo gehst-du?, Où vas-tu ?, What are you doing?, Was machst-du?, Que fais-tu ? ».

Elle explique ensuite que des personnes dans le théâtre se sont réunies pour faire la révolution. Elle questionne les gens sur leurs origines et sur leurs opinions au sujet de la politique du pays dans lequel ils vivent ou duquel ils sont originaires. À l'écran, on voit l'image de l'extérieur en couleur et en noir et blanc, en plan rapproché et en plan éloigné. Elle fait un monologue sur le projet de révolution en même temps que des images de rassemblements, peut-être des manifestations, s'inscrivent en surimpression de son image à la droite de l'écran, et à la gauche son image disparaît pour laisser voir des morceaux de voitures en circulation. Sharon la rejoint, l'image en couleur prend tout le cadre. Après maintes tentatives secondées de l'assistance des autres performeurs à l'intérieur, elle réussit à amener une ou deux personnes devant le moniteur. Dans la vidéo enregistrée et distribuée au public, c'est Guillaume, un jeune français qui s'arrête pour parler avec Johanna. Des performeurs dans la salle donnent des petites feuilles avec les inscriptions suivantes dessus : « We » « ♥ » « Guillaume ». Le Guillaume en question semble d'accord sur la nécessité d'une révolution, d'un changement, notamment en France. Il parle aussi de la coupe du monde de football. L'extérieur demande la fin de la connexion et un compte à rebours défile avant de montrer la salle en *stand up* pour Guillaume. Ils se mettent à jouer de la guitare électrique — 16 guitares pour 16 spectateurs, accompagnés par Masha et Bastian et à la voix par Sean —.

Bastian « Are you on fire? » (Êtes-vous chaud ?), Guillaume répond « Oh, yeah! ». Sean poursuit : « We need to believe in you, we need to project on you. Can you give a look into the camera which shows that you're determine? » (Nous avons besoin de croire en toi, nous avons besoin de nous projeter en toi. Peux-tu nous faire ton regard face caméra qui montre que tu es déterminé ?). Guillaume improvise une pause qui ressemble à celle de l'oncle Sam dans ses publicités : « We need you! » (Nous avons besoin de toi !). Sean lui demande de répéter cette phrase : « The revolution is not an apple which falls when it is ripe, you have to make it drop. » (La révolution n'est pas une pomme qui tombe quand elle est mûre, il faut la faire tomber.).

S'en suit le court échange suivant :

Sean - And now it's the moment for you to make it drop. Are you ready? (Et maintenant c'est le moment pour toi de la faire tomber. Es-tu prêt ?)

Guillaume - Yes. (Oui.)

Sharon - The time for words is over and now it's time for action. (Le temps des mots est fini et maintenant c'est le temps de l'action.)

L'individu recruté sabre le champagne sur le mur de cet établissement, les spectateurs regardent cette image en vidéo, en fait diffusée en différé, laissant le temps au passant de rentrer dans la salle. Le lancer de la bouteille est entouré d'un protocole sécuritaire complet : un technicien responsable de la sécurité donne au passant un casque transparent et des gants résistants à la chaleur, le technicien allume le flambeau en haut de la bouteille qu'il a remise entre les mains du passant. Le tissu en feu est présenté dans une image en *split screen*. L'image devient celle de flammes au creux d'un incendie. À l'intérieur, Masha interprète « I'm beginning to see a light » du Velvet Underground. Le panneau noir sur lequel est posé l'écran en arrière-scène se lève pour laisser apparaître le passant sur un socle éclairé brandissant le drapeau à paillettes. Le final se fait dans la liesse, les applaudissements pleuvent par sympathie pour la personne qui a donné de son temps de manière inopinée, pour la fin du spectacle.

Johanna trinque à la vodka avec Guillaume. Les performeurs et le passant saluent. Les performeurs proposent à l'ensemble des personnes présentes de trinquer à un petit *shot* de vodka. Certains des spectateurs se laissent tenter et discutent à la fin du spectacle avec les membres de *Gob Squad*.

4.3. Économie et diffusion du spectacle

Revolution Now! est produit par Gob Squad et coproduit par le Donaufestival Niederösterreich, le Schauspiel Köln et la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.

Le spectacle reçoit aussi une aide financière du Berliner Kulturverwaltung.

La première a lieu le 4 février 2010 à la Volksbühne-am-Rosa-Luxemburg-Platz.

À Berlin :

février 2010, octobre 2011, mars 2012, octobre 2012, juillet 2013, Volksbühne-am-Rosa-Luxemburg-Platz. Le spectacle se joue encore aujourd'hui, en 2018.

À Londres :

juin 2010, ICA, Institut of Contemporary Art, LIFT Festival.

Pas de représentation à Paris.

Annexe H. RENÉ POLLESCH

1. Formation, parcours, organisation, diffusion

René Pollesch fête ses 50 ans en 2012. Il est né en 1962 à Friedberg en ex-République Fédérale Allemande (RFA). Il a suivi des études théâtrales appliquées à l'université de Gießen (Angewandete Theaterwissenschaft) de 1983 à 1989, Andrez Wirth et Hans-Thies Lehmann ont été ses professeurs et il a participé à des projets de mise en scène avec les intervenants invités tels Heiner Müller, George Tabori, John Jesurun. Il présente ses premiers écrits qu'il met en scène dans la salle de répétition de l'université de Gießen. Il réalise son travail de fin d'études avec son propre ensemble à Frankenthal. Ses premières commandes et mises en scène furent pour le Frankfurter Theater Am Turm, le TAT de Francfurt. En 1996, il a reçu une bourse d'étude du Royal Court Theatre de Londres, assistant à des séminaires avec, entre autres, Harold Pinter, Caryl Churchill, et traduisant et réécrivant des auteurs comme Ovide, Shakespeare et Joe Orton. En 1997, il bénéficie d'une résidence d'écriture à l'Akademie Schloss Solitude de Stuttgart (Académie du château Solitude). Durant la saison 1999-2000, il est auteur en résidence au Luzerner Theater (Théâtre de Lucerne) en Suisse et présente des mises en scène au **Podewil de Berlin**. De 2000 à 2001, c'est au Deutsches Schauspielhaus de Hambourg qu'il est auteur associé. Depuis la saison 2001-2002, il est directeur artistique du **Prater**, salle située sur la Kastanienallee, dépendant de la **Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz**. Il se charge de sa programmation.

Il reçoit plusieurs distinctions. À deux reprises, en 2001 pour *world wide web-slums* (Les bas-fonds du world wide web) et en 2006 pour *Cappuccetto Rosso* (Petit chaperon rouge), il reçoit le Mülheimer Dramatikerpreis (le prix dramatique de Mülheim). Il est aussi invité au Mülheimer Theatertagen (les jours théâtraux de Mülheim) en 2002. Il est élu meilleur dramaturge de l'année par les lecteurs du magazine spécialisé dans le théâtre Theater heute en 2002 et reçoit le Nestroy-Theaterpreis (Le prix de théâtre Nestroy, décerné par l'Autriche) en 2007 pour *Das purpurne Muttermal* (Le grain de beauté empourpré). Enfin, il est récompensé du Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis (le prix dramatique de Else Lasker-Schüler) en 2012

pour l'ensemble de son œuvre¹⁴² et, à ce titre, il se voit remettre la somme de 10 000 euros, une des sommes les plus élevées qu'un auteur de théâtre puisse recevoir en Allemagne¹⁴³. Depuis mai 2012, il est membre de l'Akademie der Künste (Académie de l'art) en section *darstellende Kunst* (arts vivants), collectivité de droit public basée à Berlin.

La Volksbühne de Berlin produit et accueille une grande partie de ses mises en scène depuis 2001. On peut supposer que cette seule activité lui assure des revenus suffisants. Son installation au sein d'une grande institution l'engage à travailler avec l'équipe en présence : il entretient une collaboration assidue avec le scénographe Bert Neumann, avec la dramaturge Aenne Quñones, avec la costumière Nina von Mechow, la caméraman Ute Schall, ainsi qu'avec de nombreux acteurs tels que Christine Groß, Inga Busch, Nina Kronjäger, Sophie Rois, Volker Spengler, Claudia Spiltt, Fabian Hinrichs, Caroline Peters, Martin Wuttke, Trystan Pütter.

La productivité de R. Pollesch est impressionnante, il peut écrire et mettre en scène jusqu'à neuf projets en un an, comme en 2005 et sept pièces pour les années 2003 ou 2007 par exemple. Citons ses projets de la manière la plus exhaustive possible.

Il présente 4 pièces au TAT de Frankfort : *Splatterboulevard* (Boulevard du gore) en 1992, *Ich schneide schneller* (Je coupe plus vite) en 1993, *Entertaining Mr. S* en 1994 (Distraire M. S.) et *Pool. Snuff Comedy* (Connection comédie de la mort) Il en reprendra certaines ultérieurement.

En 1998, il écrit et met en scène *Drei hysterische Frauen* (Trois femmes hystériques) (Prater), *Superblock* (Super block) (Berliner Ensemble), réalise le jeu télévisé *Praterfernsehen: ich schneide schneller (soap)* (La télévision du Prater : je coupe plus vite (soap)) (ZDF) et confie la mise en scène de *Oskarnacht „California-Suite-Rip off"* (La nuit d'Oscar « L'arnaque de la suite californienne ») à Ulrike Maack (Hamburger Kammerspiele).

En 1999 : *Globalisierung und Verbrechen* (Mondialisation et crimes) (Schauspiel Leipzig, lecture sur scène), *Heidi Hoh* (Podewil), *Java™ in a Box* (Java™ dans une boîte) (Soap en 13 parties, Luzerner Theater).

En 2000 : *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* (*Heidi Hoh ne travaille plus ici*) (Podewil/Luzerner Theater), *Frau unter Einfluss* (Une femme sous influence) d'après John

¹⁴² Toutes ses informations sont disponibles sur le site internet de l'institut Goethe : <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/pol/deindex.htm> (consulté le 1 novembre 2012).

¹⁴³ Sur le le prix dramatique de Else Lasker-Schüler et ceux qui l'ont reçu : <http://www.pfalztheater.de/cms/?s=353&p=316&> (consulté le 1 novembre 2012).

Cassavetes (Volksbühne im Prater), *world wide web-slums* (série théâtrale en 10 parties, Deutsches Schauspielhaus Hamburg), *Bambi Sickafossee* (Junges Theater Göttingen, mise en scène : Lukas Langhoff).

En 2001 : *ufos & interviews (Ovnis & interviews)* (Luzerner Theater), *Heidi Hoh – die Interessen der Firma können nicht die Interessen sein, die Heidi Hoh hat* (Heidi Hod – les intérêts de l’entreprise ne peuvent pas être les intérêts d’Heidi Hoh (Podewil/Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt/M.), Prater Trilogie, *Stadt als Beute* (La ville comme proie) d’après spaceLab (Volksbühne im Prater), *Insourcing des Zuhause, Menschen in Scheißhotels* (Sous-traitance du chez-soi, Des hommes dans des hôtels de merde) d’après Lorenz, Kuster et Boudry (Volksbühne im Prater), *Smarthouse® 1 + 2* (Staatstheater Stuttgart).

En 2002 : *Sex d’après Mae West* (Volksbühne im Prater), *Der Kandidat (1980). Sie leben!* (Le candidat (1980). Vous vivez !) (Braunschweig Festival Theaterformen/Deutsches Schauspielhaus Hamburg), *24 Stunden sind kein Tag* (24 heures ne font pas une journée) (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, spectacle qui a donné en 2003 une série télévisée en 4 parties, Volksbühne/ZDF-theaterkanal), *Vorstellung als Beute* (La représentation comme proie) d’après John Cassavetes (Volksbühne im Prater), *24 Stunden sind kein Tag. Escape from New York (24 heures ne font pas une journée. Fuir New York)* d’après John Carpenter (Neustadt), *Passionspiel (Sex and the City)* (Le jeu de la passion (Sex and the City)), **jeu de société de R. Pollesch, Lothar Reitz et Christian Bodenstein, (3 volets, Volksbühne im Prater).**

En 2003 : *Soylent Green ist Menschenfleisch, sagt es allen weiter!* (Soylent Green est de chair, répétez-le tous !) (Volksbühne im Prater), *Freedom, Beauty, Truth & Love. Das revolutionäre Unternehmen* (Liberté, beauté, vérité & amour. L’entreprise révolutionnaire) (Volksbühne im Prater), *Bei Banküberfällen wird mit wahrer Liebe gehandelt* (Quand on braque une banque, on agit avec un vrai amour) (Schauspielhaus Zürich, mise en scène : Stefan Pucher), *LSD* (Staatstheater Stuttgart), *Splatterboulevard* (Boulevard du gore) (Deutsches Schauspielhaus Hamburg), *Der Leopard von Singapur* (Le léopard de Singapour) d’après **Katja Diefenbach** (Volksbühne im Prater).

En 2004 : *Telefavela (Zeltsaga)* (Telefavela (Saga de la tente)) (Volksbühne im Prater), *Sveltlana in a Favela* (Svetlana dans une favela) (Coproductio Theater Luzern/Theater Basel), *Pablo in der Plusfiliale* (Pablo dans la filiale plus) (Coproductio Ruhrfestspiele Recklinghausen, **Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Rotterdamse Schouwburg et Festival D’Avignon**), *Hallo Hotel...!* (Salut hôtel...!) (Festival Theaterformen

Braunschweig/Burgtheater Wien, Kasino), *Prater Saga 1 1000 Dämonen wünschen dir den Tod* (1000 démons te souhaitent la mort) (Volksbühne im Prater), *Prater Saga 2 Twopence-twopence und die Voodoothek* (Deux-sous-deux-sous et la boîte vaudou) (Volksbühne im Prater, mise en scène : Jan Ritsema), *Prater Saga 3 In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine* (Volksbühne im Prater, mise en scène : Gob Squad).

En 2005 : *Prater Saga 4 Diabolo – Schade, dass er der Teufel ist* (Diabolo – Dommage qu'il soit le diable) (Volksbühne im Prater, Regie : Stefan Pucher), *Prater Saga 5 Die Magie der Verzweiflung* (La magie du désespoir) (Volksbühne im Prater), *Der okkulte Charme der Bourgeoisie bei der Erzeugung von Reichtum* (Le charme occulte de la bourgeoisie dans la production de la richesse) (Deutsches Schauspielhaus Hamburg), *Häuser gegen Étuis* (Maisons contre étuis) (Burgtheater Wien, Kasino), *Cappuccetto Rosso* (Salzburger Festspiele en coproduction avec la Berliner Volksbühne), *Schändet eure neoliberalen Biografien* (Déshonorez vos biographies néolibérales) (Münchner Kammerspiele), *Menschen in Étuis* (Des hommes dans des étuis) (Schauspiel Hannover), *Notti senza cuori – life is the new hard!* (Nuits sans cœur – la vie est un nouveau film hard !) (Volksbühne im Prater), *Liebe mich irgendwie ! Nein, lieber doch nicht, lass es lieber. Nein, liebe mich...* (Aime-moi d'une manière ou d'une autre ! Non, mieux vaut pas, laisse-moi plutôt. Non, aime-moi...) (Projet étudiant du séminaire Max-Reinhardt, Vienne).

En 2006 : *Soylent Green ist Menschenfleisch, sagt es allen weiter* (Theatre Project Tokyo), *Strepitolino – i giovanotti disgraziati* (Strepitolino – les gamins misérables) (Volksbühne im Prater), *Wann kann ich endlich in einen Supermarket gehen und kaufen was ich brauche allein mit meinem guten Aussehen* (Quand pourrais-je enfin aller au supermarché et acheter ce dont j'ai besoin seul avec ma belle dégaine) (Staatstheater Stuttgart), *L'affaire Martin! Occupe-toi de Sophie! Par la fenêtre, Caroline! Le mariage de Splenger. Christine est en avance.* (Volksbühne im Prater), *Das purpurne Muttermal* (Burgtheater Wien, Akademietheater), *Um 20 Uhr, während die Tagesschau läuft, leidet niemand Hunger* (À 20h, à l'heure du journal, personne ne souffre de la faim) (Staatstheater Stuttgart).

En 2007 : *Tod eines Praktikanten* (Mort d'un stagiaire) (Volksbühne im Prater), *Solidarität ist Selbstmord* (La solidarité, c'est le suicide) (Münchner Kammerspiele), *Ragazzo dell'Europe* (Jeune d'Europe) (Teatr Rozmaitości, Warschau), *Liebe ist kälter als das Kapital* (L'amour est plus froid que le capital) (Schauspiel Stuttgart), *Diktatorengattinnen* (Les épouses des dictateurs) (Volksbühne im Prater), *Die Welt zu Gast bei reichen Eltern* (Le monde invité chez des parents riches) (Thalia in der Gaußstraße, Hamburg).

En 2008: *Darwin-win & Martin Loser-Drag King & Hygiene auf Tauris* (Darwin-win & Martin Loser-Drag King & Hygiène de Tauride) (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz), *Tal der fliegenden Messer, Ruhrtrilogie Teil 1* (La vallée des couteaux volants) (Rollende Road Schau – Tente dans les halles du jardin municipal, Mülheim), *Fantasma* (Fantasme) (Burgtheater Wien, Akademietheater), le film *Die totale Niederlage jeder Opposition hat die chinesische Führung dazu bewogen, den Übergang zum Kapitalismus zu unternehmen*. (La défaite totale de toute opposition a décidé le pouvoir chinois à entreprendre la transition vers le capitalisme.).

En 2009 : *Du hast mir die Pfanne versaut, du Spiegelei des Terrors* (Tu m’as bousillé ma poêle, oeuf au plat de malheur) (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin), *Ping Pong d'Amour* (Münchener Kammerspiele), *Ein Chor irrt sich gewaltig* (Un chœur se trompe énormément) (Volksbühne im Prater), *Wenn die Schauspieler mal einen freien Abend haben wollen, übernimmt Hedley Lamarr* (Quand les comédiens veulent avoir leur soirée libre, Hedley Lamarr s’en charge) (Staatstheater Stuttgart); *JFK* (Thalia Theater Hamburg), *Cinecittà Aperta, Ruhrtrilogie Teil 2* (Cinecittà ouvert, Trilogie de la Ruhr, partie 2) (Ringlokschuppen Mülheim/Volksbühne), *Calvinismus Klein* (Petit calvinisme) (Schauspielhaus Zürich).

En 2010 : *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang!* (Je te regarde dans les yeux, contexte d’aveuglement social !) (Volksbühne im Prater, Berlin), *Mädchen in Uniform* (Des filles en uniforme) (Schauspielhaus Hamburg), *Peking-Opel* (Opel Pékin) (Akademietheater Wien), *Der perfekte Tag, Ruhrtrilogie Teil 3* (Le jour parfait, Trilogie de la Ruhr, partie 3), (Ringlokschuppen Mülheim/Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz), *Drei Western* (Trois westerns) (Staatstheater Stuttgart), *Sozialistische Schauspieler sind schwerer von der Idee eines Regisseurs zu überzeugen* (Les comédiens socialistes sont les plus durs à convaincre de l’idée d’un metteur en scène) (Schauspiel Frankfurt), *XY Beat* (Tempo XY) (Münchener Kammerspiele)

En 2011 : *Schmeiß Dein Ego weg!* (Bazarde ton égo !) (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz), *Was du auch machst, mach es nicht selbst* (Ce que tu fais aussi ne se fait pas tout seul) (Stadttheater Freiburg), *Fahrende Frauen* (Femmes en marche) (Schauspielhaus Zürich), *Die Kunst war viel populärer, als ihr noch keine Künstler wart!* (L’art était plus populaire quand vous n’étiez pas encore un artiste !) (Volksbühne Berlin), *Jackson Pollesch* (TR-Warszawa), *Die Liebe zum Nochniedagewesenen* (L’amour sans précédent) (Akademietheater, Wien).

En 2012 : *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* (Tue tes chéris! Rues de Berladelphia) (Volkbühne, Berlin), *Wir sind schon gut genug!* (Nous sommes déjà assez bons !) (Schauspiel

Frankfurt), *Eure ganz grossen Themen sind weg* (L'ensemble de nos grands thèmes ont disparu) (Kammerspiele, München), *Neues von Dauerzustand* (Le nouveau comme état permanent) (Schauspielhaus, Hamburg)¹⁴⁴.

C'est la plupart du temps R. Pollesch qui met en scène ses propres textes, ainsi le texte et la mise en scène vont de pair le plus souvent. Néanmoins, il a déjà fait confiance au metteur en scène Stefan Pucher pour porter à la scène ses pièces à deux reprises, en 2003 et en 2005 lors de la Prater Saga. L'agencement de la deuxième partie de cette saga fut confié à Jan Ritsema en 2004, et la troisième partie à Gob Squad en 2004.

R. Pollesch est aujourd'hui un metteur en scène berlinois, sa percée et son établissement à la Volksbühne de Berlin le positionne comme un représentant du théâtre de recherche allemand, il y a présenté 31 spectacles sur une période de 14 ans. Il s'agit d'une des salles qui voit passer parmi les metteurs en scène allemands les plus novateurs et subversifs depuis le début du XXème siècle. Puisqu'il est rattaché à un théâtre aussi prestigieux, il peut se contenter du soutien ponctuel d'autres théâtres. Cela explique aussi que les tournées à l'international ne soient pas sa priorité. Ses mises en scène sont très concentrées à Berlin, puis sur le territoire allemand et autrichien où son travail est reconnu. Il demeure peu connu hors de la scène germanophone. À Berlin aussi, un autre lieu, le Podewil, présente ses mises en scène (1999, 2000 et 2001) durant la période qui précède son accession au statut de pilier de la Volksbühne. Après 2001, le Podewil ne présente plus de mises en scène de l'artiste. La trilogie appartenant à la saga du Prater est invitée au Theatertreffen de Berlin en 2002.

Les principales villes allemandes, à l'exception de Berlin, qui accueillent ses spectacles sont les suivantes, présentées par ordre décroissant suivant le nombre de représentations accueillies : 5 au Staatstheater de Stuttgart (2001, 2003, 2006, 2009 et 2010), 5 à la Kammerspiele de Munich (2005, 2009, 2010, 2011 et 2012), 4 au Deutschen Schauspielhaus de Hambourg (2000, 2003, 2005 et 2010), 3 au Thalia Theater de Hambourg (2007, 2009 et 2012), 3 à Mülheim (2008, 2009 et 2010). Ensuite, ce sont des invitations pour une saison à la Kammerspiel de Hambourg (1998), au Schauspiel de Leipzig (1999), au Künstlerhaus Mousonturm de Francfort (2001), au Schauspielhaus de Hannovre (2005), au Stadttheater de Fribourg (2011), au Schauspiel de Francfort (2012). En Autriche, ses pièces sont présentées au

¹⁴⁴ Cet inventaire a été rendu possible grâce à la consultation du site de l'Institut Goethe, celui de la maison d'édition de théâtre Rowohlt : http://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/Rene_Pollesch.9009.html, ainsi qu'aux listes des pièces présentes à la fin des livres suivants : René POLLESCH, *world wide web-slums*, Reinbeck (Hambourg), Rowohlt, , 2009, pp. 349-351 et René POLLESCH *Liebe ist kälter als das Kapital*, Reinbeck (Hambourg), Rowohlt, 2009, pp. 371-376.

Burgtheater de Vienne (2004, 2005, 2006 et 2008), à l'Akademietheater de Vienne (2010 et 2011). Il est invité au Salzburger Festspiele en 2005 pour *Cappuccetto Rosso*, le lieu coproduit le spectacle. En Suisse, le Luzerner Theater présente et coproduit ses pièces (1999, 2000 et 2001) et le Schauspielhaus de Zurich reçoit ses mises en scène (2009 et 2011).

En France, il est pour la première fois invité en 2004 par le **festival d'Avignon** qui est aussi coproducteur du spectacle (*Pablo in der Plusfiliale, Pablo dans la succursale plus*). Les deux années suivantes, en 2005 et 2006, deux autres pièces seront jouées à la MC93, la maison de la culture de Seine-Saint-Denis, à Bobigny, dans le cadre du festival Le standard idéal, 2^{ème} et 3^{ème} édition (*Telefavela* et *Prater Saga 5, La magie du désespoir*). Il est notable qu'il faille ensuite attendre 2012, c'est-à-dire 6 années avant qu'un spectacle de R. Pollesch soit de nouveau accueilli dans la capitale française, au Théâtre de Genevilliers, dans le cadre de la 41^{ème} édition du **Festival d'Automne** (*Je te regarde dans les yeux, contexte d'aveuglement social !*) en 2012. La plaquette de l'événement le décrit comme « l'une des figures les plus atypiques et radicales du théâtre allemand¹⁴⁵ », une façon d'adouber sa radicalité, ce qui peut-être en diminue d'autant le caractère subversif. À chaque fois qu'il est invité en France, c'est au cours des deux festivals les plus réputés et le troisième, le Standard idéal, deviendra une référence pour la scène contemporaine. La France reconnaît ainsi son travail.

Il a aussi présenté ses textes à Santiago du Chili, Stockholm, Tokyo (2006) et à Varsovie (2007 et 2011). On peut noter une absence totale de lien avec le Royaume-Uni, cela est peut-être dû à une question de langue, même si l'argument n'a que peu de poids puisqu'il est de plus en plus fréquent d'assister à des spectacles en langue étrangère, surtitrés pour les besoins des audiences en présence.

On peut déceler chez R. Pollesch un goût pour la réécriture. Il s'inspire souvent d'œuvres pour les retravailler, fréquemment avec un grand décalage par rapport à l'œuvre originale. Il travaille, par exemple, à partir d'un film de John Cassavetes et y ajoute un extrait de Tarentino dans *Tal der fliegenden Messer* ou à partir d'*Allemagne, année zéro* de Roberto Rossellini pour *Cinecittà Aperta*. Ses références sont cinématographiques et télévisuelles bien plus que livresques et théâtrales, même s'il s'inspire parfois de l'opéra ou du Vaudeville. La vidéo est presque omniprésente dans son travail, en direct, avec un caméraman et un perchman et l'emprunt à des schémas télévisuels, à l'émission en direct, est récurrent. Cette présence peut même se retrouver quand il confie la pièce à un tiers, en l'occurrence Gob Squad pour *In diesem*

¹⁴⁵ www.festival-automne.com/rene-pollesch-spectacle1524.html (consulté le 1 novembre 2012).

Kiez ist der Teufel eine Goldmine. Néanmoins, il est évident que ce choix ne s'est pas fait par hasard et que le travail de Gob Squad lui a semblé en adéquation avec sa vision du théâtre. Il s'intéresse de près à la critique du capitalisme, à la question du corps et de son lien à l'esprit, à la hiérarchie au sein du monde du travail, à la critique de l'amour comme salut, au rapport entre l'individu et la communauté. Ses interrogations se retrouvent de spectacle en spectacle, sa pensée chemine d'œuvre en œuvre, il y a une continuité dans son travail. Il s'insurge notamment contre les créateurs qui font croire qu'ils travaillent de manière collective alors qu'ils ne font que recréer les divisions propres au monde du spectacle, avec des metteurs en scène tout puissants et tyranniques. R. Pollesch, du point de vue de la forme, reprend à la télévision pour critiquer l'ordre économique et philosophique dominant.

2. Description de *Cinecittà Aperta (Ruhrtrilogie 2)* écrit et mis en scène par de René Pollesch, 2009

La première a lieu le 19 juin 2009, sur le terrain vague du jardin municipal de Mülheim, derrière le Ringlokschuppen, Mülheim an der Ruhr

J'ai vu le spectacle en 2012 à la Volksbühne et j'ai disposé d'une vidéo que la Volksbühne m'a louée.

Texte et direction : René Pollesch

Scénographie : Bert Neumann

Avec : Inga Busch (Sylvia von Kampen), Christine Gross (Erna Grabowski), Martin Laberenz (Rocco Darsow), Trystan Pütter (Ernst Moeschke), Catrin Striebeck (Pauline Boetzke)

Costumes : Nina von Mechow

Caméra : Ute Schall, Andreas Deinert

Lumières : Torsten König

Dramaturgie : Aenne Quiñones

Manager de la production technique : Simon Behringer

Chef technicien : Frank Meißner

Techniciens : Sören Elze, Florian Klingner, Cicero Henrique-Marques

Techniciens pour les lumières : Beatrice Sommer-Wickerath, David Winter

Son : Christopher von Nathusius, William Minke

Vidéo : Jens Crull, Hagen Schulze

Bruitages : Anna Kremser

Accessoiriste : Tina Pfurr

Habilleuse : Jana Konetzki

Régisseuse : Annegret Schlegel

Coordinatrice de production : Jana Bäska

Dans ce résumé, nous donnerons d'abord les noms entiers des acteurs pour ensuite ne donner que leurs prénoms. Ce se justifie car c'est ainsi, avec leurs seuls prénoms qu'ils sont notés dans le texte de R. Pollesch. Nous y ajouterons les noms et prénoms de leurs personnages.

2.1. *Argument*

Un groupe de cinq comédiens — trois femmes et deux hommes — tente de faire un *remake* d'*Allemagne, année zéro*, le film de Roberto Rossellini. Peut-être que l'un d'entre eux est à l'origine de ce projet, cependant que celle en qui certains voient la meneuse du projet, ne semble pas prête à diriger la troupe. La pièce alterne entre présence des comédiens sur scène, placés les uns à côté des autres, ils disent un texte qui s'interroge sur la teneur d'une critique efficace du capitalisme, sur la question de leur origine, sur leur présence, sur la représentation et moments où les comédiens apparaissent à l'écran géant en face des spectateurs. Ils évoluent dans un décor fait de caravanes, de devantures d'immeubles en carton, sur la pelouse du jardin du Prater. L'ensemble se clôt à l'écran avec des interrogations laissées ouvertes — sur le capitalisme, l'effet recherché par Roberto Rossellini en faisant le film *Allemagne, année zéro*, le souhait de ne pas être englobé dans des catégories trop grandes pour soi telle que la notion d'humanité —.

2.2. *Synopsis*

Un intertitre (carton sans son) en anglais introduit la pièce sur l'écran vidéo : « Dans le Berlin défait et détruit, une blessure dans une atmosphère de cauchemar et de faim...¹⁴⁶ ». Un second 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 hat¹⁴⁷. »

C'est l'histoire de Rainer Maria Ferrari qui en l'an 2009 tourne une nouvelle version du film *Allemagne, année zéro* et qui amène la Bewag¹⁴⁸ à couper l'électricité. »

¹⁴⁶ « In the Berlin defeated and destroyed, wound in an atmosphere of nightmare and hunger... », captation du spectacle, prêt Volksbühne.

¹⁴⁷ Captation du spectacle.

¹⁴⁸ La Bewag, *Berliner Städtische Elektrizitätswerke Akt.-Ges.*, est l'équivalent allemand pour une ville de l'ancien E.D.F. français (Electricité de France), c'est l'organisme qui s'occupe de la distribution de l'électricité dans la ville de Berlin, l'entreprise était publique, c'était une entreprise de la ville, mais depuis 2009, elle a été privatisée, comme EDF, désormais ERDF a aussi été privatisée.

Allemagne, année zéro est le film-baptême en 1948 du néoréalisme italien par le réalisateur Roberto Rossellini. Une femme en voix-off lit cette pancarte lorsque les écrits défilent, puis elle continue sur les images.

La pièce s'ouvre ensuite sur une introduction vidéo en noir et blanc dans laquelle on voit certains des acteurs s'approcher d'un mini-van, puis le titre s'inscrit en lettres majuscules avec comme fond la cime d'immeubles et des grues. Le son fait penser aux bandes originales orchestrées par Nino Rota pour les films de Federico Fellini. Selon la voix-off, c'est Pauline Boetzke, interprétée par Catrin Striebeck, qui aurait dû tourner cette nouvelle version d'*Allemagne, année zéro*. On voit une scène de tournage, celle de la mort du père, dans le film. La femme en voix-off pose la question : « Was sollte das bedeuten, eine neue Auflage von *Deutschland im Jahre Null*? Sollte das Remake ein düsteres Bild den Deutschen gegen verzeichnen? ». (Qu'est-ce que ça peut bien signifier, une nouvelle production d'*Allemagne année zéro* ? Le remake devrait-il renvoyer aux Allemands une image plus morne ?)

Le film passe à la couleur. Catrin rappelle plusieurs films, italiens et américains : elle souhaite voir la fontaine de Trevi, un élément primordial du décor de la *Dolce Vita*, dont une scène d'anthologie, un bain de minuit, a été tournée avec pour cadre cette fontaine, elle cite aussi le char de Ben Hur, la relation de Charlton Heston et d'une personne non citée, Liz Taylor sous les traits de Cléopâtre, un homme venant de Rimini, etc. Martin Laberenz, qui joue Rocco Darsow, explique que c'est uniquement l'image de la fontaine de Trevi qui a été présente. On voit les comédiens évoluer dans le décor qui ressemble à un décor de cinéma, une roulotte, des pans de murs, le tout dans un endroit un peu désertique, une sorte de zone franche en périphérie d'une ville. La voix-off d'une femme, parlant à la troisième personne, sous-tend les extraits vidéo : elle souhaite montrer les classes sociales aisées et les plus pauvres, elle a la volonté de montrer la crise dans son film. On voit Trystan Pütter, jouant le rôle d'Ernst Moeschke (le nom de famille est celui du comédien interprétant le rôle du jeune garçon dans le film de R. Rossellini), courir partout, désœuvré. On voit des images qui reviendront ensuite, c'est un peu un *trailer* pour le reste de la pièce. « Das Problem ist nicht den Kapitalismus, das Problem ist die Konstitution den bürgerlicher Subjektivität und das sie ihre Geldgestalt verkämmt¹⁴⁹. » (Le problème n'est pas le capitalisme, le problème est la constitution de la subjectivité petite-bourgeoise et sa figure économique tombée dans la déchéance.) L'écran en fond de scène est souvent divisé en deux parts égales : quand l'un se sèche les cheveux en couleur, l'autre rencontre des soucis de courant en noir et blanc. Il y a parfois un lien de cause à effet dans les

¹⁴⁹ *Ibid.*

deux parties de film qui divisent le grand écran.

Les comédiens — tous habillés en noir et blanc, le décor, la rue, étant en couleurs — sont dans la rue, ils semblent découvrir les studios de cinéma de *Cinecittà*. Ils entrent sous un porche, dans une allée couverte, on entend une musique qui pourrait très bien être celle d'un *Batman*. Ils disent les premières phrases de la pièce. L'une applique ce qui ressemble à du charbon noir sur les joues d'un autre. Ils entrent par l'arrière-scène, traînant un porte-manteau derrière eux. Pauline Boetzke et Erna Grabowski — incarnée par Christine Gross — s'interrogent sur l'absence d'une équipe technique pour le film, etc. Le *perchman* et le caméraman entrent sur la scène de théâtre en premier. Cherchant une caméra, Pauline en découvre une en face d'elle et les acteurs avancent tous ensemble face à la caméra et donc sur le plateau. Leurs silhouettes noires se découpent sur le film qui les montre sur grand écran. Derrière eux, se trouve la même vue de la cime des immeubles avec le titre de la pièce « *Cinecittà Aperta* ». Inga Busch, annoncée dans la distribution comme Sylvia von Kampen, explique qu'elle est censée jouer Stephen Hawkins, un célèbre physicien qui a notamment publié des œuvres de vulgarisation scientifique sur les trous noirs. Martin demande à Inga de danser, il l'appelle « *Saranghina* » du nom de la danseuse échevelée du film *Huit et demi* de Federico Fellini. Les comédiens sont toujours secondés de près par une répétitrice qui tient en main le texte de la pièce, prête à le souffler si l'un des interprètes a un trou.

Un clip vidéo nommé « *Toxic* » dans le script (la musique de *Toxic* popularisée par Britney Spears est jouée par un groupe de rock, sans chanteur) débute, les comédiens s'asseyent sur les marches du proscenium pour le regarder. On voit Martin courir vers un camping-car, puis une voiture de police allemande (avec un bandeau vert sur lequel se découpe en lettres blanches l'inscription « *polizei* ») et le même acteur qui court dans le sens inverse. Il met son pouce en avant, comme pour faire du stop, quatre voitures, deux camping-cars et deux autos tournent autour de lui. Il souhaite s'allumer une cigarette, trois voitures roulent après lui. Il enroule son corps sur la voiture du milieu, dépasse le toit et arrivé sur le capot arrière, il se glisse dans le camping-car, par la porte laissée ouverte. Inga sort de la voiture de police, attrape Martin et le pousse dans le véhicule, puis roule. La voiture s'arrête, Martin en sort, saisit le corps d'Inga et le pose au sol. Un arrêt sur image de la voiture et du corps allongé est réalisé. Inga est censée jouer la morte, mais elle ne tient pas en place. Les deux autres actrices arrivent.

Débute le clip vidéo intitulé « *Ich will nicht inszenieren-clip*¹⁵⁰ » (Je ne veux pas mettre

¹⁵⁰ René POLLESCH, *Cinecittà Aperta, Ruhrtrilogie 2*, Reinbeck (Hambourg), Rowohlt Theater Verlag, p. 14, ouvrage non publié.

en scène). Les comédiens continuent de parler par-dessus la vidéo qui ne s'était pas arrêtée. L'une explique que la critique du capitalisme a des relents d'antisémitisme quand elle prétend que quelques personnes, des juifs, nous ont jeté dans la crise économique actuelle (celle qui débuta en 2008). Erna Grabowski exige sa scène tournante. En même temps, elle crie qu'elle ne souhaite pas mettre en scène. Pauline Boetzke répond qu'elle pensait jouer dans un film historique. Erna/Tine lui répond que ce qu'elle pense être un film est en réalité anhistorique et que ce qui est historique est la présence de son corps dans le présent (de la représentation en l'occurrence). Les acteurs sont assis sur la même marche de l'escalier et ils se parlent sans que leurs paroles aient une véritable incidence sur leurs corps ou que leurs corps accompagnent leur parole. Par exemple, Erna/Tine s'écrie : « Nein, ihr dreht hier nicht, raus hier!¹⁵¹ ! » (Non, vous ne tournez pas ici, allez, dehors !), et elle ne bouge pas de sa place, restant bien proche de Pauline/Catrin.

Rocco Darsow/Martin s'écrie « So ! Wir müssen jetzt drehn.¹⁵² » (Bon, nous devons tourner maintenant.), et on entend cette phrase à l'écran dans le clip vidéo qui démarre. La vidéo inclut le son (et l'image), puis le son est ensuite dit en direct par deux comédiens regardant un moniteur (un écran de télévision standard pour un retour vidéo). Ils se doublent eux-mêmes en direct. Dans la vidéo, ils rejouent une scène d'*Allemagne, année zéro* dans laquelle les enfants se renseignent sur l'état de santé de leur père. Celui-ci est interprété par Catrin/Pauline Boetzke. Erna/Tine est prise d'une soudaine envie de tourner un film, elle double ses paroles mais aussi ses gestes. Elle se lève, les autres se lèvent, elle leur demande de se rasseoir, ils vont chercher des chaises de cinéma qu'on leur donne des coulisses et s'asseyent dessus. Elle s'écrie « Dann machen wir einfach die Titel drüber. So ! Genau ! Da wird dann stehen: Pauline Boetzke¹⁵³. » (Ensuite nous allons simplement faire des titres. Alors, tout à fait ! Ici sera écrit : Pauline Boetzke), les lettres apparaissent à l'écran comme si des techniciens réalisaient les désirs de l'actrice/réalisatrice en direct. Suit un dialogue de sourds dans lequel l'une donne des ordres à l'autre qui ne comprend pas. La première, Erna/Tine demande à Sylvia von Kampen/Inga : « Tine: Geh sofort in den... Trailer! », d'aller tout de suite dans le *trailer*, Sylvia/Inga demande « Wohin? » (Où donc ?), l'autre répond « Dahinein! Los beeil dich¹⁵⁴ ! » (Ici ! Allez, dépêche-toi !).

L'image vidéo est un peu assombrie et reste fixe : on y voit le nom de Pauline Boetzke en

¹⁵¹ *Ibid.*, p.16.

¹⁵² *Ibid.*, p.17.

¹⁵³ *Ibid.*, p.18.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.19.

lettres blanches sur un fond d'herbes folles, le tout en noir et blanc. Pauline/Catrin explique qu'elle prend Edmund Koehler en pitié, c'est le nom du personnage du jeune garçon dans Allemagne, année zéro. Rocco/Martin répond qu'elle doit mourir pour qu'il puisse travailler. Les identités de chacun ne sont pas claires. La conversation suit un train d'enfer, ils parlent tous à une vitesse éclair. Ernst Moeschke/Trystan semble donner une clé pour comprendre cet engouement : « « Zufall und Diskontinuität, das ist Deutschland im Jahre Null. Die absolute Offenheit von Lebenserfahrung und das absolute Ende jeder Erfahrung¹⁵⁵. » (Hasard et discontinuité, c'est l'Allemagne durant l'année zéro. L'absolue ouverture des expériences de vie et la fin absolue de toute expérience). Certaines phrases se répètent, on ne saisit pas toutes les adresses. L'une se met à siffler, l'autre enchaîne, ils improvisent des sifflements jusqu'à ce que Pauline/Catrin les interrompe. Le « dialogue » se termine de manière abrupte tandis que la vidéo se met en route, on voit toujours la cour du Prater de la Volksbühne.

C'est l'extrait qui présente un *remake* de la mort du père dans *Allemagne, année zéro*. Le père est interprété par Catrin, le texte est sur un grand panneau que tiennent deux comédiens, Tine et Martin, Trystan est le réalisateur, il fait le clap pour marquer le début de la scène. Sylvia/Inga se tient au chevet du père. Le thé est remplacé par du champagne, la perche apparaît à l'écran, une des caméras même, l'homme au clap intervient finalement dans la scène, tous les autres sont concentrés mais finissent par éclater de rire devant le grotesque de la scène.

Trystan/réalisateur s'exclame, en entrant en scène : « Das ist Neorealismus¹⁵⁶ ! » (C'est du néoréalisme !). Les comédiens lui font suite. Alors qu'ils sont en train de parler de la pénurie d'eau chaude, de l'arrêt du gaz la semaine dernière et de celui de la lumière la semaine présente, le clip vidéo continue un peu sans le son, en couleurs et en *split screen* : Catrin allume la cigarette de Trystan alors qu'ils sont chacun dans une image différente, ensuite, l'homme offre un bouquet de fleurs à la femme et celui-ci passe d'une image à l'autre, comme par magie. Les rideaux se ferment sur la vidéo. Ils discutent de la critique du capitalisme, de la tournure et de la teneur qu'elle devrait prendre. Rocco/Martin qualifie la technique du *splitscreen* de « romantique, [elle] ne sert qu'à alimenter les illusions économique-sociales de la classe moyenne en train de plonger. » (« (Dieser Splitscreen) ist romantisch, er bedient nur die sozialökonomischen Illusionen der abstürzenden Mittelklasse¹⁵⁷. »). L'un proteste que son corps n'a pas d'origine, l'autre qu'il faut cesser de croire que le capitalisme est notre forme

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 29.

naturelle de vie. Catrin demande à Martin qu'elle nomme « Saranghina » de danser, celui refuse. Le rideau s'ouvre et laisse voir l'écran vidéo.

Dans une séquence filmique intitulée le « Saranghina-Clip¹⁵⁸ » (Clip de Saranghina), en noir et blanc, Trystan danse sur « la mer » de Charles Trénet. Puis vient la chevauchée des Walkyries de Richard Wagner, et Rocco/Martin attaque les autres agitant un fouet. La musique devient *jazzy*, Ernst/Trystan danse sa dernière danse sur le podium, il demande une musique plus vivante, on lui donne une fanfare de cirque, puis il souhaite une musique sexy, on lui donne quelque chose d'enjoué. On entend la musique dramatique d'*Allemagne, année zéro*. Les comédiens sont réunis en un groupe, ils semblent évoluer dans des coulisses. Ils disent ne plus avoir ni électricité, ni eau. L'un d'entre eux suppose qu'il s'agit de l'homme de la *Bewag*, l'autre dit qu'il s'agit de la star qui se sèche les cheveux. En fait, il leur reste une bouteille d'eau et, sur *L'air de la Pie* (à 5 minutes 21 de l'ouverture) de Gioachino Rossini, ils s'allongent devant les phares allumés d'une voiture des voitures présentes sur le terrain vague et reçoivent l'eau qu'on leur verse dans la bouche. Sylvia/Inga s'assoit, adossée à l'avant de la voiture, Ernst/Trystan et Rocco/Martin à ses côtés. Elle leur fait la lecture, comme une mère à ses enfants avant qu'ils n'aillent se coucher. C'est l'histoire de Werner Erzog et Klaus Kinski. La caméra va ensuite dans les loges des comédiens, avec à nouveau un *split screen*, en deux parties égales, à gauche en couleurs et à droite en noir et blanc. Ils répètent une partie de leur texte. L'image de Trystan prend tout l'écran, il se sert un verre de mousseux. On retourne ensuite dans les loges en noir et blanc. Ils discutent de leurs corps et du fait qu'il soit contrôlé, et que ce contrôle soit une fin en soi.

Trystan dit cette phrase à l'écran et sur la scène en même temps : « Ich spiele nur die Hauptrolle in diesem Film¹⁵⁹ » (Je joue seulement le rôle principal dans ce film.), c'est la fin du clip vidéo, le rideau de l'arrière-scène se referme. Ils reprennent des morceaux du dialogue d'*Allemagne, année zéro*, mêlant des considérations sur les cartes de travail, le capitalisme, Marx, la validité d'une critique, l'absence d'origine de l'être, la reproduction de l'histoire du père et de son fils.

Le film reprend, Trystan joue le réalisateur. *Allemagne, année zéro*, 38^{ème}, première. Martin, filmé en gros-plan, parle de son origine. *Allemagne, année zéro*, 34^{ème}. Martin répète le même texte sur l'histoire de son origine qu'il ne comprend pas, dont il n'a pas besoin. Catrin arrive, costumée en Cléopâtre. Selon Trystan, il ne s'agit pas du bon costume. L'orchestre du

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

départ, rappelant la musique de Nino Rota, reprend. L'ensemble se clôt sur de la fumée et le mot « *Fine* », fin en italien.

2.3. *Économie et diffusion du spectacle*

La Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz coproduit le spectacle avec le Ringlokschuppen Mülheim, le Rotterdamse Schouwburg und le Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 en collaboration avec le Theaterbüro des Kulturbetriebs Mülheim an der Ruhr. Le spectacle est aussi soutenu par la Kunststiftung NRW, the Dutch Ministry of Foreign Affairs, Theater Instituut Nederland und der SMW GmbH.

La première a lieu en 2009 au Prater de la Volksbühne, à Berlin.

Annexe I. TOM KÜHNEL ET FALK RICHTER

1. Formation, parcours, organisation, diffusion

Falk Richter et Tom Kühnel ne sont pas liés par une collaboration étroite ou durable, ils se sont rencontrés pour une seule création que nous avons choisi d'intégrer à notre corpus : *Electronic City* (2003, Friedrich Verlag). Lorsqu'il monte la quadrilogie *Das System (Le système)* à partir de 2004, F. Richter confie la mise en scène de la première partie aux soins de T. Kühnel. Ce travail sera présenté à la Schaubühne, un des théâtres les plus réputés de la capitale allemande. F. Richter avait déjà confié ce texte l'année précédente en 2003 à Matthias Hartmann dont la mise en scène a été accueillie à Bochum.

T. Kühnel¹⁶⁰ est né en 1971 à Cottbus en ex-République Démocratique Allemande (R.D.A.), il est donc âgé de 41 ans en 2012. Il poursuit des études de mise en scène de 1992 à 1996 à la haute école d'art dramatique Ernst Busch de Berlin (Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch). Dès sa formation, il s'organise en tandem avec Robert Schuster pour réaliser des mises en scène. Le premier auteur qu'ils mettent en scène est un poète russe peu connu, Aleksandr Vvendskij avec *Weihnachten bei Iwanows* (Noël chez Ivanov) au Maxim Gorki Theater de Berlin en 1994, spectacle pour lequel ils sont récompensés du prix Friedrich Luft. Ensuite, ils portent à la scène des pièces du répertoire classique ou moderne : *Maßnahme* (La décision) de Bertolt Brecht pour laquelle ils sont distingués du prix Max Reinhardt en 1995, *Antigone* de Sophocle en 1996, représentées au sein de leur école, et *En attendant Godot* de Samuel Beckett en 1997. Ils travaillent sous le pseudonyme de Soeren Voima à la réécriture d'auteur renommés — Lewis Carroll, Henrik Ibsen et William Shakespeare (au Schauspiel de Francfort en 1998) — ou à l'écriture de leurs propres pièces comme *Das Kontingent* (Le contingent) présentée à la Schaubühne en 2002. De 1999 à 2002, ils ont en charge la direction artistique du Theater Am Turm de Francfort.

Après son départ du TAT, il commence à travailler seul, notamment à la Schaubühne, au

¹⁶⁰ Les informations nécessaires à dresser le portrait de Tom Kühnel ont été trouvées sur le site internet de l'Institut Goethe : <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/hl/kue/deindex.htm> (consulté le 7 novembre 2012) ainsi que sur le site internet de la Schaubühne : http://www.schaubuehne.de/en_en/ensemble/detail/14529 (consulté le 7 novembre 2012).

théâtre de Basel en Suisse, au Deutsches Theater de Berlin et récemment au théâtre de Aachen (Aix-la-Chapelle). En plus des deux spectacles cités en amont, il met en scène *Die arabische Nacht* (La nuit arabe) de Roland Schimmelpfennig en 2001, *Die Dummheit* (La stupidité) de Rafael Spregelburd en 2002. Il monte l'opéra de Richard Wagner *Ring des Nibelungen* (L'anneau des Nibelungen) en 2001 au TAT et renouvelle cette percée dans le monde de l'opéra en 2006 avec un spectacle réunissant *Fairy Queen* (La reine des fées) d'Henry Purcell et *Ein Sommernachtstraum* (Le songe d'une nuit d'été) de Shakespeare (Aachen). Il s'attèle aussi à donner une vie scénique à l'écriture de Nicolai Erdmann (TAT, 2002), Ingmar Bergman (Basel, 2003), Eschyle (Basel, 2004), Heinrich Von Kleist (Deutsches Theater, 2004), Edward Albee (Schauspiel Graz, 2008), George Orwell (Theater Freiburg, 2009), Euripide (Staatschauspiel Hannover, 2010), Alan Ayckbourn (Staatschauspiel Hannover, 2010), Peter Hacks (Deutsches Theater, 2010) et Hans Fallada (Staatschauspiel Hannover, 2011). Depuis 2005 et *Helden des 20. Jahrhunderts, ein Hysterienspiel mit Puppen* (Héros du 20^{ème} siècle, un jeu hystérique avec des marionnettes) présenté à la **Volksbühne**, Kühnel collabore régulièrement avec Suse Wächter, une marionnettiste, et Jürgen Kuttner, animateur de radio et metteur en scène.

Au sujet du capitalisme et de son action sur la subjectivité d'un individu, il propose : une pièce d'après le documentariste allemand Harun Farocki (film de 2001), *Die Schöpfer der Einkaufswelten. Ein quasi-maoistisches Lehrstück* (Les créateurs des mondes de l'achat. Une pièce d'apprentissage quasi-maoïste) au Staatsschauspiel Hannover en 2010 et *Capitaliste, Baby !* d'après *The Fountainhead* (La source vive) de Ayn Rand, au Deutsches Theater en 2011. De manière générale, on constate que les choix de textes de Kühnel sont assez classiques au sens où le talent de ses auteurs a, pour une large majorité d'entre eux, été reconnu à de multiples reprises. Il met en scène peu d'auteurs vivants tandis qu'à la **Schaubühne**, entre 2001 et 2002, il monte exclusivement des auteurs vivants : Roland Schimmelpfennig, Soeren Voima et Rafael Spregelburd. Son travail sur *Electronic City* s'inscrit dans cette lignée. Par ailleurs, on ne décèle pas un intérêt récurrent pour la société médiatique et ses représentations, ce qui présente *Electronic City* comme un jalon au sein d'un parcours construit autour d'affinités hétéroclites.

F. Richter¹⁶¹ est né à Hambourg en 1969, il est donc âgé de 43 ans en 2012. Il fait des études de mise en scène entre 1981 et 1985 à l'université de Hambourg auprès notamment de Jürgen

¹⁶¹ Les informations nécessaires à dresser le portrait de Falk Richter ont été trouvées sur le site internet de l'Institut Goethe : <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/ric/deindex.htm#1625217> (consulté le 8 novembre 2012) ainsi que sur le site internet de la Schaubühne : http://www.schaubuehne.de/en/personen/falk-richter.html/ID_Taetigkeit=10 (consulté le 8 novembre 2012).

Flimm, Manfred Brauneck, Christof Nel, Jutta Hoffmann et Peter Sellars. Il est invité au Theatertreffen de Berlin en 2000 (*Nothing hurts*), la version radiophonique de la pièce est distinguée du Hörspielpreis der Deutschen Akademie der Künste à Berlin (prix pour les pièces radiophoniques de l'Académie des arts de Berlin) la même année. De 2001 à 2004, F. Richter est metteur en scène affilié au Schauspielhaus de Zurich, en Suisse alémanique, théâtre placé sous la direction de Christoph Marthaler, célèbre metteur en scène suisse, travaillant beaucoup à la composition musicale dans ses créations théâtrales. Depuis l'an 2000, F. Richter présente ses mises en scènes à la **Schaubühne**, théâtre placé sous la direction artistique de Thomas Ostermeier, artiste très couru dont l'esthétique imprègne l'image diffusée à l'étranger de ce théâtre berlinois. F. Richter travaille aussi dans le reste de l'espace germanophone en Allemagne, pour le Schauspielhaus de Hambourg, l'opéra de Frankfurt, le Schauspielhaus de Düsseldorf dont il est metteur en scène associé depuis 2011 et la Ruhrtriennale, en Autriche, pour le Burgtheater, le Staatsoper tous deux à Vienne, et les Salzburger Festspiele. Il travaille aussi en Belgique, au Théâtre National de Bruxelles, et en Suède au Royal National Theatre d'Oslo. Sa place à la Schaubühne lui garantit une position de choix au sein du paysage théâtral contemporain. Cela lui permet aussi de travailler avec une équipe régulière : la scénographe Katrin Hoffmann, mais aussi le scénographe attitré de Thomas Ostermeier, Jan Pappelbaum, la dramaturge Jens Hillje, le costumier Martin Kraemer, les compositeurs Malte Beckenbach et Paul Lemp, le vidéaste Martin Rottenkolber, les acteurs André Szymanski, Bibiana Beglau, Jule Böwe, Bruno Cathomas et Mark Waschke. Depuis 2009, il collabore aussi avec la chorégraphe Anouk Van Dijk. On retrouve certains des collaborateurs réguliers de F. Richter au sein de l'équipe de la première partie de *Das System* par T. Kühnel : J. Pappelbaum comme scénographe, M. Beckenbach à la musique, J. Böwe et B. Cathomas au jeu.

Outre la mise en scène de ses propres textes, sa curiosité se porte vers des auteurs contemporains : les néerlandais Gerardjan Rijnders et Oscar van Woensel, les britanniques Harold Pinter, Martin Crimp — dont il met en scène *Atteintes à sa vie* en 1997 —, Irvin Welsh, Mark Ravenhill, Caryl Churchill, Edward Bond (un livret pour un opéra de l'allemand Hans-Werner Henze) et Sarah Kane, le norvégien Jon Fosse, le suédois Lars Norén, l'allemand Roland Schimmelpfennig (dont un livret pour un opéra de l'allemand Jörg Widmann), l'autrichienne Elfriede Jelinek (d'après un texte d'Oscar Wilde), le français Michel Houellebecq et des auteurs modernes ou classiques : Bertolt Brecht, Anton Tchekhov, William Shakespeare, Alexandre Pouchkine, Georg Büchner et un compositeur contemporain allemand Jörn Arnecke et des compositeurs classiques : Richard Strauss, Carl Maria von Weber et

Tchaïkovski. Ils s'intéressent à des auteurs de choix, réputés pour leurs qualités littéraires et d'analyse. On peut noter un intérêt certain pour la génération des auteurs britanniques qui ont écrit des œuvres marquantes durant les années 1990 dans lesquelles la rage, la violence déversée dans le langage a une grande place. On remarque aussi un goût pour des auteurs plus classiques, sorte de passages obligés pour tout grand metteur en scène. Il s'attache aussi au monde de l'opéra. Parmi les auteurs dont il choisit de faire vivre les écrits à la scène, certains, tels M. Crimp, M. Ravenhill et L. Norén écrivent sur la perte d'identité de l'individu contemporain.

Sur son site internet, F. Richter se présente comme « einer der wichtigsten deutschen Theaterregisseure und Dramatiker seiner Generation¹⁶² » (un des metteurs en scène et dramaturges allemands les plus importants de sa génération). Ses œuvres ont été traduites en plus de 25 langues et ses pièces sont mises en scène à travers le monde. F. Richter s'attache dès ses premières œuvres à décrire l'homme au milieu de la société des médias : les représentations véhiculées du bonheur, la difficulté de se forger une identité au sein d'une starification grandissante, la froide logique du management en entreprise, la logique de la guerre pour défendre le mode de vie occidental capitaliste, la guerre au travers des médias, etc. Il est un auteur dont l'œuvre fait preuve d'une grande régularité dans ses thèmes. L'auteur est un monomane en quelque sorte : son œuvre s'inspire de ce que lui donne à voir et à entendre les représentations dominantes (à la télévision, sur internet, dans la presse) et, s'il s'en fait le reflet, c'est avec la froideur d'un chirurgien qui méthodiquement en relève tous les aspects.

En douze ans, de 1997 à 2009, il écrit 16 textes : *Alles. In einer Nacht.* (Tout. En une nuit) (1997), *Kult -Geschichten für eine virtuelle Generation* (Culte — histoires pour une génération virtuelle) (1997) « qui a pour thème l'asservissement sous le coup de la mode et de la culture pop¹⁶³ », *Gott ist ein DJ* (Dieu est un DJ) (1998), entre art et journalisme, le tout narré par un couple, *Nothing hurts* (Rien ne blesse) (1999), *Peace* (Paix) (2000), *Electronic City* (Ville électronique) (2002) déjà décrit en amont (cf. Collectif MxM), *Sieben sekunden/In God we trust* (Sept secondes/ Nous croyons en Dieu) (2003) sur la guerre en Irak, *Deutliche weniger Tote* (Nettement moins de morts) (2004), *Das System* (Le système) (2002), *Unter Eis* (Sous la glace) (2004) sur la fin de carrière d'un conseiller en management, *Hotel Palestine* (2004) sur l'attaque contre un hôtel rempli de journalistes en Palestine, *Eine kurze Verstörung* (Une courte perturbation) (2005), *Die Verstörung* (La perturbation) (2005), *Verletzte Jugend* (Jeunesse

¹⁶² <http://www.falkrichter.com/DE/about/> (consulté le 10 décembre 2014).

¹⁶³ Till BRIEGLER, « "Kult", in dem die Versklavung durch Mode und Pop thematisiert wurde. », <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/ric/deindex.htm> (consulté le 7 novembre 2012).

blessée) (2006), Im Ausnahmezustand (Dans un état d'urgence) (2007) et Trust (Confiance) (2009).

Unter Eis, la deuxième partie de la quadrilogie *Das System* est sans doute jusqu'à aujourd'hui le plus grand succès de l'auteur, c'est son œuvre la plus jouée dans le monde depuis 2004 (en Suisse, France, Suède, Bosnie-Herzégovine, Italie, Norvège, Belgique et Espagne). Elle a intégré le répertoire de la Schaubühne et ainsi, elle est encore programmée en 2012. À cette occasion, F. Richter travaille avec J. Pappelbaum, scénographe qui adapte son esthétique à la froideur de l'univers de l'auteur. Le scénographe avait déjà travaillé avec T. Kühnel sur *Electronic City*. Les travaux des deux metteurs en scène s'inscrivent dans un échange fructueux.

2. Description de *Electronic City* de Falk Richter, mis en scène par Tom Kühnel, 2004

Le spectacle se joue en 2004 à la Schaubühne, et met à disposition des chercheurs des copies vidéo du spectacle, c'est à partir de ce matériel que j'ai pu travailler.

Auteur : Falk Richter

Metteur en scène : Tom Kühnel

Comédiens : Jule Böwe (Joy), Bruno Cathomas (Tom), Linda Olsansky, Felix Römer, Jenny Schily

Scénographie : Jan Pappelbaum

Costumes : Anna Meier

Musique : Malte Beckenbach

Dramaturgie : Jens Hillje

Vidéo : Julian Rosefeldt

Lumières : Michael Gööck

Assistant du metteur en scène : Olivier Bierschenk

Assistant du scénographe : Katrin Hieronimus

Assistant pour les costumes : Claudia Rössler

Enseignement de langue : Sabine Haupt

Personnages : Tom, Joy, ein Team von etwa 5 bis 15 Menschen¹⁶⁴./Une équipe allant de 5 à 15 personnes. T. Kühnel choisit trois acteurs pour cette équipe.

2.1. *Argument*

Joy, caissière standby dans les supermarchés des aéroports des grandes villes de la planète,

¹⁶⁴ Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 316.

Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 49.

tente de contacter son petit ami Tom, businessman voyageant à travers les grands pôles économiques du monde entier. Son portable sonne, mais Tom ne le trouve pas. Elle appelle car elle n'arrive pas à faire fonctionner le scanner de sa caisse et les businessmen qui attendent de faire valider leurs achats s'impatientent. Trois comédiens, qui jouent les narrateurs/scénaristes (metteurs en scène) décrivent l'histoire de ces deux personnages. Ils les arrêtent, les font rejouer. Il pourrait s'agir d'une émission de télé-réalité sur la vie de Joy, une femme ordinaire. Des moments de vidéo dans lesquels on voit le tournage d'un film sur un réalisateur, puis le réalisateur qui tourne ce film sur le premier réalisateur. L'esthétique est à la fois froide — les murs de béton laissés nus —, réaliste et kitsch. Une pelouse synthétique recouvre une partie du sol accompagné de grandes plantes en plastique, l'autre laisse voir un linoléum sombre, les films sont projetés à même le mur gris de la salle.

2.2. *Synopsis*

Le spectacle est joué dans la salle circulaire aux murs de béton armé. Sur ces murs nus, à cour, sont projetées des gros plans du visage d'un homme souriant, recevant des accolades (le comédien qui interprétera ensuite le rôle de Tom). La *standing ovation* et les cris d'une foule en délire l'accompagnent. Dans une salle de danse, trois femmes sont dirigées par un chorégraphe. Il semble s'agir d'une émission de télé-crochet actuelle, comme *Deutschland Superstar* par exemple. Après un passage dans les couloirs du studio de télévision qui semblent être les *backstages* de la Schaubühne, on retourne au public et aux embrassades émues : une femme au visage extasié en plan serré (celui de la comédienne qui jouera ensuite le rôle de Joy), ses amies en larmes la serrant dans leurs bras. La vidéo s'estompe ensuite.

Les décors naissent à jardin et occupent un peu plus des deux tiers du plateau. Un gazon artificiel vert, dont les découpes rectangulaires apparaissent très nettement, recouvre en partie le plateau. À jardin, est posée une chaise longue. Une barrière de bois suit l'arc-de-cercle du fond de scène. D'imposants feuillages qui s'élèvent et de hautes herbes l'enveloppent. Sur la pelouse, est posée une table de forme carrée, d'un bois quelconque. Trois chaises et un tabouret l'entourent. Une femme blonde, en jean et veste marron, entre avec une rallonge électrique, une autre femme, brune, en jupe écossaise et veste beige, entre, son téléphone portable tendu, elle semble chercher un réseau téléphonique en fonction. Elles portent des vêtements actuels, des lunettes de soleil, marmonnent quelque chose. L'une s'assoie et pousse la table vers le soleil et en l'occurrence, en direction d'un projecteur. Un homme, en jean et torse nu, entre, il remet son t-shirt et un sweat. Ils prennent le petit déjeuner et marmonnent des paroles difficilement distinctes.

Soudain, l'homme débute le texte écrit par Falk Richter :

- Tom betritt das Gebäude, in dem er seit etwa zwei Wochen wohnt
- kennt niemanden
- endlose Flure
- fünfundzwanzig Wohneinheiten auf jedem Flur¹⁶⁵

- Tom entre dans l'immeuble où il habite depuis deux semaines à peu près
- ne connaît personne
- des couloirs à l'infini
- vingt-cinq unités d'habitation par étage¹⁶⁶

La femme blonde demande : « - Die Stadt?¹⁶⁷ » (« La ville¹⁶⁸? ») et la conversation continue. Les répliques se distribuent entre les trois comédiens.

Pendant ce temps, à jardin, un homme vêtu d'un costume gris entre par la porte que les spectateurs ont empruntée, quelques minutes plus tôt, pour entrer dans la salle. Ses mouvements font écho à ce que décrivent les trois narrateurs. Il s'avance sur la partie du plateau laissée nue, c'est une sorte de linoléum brun.

Les narrateurs prennent en charge ses pensées intérieures. L'homme en costume (Tom ?) semble perdu, il prend sa tête dans ses mains, son corps, ses mouvements, son immobilité peuvent faire penser qu'il a les pensées que lui attribuent les narrateurs. Une femme, la blonde, demande « [...] welches Genre haben wir hier eigentlich? Haben wir das schon entschieden¹⁶⁹? » (« on est dans quel genre d'histoire en fait ? On a déjà décidé¹⁷⁰? »)

Et l'homme répond :

TOM Horror, Hektik, Großstadt, Banken, Börse, Geldströme fließen, Testosteron fließt, strömt, das ganze Gebäude, zweitausend Einzimmerappartements, alle gehören derselben Kette an, die Fassaden überall auf der Welt immer gleich¹⁷¹, [...]

TOM. Horreur, stress, grandes villes, banques, bourse, les flux d'argent coulent, la testostérone coule, bouillonne, tout l'immeuble, deux mille studios, tous appartiennent à la même chaîne, les façades identiques partout dans le monde¹⁷², [...]

L'homme en costume parle pour la première fois : « ich habe immer das Gefühl, anzukommen, nie wegzufahren, ich reise, aber ich bewege mich nicht, mein Gehirn sagt mir

¹⁶⁵ Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p.317.

¹⁶⁶ Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 49.

¹⁶⁷ Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p.317.

¹⁶⁸ Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 50.

¹⁶⁹ Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p.318.

¹⁷⁰ Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 50.

¹⁷¹ Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p.318.

¹⁷² Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 50.

immer wieder: Hier warst du schon. Auch wenn ich noch nie da war¹⁷³. [...] » (« j'ai toujours la sensation d'arriver jamais de partir, je voyage mais je ne bouge pas, mon cerveau ne cesse de me dire : tu as déjà été ici. Même quand je n'y ai jamais été¹⁷⁴. [...] »). Les mots se répartissent ensuite entre l'homme en costume et les scénaristes. Une musique faite de sons de xylophones et de cloches ponctue les articulations entre détente, le petit déjeuner au soleil, et tension, les couloirs d'un hôtel sous un éclairage froid.

Les trois scénaristes prononcent parfois des mots ensemble, mais en léger décalage les uns par rapport aux autres. Puis l'alternance reprend comme au départ. À un endroit, une des deux femmes commence à prononcer les mêmes paroles et à faire les mêmes gestes que l'homme en costume, Tom : ils sont parfaitement synchrones. Ils finissent par crier en chœur : « IST HIER JEMAND¹⁷⁵!?! » (« [...] IL Y A QUELQU'UN¹⁷⁶ !?! »)

Le scénariste reprend en charge la narration :

Großaufnahme: Tom läuft durch das Gebäude, keine Ahnung wohin, keine Orientierung, kann keine Entscheidung treffen, taumelt, erstarrt, bleibt stehen, will sich setzen

- aber es gibt keinen Stuhl, er will sich an die Wand lehnen
- aber er rutscht immer wieder ab, das Material gibt keinen Halt.
- Plötzlich ist der Fahrstuhl verschwunden, jetzt kommt er nicht mehr heraus
- CUT¹⁷⁷! [...]

Gros plan : Tom court dans tout l'immeuble, aucune idée d'où, aucun sens de l'orientation, incapable de prendre une décision, il titube, se fige, reste immobile, veut s'asseoir

- mais il n'y a pas de chaise, il veut s'appuyer contre le mur
- mais il n'arrête pas de glisser, la matière est instable
- Tout d'un coup l'ascenseur a disparu, là il n'en sortira plus
- CUT¹⁷⁸!

Durant ce passage, Tom se dirige à cour, il prend l'escalier qui le fait sortir du plateau, dans un petit couloir en contrebas, une fosse, tente de s'asseoir dans le vide et trébucher, ne réussit pas à s'étendre de tout son long contre le mur, vacille à nouveau puis tombe.

Le narrateur reprend la parole, il explique que Tom se trouve, parmi vingt autres hommes, dans la salle de fitness de l'hôtel. L'homme en costume, toujours en contrebas du plateau, commence à courir sur place, comme sur un tapis roulant, il est comme entraîné vers l'arrière

¹⁷³ Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p.318.

¹⁷⁴ Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 50.

¹⁷⁵ Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 321.

¹⁷⁶ Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 53.

¹⁷⁷ Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 321.

¹⁷⁸ Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., pp. 53-54.

et se fait comme éjecter derrière la barrière de bois. Les narrateurs rient et leurs rires se prolongent dans une vidéo projetée, comme au départ, sur le mur gris et nu de la salle côté cour.

Sur la vidéo, on voit les trois narrateurs attablés. La même scénographie est reproduite, moins le gazon, le sol est enneigé. Ils décrivent les films pornographiques que regardent les hommes d'affaires et rient de la qualité des programmes suivant les pays.

À la fin de la vidéo, Tom est assis à la table sur la pelouse, face aux spectateurs, la femme brune est allongée aux pieds de la table côté cour, sur une serviette, l'autre femme est allongée sur l'herbe, en face de Tom de l'autre côté de la table, ses pieds reposent sur une chaise et l'autre homme est étendu sur la chaise longue à jardin. Le t-shirt remonté jusqu'en-dessous de leurs poitrines, ils prennent le soleil.

Tom dit son mal-être, la perte de son identité, la confusion qu'il éprouve en regardant un autre homme et en pensant qu'il lui est identique. Il respire nerveusement, la bouche grande ouverte, l'angoisse semble monter en lui. Les gongs de la musique se rapprochent. Les narrateurs répètent quelques mots, créant une nappe de verbes et de substantifs, et finissent par crier avec lui : « Hallo hört mich denn niemand!! HALLO IST HIER JEMAND¹⁷⁹!?!? » (« Hé ho personne ne m'entend ou quoi !!! HÉ HO IL Y A QUELQU'UN¹⁸⁰!?!? »). Quelques répliques plus tard, Tom pousse un cri d'une voix éteinte et crispée. Les narrateurs se relèvent, la femme dit « - innerlich, in ihm schreit etwas, das nicht ER ist¹⁸¹. » (« - intérieurement, en lui, quelque chose qui n'est pas LUI crie¹⁸². ») et ils le jettent hors de la pelouse. Tom s'assoie de nouveau sur une chaise, les autres le transportent dans l'espace vide. Ils lui disent de chercher dans sa poche, l'un deux cherche pour lui et en sort une photographie. À ce moment-là, une femme entre à jardin sur le plateau. Elle est vêtue d'un tablier rouge par-dessus une robe rose pâle ressemblant à celle des serveuses des *diners* dans les films américains, elle se met à ranger le petit-déjeuner. Tom lance un regard en sa direction. Les narrateurs décrivent la photographie ; il s'agit d'une femme à la caisse d'un supermarché. Les narrateurs reprennent leurs places à la table, on leur apporte des pintes de bière.

Tom se met à chanter « Here Comes The Rain Again » (Revoici la pluie) de Eurythmics prononçant l'anglais avec un accent russe, râlant avec une voix entre l'enfant et la bête. Il parle d'un crash. La boîte à rythmes débutant, la soubrette américaine d'une voix de fillette entonne :

¹⁷⁹ Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 324.

¹⁸⁰ Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 57.

¹⁸¹ Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 324.

¹⁸² Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 58.

« Talk to me like lovers do, walk with me like lovers do » (Parle-moi comme le font les amoureux, marche avec moi comme le font les amoureux). Le synthétiseur commence et tous se mettent à reprendre en chœur l'ensemble très doucement : « Falling on my head like a memory, falling on my head like a new emotion, I want to walk in the open wind [...] » (Me traversant la tête comme un souvenir, me traversant la tête comme une nouvelle émotion, je veux que le vent m'emporte). Tom raconte un crash, un « crash émotionnel », le crash d'un avion, on entend une déflagration, tous tombent à la renverse, les percussions continuent.

Le narrateur, qui semble endosser ici le rôle de réalisateur, explique « ja okay das war ganz gut, aber können wir den letzten Part noch einmal haben, Tom¹⁸³ » (« oui O.K. c'était pas mal, mais on peut refaire la dernière séquence, Tom¹⁸⁴ »). Un court film débute : le même scénariste/réalisateur est interviewé sur son film et ses intentions, assis à la même table carrée, sur le sol enneigé. L'image est plus mise en scène que dans les deux extraits précédents ; la lumière est tamisée, sans doute un coucher de soleil, la caméra commence en plan serré sur le personnage puis le champ de vision s'élargit de plus en plus, tandis qu'une musique d'accompagnement se fait entendre, pour laisser voir ce qui dépasse du cadre. En arrière-plan, on voit des pics avec des câbles, peut-être une zone en construction, il est difficile de le dire avec certitude. Et, lorsque la caméra s'est plus éloignée, elle laisse voir une grue de cinéma au premier plan et un caméraman évoluant sur une nacelle télécommandée. Le travelling arrière se poursuit et montre une chaise de cinéma sur laquelle est écrit « Regie », c'est donc la chaise du réalisateur. Ce que nous avons cru être une interview d'un réalisateur est en fait le tournage d'un film dans lequel on interviewe un comédien jouant un réalisateur. Le réalisateur crie « cut » et se lance ensuite dans une diatribe quasiment incompréhensible tant il hurle. Il félicite son comédien, avance à pas lents vers la table derrière laquelle sont assis les deux interprètes et envoie valser la table, le café et les tasses, puis renverse la comédienne restée sur sa chaise. Il se met à insulter des personnes présentes sur le tournage, faisant sûrement partie de l'équipe technique.

De retour sur le plateau, l'employée de supermarché, Joy, s'assied sur une chaise sous une douche de lumière à cour. Les narratrices racontent et vivent à la fois la rencontre de cette employée avec une de ses collègues, elles parlent des séries télévisées *The Golden Girls*, *Sex and the City* et *Emergency Room*. Puis, Joy, d'une voix faible et peu assurée, se met à raconter les différents travaux précaires dont elle a eu la charge au cours de sa vie. Une narratrice

¹⁸³ Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p.326.

¹⁸⁴ Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 60.

l'interrompt brutalement et lui demande de ne parler que lorsque la lumière rouge est allumée sur le moniteur. Le scanner de la caisse ne fonctionne pas, les businessmen, ses clients, commencent à s'impatienter sérieusement. Réunis autour de Joy, les narrateurs décrivent en même temps ses pensées et celles de ses interlocuteurs invisibles.

Une voix off féminine explique que c'est dans les endroits hautement surveillés comme les aéroports ou les couloirs de la Bourse que le système est le plus vulnérable. Une séquence vidéo s'ouvre avec le premier réalisateur du précédent extrait vidéo. Il est interviewé et filmé par le second réalisateur qui lui-même est filmé par une troisième réalisatrice interviewée sur son film.

On retourne ensuite sur le plateau : les comédiens font la queue à côté de Joy qui n'arrive toujours pas à faire fonctionner le scanner de sa caisse. Suit un chœur d'exclamations « fuck fuck fuck » bien rythmé. Joy appelle Tom, on entend la sonnerie de son téléphone, mais il ne le trouve pas. Les deux comédiens sont l'un à côté de l'autre sur le côté laissé nu du plateau, mais ne se voient pas. Les trois narrateurs sont assis devant le comédien qui joue Tom et lui donne par exemple un spray pour qu'il ait les larmes aux yeux. Tom tente de trouver son téléphone parmi le public, mais les trois « metteurs en scène » le rattrapent rapidement pour le ramener sur scène. Le volume de la sonnerie du téléphone s'intensifie. Joy laisse un message d'amoureuse en détresse sur son répondeur. Elle s'assied ensuite à la table des réalisateurs qui sont maintenant présentés comme une équipe de télévision. Elle leur raconte sa vie comme pour un documentaire ou une émission de télé-réalité. D'abord calme, Joy s'emporte tout à coup :

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. Und das kann man ja für DAS VERDAMMTE ECHTE LEBEN ODER WIE MAN DIESEN SCHEISS JETZT MAL NENNEN SOLL wohl nicht sagen, da bleiben ja wohl leider alle Fragen offen, die Charaktere wechseln ständig, man verliert vollends den Überblick über die Handlung¹⁸⁵ [...]

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. Et c'est pas ce qu'on peut dire de CETTE PUTAIN DE VRAIE VIE OU COMMENT APPELER CETTE MERDE, là toutes les questions restent en suspens, les personnages n'arrêtent pas de changer, on perd toute vue d'ensemble sur l'action¹⁸⁶ [...]

¹⁸⁵ Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p.339.

¹⁸⁶ Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 76.

Joy envoie valser le décor. Tom l'interrompt, elle réplique qu'elle est en train de jouer et qu'il ne doit pas la déranger, il lui explique qu'elle doit représenter un personnage (ein Figur vorstellen). Elle quitte le plateau, il la suit.

Les trois autres font rouler un grand coussin rond et blanc jusqu'au centre de la scène à cour. Une porte à deux battants en arrière-scène gorgée d'une lumière blanche éblouissante s'ouvre, Joy entre, on revoit l'image du début de la pièce, on entend les cris d'un public en liesse et la femme qui sourit et que l'on embrasse est la même que la comédienne qui joue Joy. Celle-ci s'assied sur le coussin et raconte sa rencontre avec Tom. La metteuse en scène blonde lui demande de refaire son entrée ; la porte s'ouvre de nouveau et on la voit entrer accompagnée de Tom. On entend les cris enregistrés du public. Ils s'embrassent. Elle raconte leur histoire : ils se sont rencontrés dans la file d'attente du contrôle des bagages au terminal 4. Ils rejouent le dialogue qu'ils ont eu alors. Ils se disputent violemment et en viennent aux mains, le service de sécurité les enferme dans un cube de verre. Tom s'énerve, il éructe, il hurle et manque de se briser la voix. Le son d'une flûte accompagne leur découverte d'une réciproque attirance. Joy raconte qu'ils ont fait l'amour dans le cube de glace. Tom allonge sa tête sur ses cuisses, elle replie son corps le long du sien et pose sa tête sur le bas de son ventre. Seul un faible halo de lumière les éclaire encore. Une vidéo plutôt sombre montre leurs visages l'un contre l'autre, on entend une musique sensuellement kitsch. On distingue d'abord des ombres sur des peaux nues. On aperçoit un sein, une voix off masculine propose un sous-texte pour 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 ob hier einfach nur ein Pornofilm gedreht wird oder eine Fernsehsendung über Sex im öffentlichen Raum¹⁸⁷.

[...] 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 sûr 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 publics¹⁸⁸.

Les deux autres narratrices s'installent à côté du couple, l'une tente d'enrouler ses jambes autour de celles de Tom, l'autre essaie de faufiler sa tête au-dessus des cuisses de Joy. Tous se mettent à regarder le film qui propose encore les visages des deux amoureux, puis passe sans transition à une route enneigée sur laquelle s'avance un camion.

¹⁸⁷ Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 342.

¹⁸⁸ Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 80.

Quand l'image change, la musique aussi : on entend désormais une guitare sèche et un bâton de pluie, c'est la chanson pop « Michel » interprétée par Anouk. L'acteur qui interprète Tom, mais ici tient le rôle d'un technicien du tournage, conduit le véhicule, l'actrice qui interprète Joy, mais ici une journaliste sur un tournage, est à ses côtés. Elle descend du camion sur lequel est écrit « Schaubühne am Lehninger Platz ». Plusieurs vues s'enchaînent ensuite où l'on observe Joy dans diverses situations de travail, le micro à la main, et dans lesquelles Tom fait irruption pour la taquiner. Elle lui tend le micro, dans lequel il parle puis fait mine de le manger. Elle lui lance des boules de neige, il réchauffe de son souffle les mains glacées de la femme, ils boivent un café en se regardant droit dans les yeux. Ils se tiennent la main, regardent tous deux dans la même direction et partent ensemble vers le lointain.

De retour sur le plateau, le rythme s'accélère : les acteurs évoluent ensemble, les metteurs en scène se tiennent juste à côté de Tom et Joy et leur expliquent ce qu'ils doivent jouer. Joy appelle Tom, elle chante *Eurythmics*, son chant fluide est entrecoupé de coups de téléphone très bruyants, et Tom parcourt le plateau à la recherche de son téléphone. Des mots sur l'impossibilité de décrire la société actuelle sont relayés par microphone. Ce discours est répété par le metteur en scène jusqu'à l'épuisement.

De nouveau, on passe au film, il montre le couple qui se retrouve derrière un camion et s'embrasse. La caméra monte jusqu'au-dessus du camion et découvre une plage et des personnes grouillant sur cette plage afin peut-être d'organiser ou de démonter un décor, la réalisatrice donnant des instructions au mégaphone. Mais la musique est trop forte pour qu'on puisse l'entendre distinctement. Éclairée par la lumière qu'émet le film dont on voit les silhouettes continuer de se mouvoir, la scénariste brune prononce les derniers mots de Joy dans un micro d'une petite voix toute douce. Une musique enveloppante, plusieurs instruments à cordes jouant les mêmes accords débute, son volume augmente plus à mesure que la fin approche. La femme donne rendez-vous à Tom entre 23h et 23h30 au Lounge KLM de l'aéroport d'Amsterdam. On entend la voix d'un homme, le comédien qui jouait le scénariste, en off. Leurs derniers mots sont les suivants :

JOY Wir schaffen das schon.
 TOM Ja. Wir schaffen das¹⁸⁹.
 JOY. On va y arriver.
 TOM. Oui. On va y arriver¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Falk RICHTER, *Unter Eis*, op. cit., p. 347.

¹⁹⁰ Falk RICHTER, *Hôtel Palestine, Electronic City, Sous la glace, Le Système*, op. cit., p. 86.

Le volume de la musique augmente, puis un noir clôt la pièce.

2.3. *Économie et diffusion du spectacle*

Le spectacle est produit par la Schaubühne.

F. Richter y est auteur et metteur en scène associé.

Il invite T. Kühnel à mettre en scène son texte en choisissant des comédiens parmi la troupe de la Schaubühne.

La pièce est représentée de janvier à mars 2004 à la Schaubühne.

Elle n'est ni présentée à Londres, ni à Paris.

Annexe J. SUPERAMAS

1. Formation, parcours, organisation, diffusion

Superamas est un collectif d'artistes de nationalité française et belge, vivant à Paris, Bruxelles et Vienne. Fondé en 1999 par quatre amis qui avaient brièvement pensé à former un groupe de rock, Superamas¹⁹¹ compte un comédien-*performer* de formation, deux designers, un membre a étudié à l'université en cinéma et un créateur lumières sortant de l'ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre) de Lyon. Ils sont tous les cinq également musiciens. Un des leurs, le diplômé de l'ENSATT, quitte l'aventure en 2012. En 2010, ils sont rejoints par Roch Baumert qu'ils ont d'abord rencontré dans le cadre de la recherche de soutiens financiers pour leurs créations, alors qu'il était attaché au service culturel de l'ambassade de France à Vienne. Ils l'ont d'abord embauché comme *performer* dans leur création *Empire, Arts & Politics* en 2008. Ces cinq personnes signent leurs productions d'un nom collectif sans dévoiler leurs identités. Ils signent la mise en scène de leurs spectacles de manière tout à fait collective, sans qu'un nom ne vienne attirer à lui toute la célébrité. Durant les répétitions, les rôles ne sont pas figés entre un metteur en scène et une équipe technique. Même si les natures et les formations de chacun les amènent à avoir un regard plus accru sur certains aspects du spectacle, ils n'hésitent pas à s'y investir à différentes positions.

À l'occasion d'une création ou pour une collaboration durable se joignent à eux des *performers* solo, les noms de ces derniers étant alors cités au programme. De manière régulière travaillent avec eux les danseuses, chorégraphes et performeuses solo suivantes : la polonaise Agata Maszkiewicz (depuis *Big third episode, Happy/End*, 2006) et la hollandaise Karen Lambaek (depuis *Youdream*, 2010). D'autres ont pris part ponctuellement à leur projet : la danseuse et chorégraphe autrichienne Milli Bitterli (*Billy Billy*, 2002), les gogo dancers Yalda and Meny (*Big, 1st episode, reality show/artificial intelligence*, 2002), la danseuse Susi Wisiak (*Big third episode*, 2006), les performeurs suivants : la belge Alix Eynaudi (*Empire*, 2008), l'américain Davis Freeman (*Empire*), la brésilienne Magda Loitzenbauer (*Empire*), la belge Ariane Loze (*Empire*), le rwandais Jamal Mataan (*Empire*), l'autrichienne Anna Mendelsohn

¹⁹¹ Toutes les informations portant sur les lieux de spectacle, les festivals et les subventions sont disponibles en ligne sur le site Internet www.superamas.com (consulté le 10 décembre 2014).

(*Empire*), le belge Diederik Peeters (*Empire*, *Liberty chérie*, 2010, *Youdream*, 2010), l'autrichien Faris-Endris Rahoma (*Empire*), le français Rachid Sayet (*Empire*), le britannique Christopher Green (*Liberty chérie*), le français Olivier Deparis (*Liberty chérie*), l'américain Peter Connely (*Liberty chérie*, *Youdream*), le suisse Martin Schwab (*Empire* en tant qu'accessoiriste, *Liberty chérie*, *Youdream*), la française Valérie Hellebaut (*Liberty chérie*), le français Jérôme Dupraz (*Liberty chérie*), *The 2 car people* (*Liberty chérie*, 2010).

Dans le temps d'un travail dramaturgique, ils aiment à solliciter l'aide de chercheurs universitaires tels Bernard Billoud, maître de conférence en bio-informatique à l'Université Pierre et Marie Curie (Paris 6) et le professeur Robert Trappl, directeur de l'institut autrichien de recherche en intelligence artificielle et cybernétiques à Vienne pour *Big, 1st episode, reality show/artificial intelligence*. Ils organisent une table-ronde dans le cadre du festival Impulstanz à Vienne en 2012 en amont de la première de *Theatre* en Slovénie au sujet de « La perspective et la représentation / peintures et politiques dans les sociétés occidentales et islamiques » avec Jeffrey Ruda, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Californie à Davis, Olga Hazan, professeur associé d'histoire de l'art à l'Université de Québec, Siham Bouhlal, docteur en histoire médiévale à l'Université de la Sorbonne à Paris¹⁹². Ce débat est par la suite intégré à la performance.

D'abord tous installés à Paris, certains de ses membres ont émigré à Vienne, en Autriche, depuis 2002. D'autres habitent toujours à Paris et d'autres encore sont installés à Bruxelles en Belgique. Leur travail s'effectue avant tout au sein de différents lieux qui réunissent majoritairement un public de praticiens ou de fins amateurs de danse et de performance¹⁹³.

C'est le cas de la **Ménagerie de Verre à Paris** qui a soutenu le premier spectacle du groupe, *Building*, « a hybrid performance¹⁹⁴ » (une performance hybride) en 1999, qui mêle théâtre, danse, vidéo et création lumière. La deuxième réalisation de Superamas en 2001, *Body Builders*, une installation/performance, est déjà soutenue par les plus hautes administrations de la culture en France : la direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France (DRAC), et le

¹⁹² « Superamas talk-show : Perspective & Representation / Painting & Politics in Western and Islamic Societies » (Conférence de Superamas : perspective et représentation / peinture et politique dans les sociétés occidentales et islamiques) sur le site internet du Impulstanz, festival international de danse de Vienne : <http://www.impulstanz.com/archive/2012/performances/id512/en/> (consulté le 10 novembre 2012).

¹⁹³ Pour de plus amples informations, voir le site Internet du Tanzquartier (<http://tqw.at>), qui présente une offre importante d'ateliers pour les praticiens, de recherche en théorie de la danse et de la performance, ainsi qu'une programmation présentant de jeunes compagnies et des chorégraphes reconnus. Le public parisien qui s'en approcherait le plus serait celui du centre Georges-Pompidou, essentiellement composé de praticiens, selon Serge Laurent, programmeur des spectacles vivants à Beaubourg (durant une conversation téléphonique du 12 février 2010).

¹⁹⁴ <http://www.superamas.com/pagesWorks/building.html> (consulté le 10 novembre 2012).

Ministère de la Culture et de la Communication. Aussi, ils reçoivent les soutiens d'un lieu qui, comme la Ménagerie de Verre, soutient les franges les plus expérimentales et aventureuses de la création de son temps : les **Laboratoires d'Aubervilliers**. Ils sont aussi aidés par la ville de Vienne en Autriche et le Wiener Städtische Versicherung (l'assurance municipale viennoise).

Superamas investit financièrement dans ses créations. Le groupe est en général pour partie son propre producteur et s'associe à des salles de spectacle, des institutions publiques, etc. principalement en Autriche, en Belgique et en France. Le collectif n'a pas de salle de répétition fixe et leur travail se fait par période de résidences dans des lieux de la performance et de la danse.

En Autriche, ils sont aidés par les institutions suivantes :

Le **Tanzquartier de Vienne** coproduit *Billy Billy* en 2002, une vidéo chorégraphique qui prolonge les interrogations du groupe sur le rapport du corps à l'espace, du geste à la narration, *Sauve qui peut Romania* (2004), *Casino* (2005), *Youdream* (2010) et le court-métrage *Berlusconi* (2011).

La **Szene de Salzburg** coproduit *TruckStation* (2002), *Big, second episode* (2004), *Cat Woman* (2005), *Big, third episode* (2006), *Youdream* (2010) et *Diggin'up 2 (digital light/absorption)* (2012).

Le **festival Impulstanz de Vienne** coproduit *High Art* (2006) et *Big, third episode* (2006).

Le Dietheater de Vienne coproduit *Auto-Mobil* (2002) et *We Were Kings* (2005).

La **ville de Vienne** soutient *Auto-Mobil* (2002), *Big, 1st episode* (2002), *Big, second episode* (2004), le court-métrage *Sauve qui peut Romania* (2004), *High Art* (2006), *Big, third episode* (2006), *Empire, Arts & Politics* (2008), le court-métrage *Liberty Chérie* (2010) et *Youdream* (2010).

La Chancellerie fédérale des arts d'Autriche soutient *High Art* (2006), *Big, second episode* (2004), *Big, third episode* (2006) et *Youdream* (2010). Le Ministère de l'éducation, des arts et de la culture de Vienne aide *Empire, Arts & Politics* (2008) et le court-métrage *Liberty Chérie* (2010). L'Institut français à Vienne soutient *Auto-Mobil* (2002) et *Big, second episode* (2004). Superamas coopère avec le Centre Choréographique de Linz en Autriche pour *Big, second episode* (2004), *Casino* (2005) et *Empire, Arts & Politics* (2008).

En Belgique :

Dans in Kortrijk coproduit *Auto-Mobil* (2002), *Big, 1st episode* (2002), *Big, second*

episode (2004). En 2005, le Dans in Kortrijk fusionne dans le **Buda Kunstencentrum** qui finance *Big, third episode* (2006), collabore à la publication d'un livre d'artiste *Photo Performance* (2006), coproduit *Empire, Arts & Politics* (2008) et *Youdream* (2010).

Le **BSBbis Beursschouwburg** de Bruxelles coproduit *Big, 1st episode* (2002), *Play Mobile (analogical light/reflection)* (2002) et *Thank God, Pam you know...* (2003).

Le Kunstencentrum de Louvain coopère avec Superamas sur *Big, second episode* (2004).

Le **Kaaitheater de Bruxelles** et le **Workspace de Bruxelles** coproduisent *Empire, Arts & Politics* (2008) et *Youdream* (2010).

Le **Kunstencentrum de Vooruit** coproduit *Liberty Chérie* (2010), *Youdream* (2010) et *Diggin'up 2 (digital light/absorption)* (2012).

La Triennale de Hasselt coproduit *Diggin'up 2 (digital light/absorption)* (2012).

Superamas bénéficie de la coproduction du Festival Anno2 de Belgique (*Big, 1st episode*, 2002) des soutiens du österreichisches Kulturforum, forum culturel autrichien de Belgique (*Big, second episode*, 2004) et de la communauté flamande pour les court-métrage *Liberty Chérie* (2010) et *Youdream* (2010).

En France :

Le **parc de la Villette** coproduit *Big, third episode* (2006) et *Empire, Arts & Politics* (2008).

La **DRAC Ile-de-France** soutient *Big, third episode* (2006), *Empire, Arts & Politics* (2008), le court-métrage *Liberty Chérie* (2010) et *Youdream* (2010).

Le **Ministère de la culture et de la communication français**, par l'intermédiaire du dispositif pour la Création Artistique Multimédia, DICRéAM, soutient *Big, 1st episode* (2002), le court-métrage *Liberty Chérie* (2010) et *Youdream* (2010). Le Ministère des Affaires Étrangères français soutient *Big, second episode* (2004).

Superamas coopère avec le Centre Chorégraphique National de Montpellier (CCN, programme hors-séries), et le Centre National Edition Art et Image de Chatou (CNEAI), pour *Empire, Arts & Politics* (2008). Le Manège, scène nationale de Mons-Maubeuge et le Fresnoy de Tourcoing coproduisent *Liberty Chérie* (2010).

Le **festival d'Avignon** retient *Empire, Arts & Politics* dans sa programmation in de 2008.

Quelques soutiens épars proviennent d'Allemagne : les Internationales Tanzfest de Berlin (fêtes internationales de la danse), le TanzWerkstatt de Berlin, le Hebbel am Ufer de Berlin et le bureau du théâtre et de la danse de l'Ambassade de France à Berlin pour *Big, second episode*

(2004), le Mousonturm de Francfort coproduit *Big, third episode* (2006). Superamas obtient un financement européen provenant du fonds régional européen pour le développement (European regional Development Fund) pour *Liberty Chérie* (2010).

Un soutien norvégien fait figure d'exception pour *Big, second episode* (2004) : le Nettverk for Scenekunst (réseau pour les arts scéniques, Bergen/Oslo/Trondheim).

Des entreprises privées subventionnent dans une bien moindre mesure que le secteur public les créations de Superamas : Volkswagen pour *Beauty, History, Image and Tourism* (2003), les entreprises autrichiennes Bien Zenker Häuser/Musterhauspark-Eugendorf et Audi-Salzburg pour *Cat Woman* (2005).

Les travaux de Superamas se divisent en deux catégories. D'un côté, on trouve les œuvres que l'on pourrait rapprocher d'un travail de plasticien, installation vidéo ou lumière, travail photographique et livre d'artiste, faisant souvent intervenir des performeurs, mais présentés plutôt dans des galeries, des musées que dans des théâtres. D'un autre côté, ils construisent des spectacles de grande envergure joués au sein de lieux habituellement consacrés au théâtre et à la performance. C'est le cas de la trilogie des *Big* qui propose un travail sur les clichés télévisuels et publicitaires au travers du remake, de la citation et du *reenactment*. Ils jouent des séquences reprises, par exemple, à la série télévisée américaine *Sex and The City* ou au clip de Spike Jonze pour la musique électronique « Praise You » de Fatboy Slim sortie en 1999 (*Big 1st episode*). Ils pratiquent aussi le *found-footage* – équivalent du ready-made pour le cinéma – et projettent des passages de *Zoolander* réalisé par Ben Stiller (USA, 2001) ou de *Cinéastes de notre temps, Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi* réalisé par Hubert Knapp et Robert Valey, (France, 1965) (*Big 2nd episode*). En jouant plusieurs fois la même séquence et en y introduisant des modifications, ils pratiquent une dialectique de la répétition. *Empire* propose ensuite le *reenactment* d'une bataille napoléonienne entre la France et l'Autriche à la manière d'un film hollywoodien. La seconde partie présente le cocktail de fin de tournage chez l'ambassadeur faisant étalage de la superficialité des mondanités entre les artistes et leurs mécènes. Ils élaborent aussi *Youdream* à partir de 2010 où chats internet et rêves entremêlent différentes réalités : le show d'un chanteur de country travesti, Maria Walewska au sein de la seconde guerre mondiale. La question de la médiatisation et de son rapport à la figure du politique est traitée dans leur création de 2012 *Theatre*. L'influence de la culture médiatique sur nos modes de vie, notre manière d'appréhender la réalité, etc. est une recherche que Superamas approfondit depuis ses premières créations jusqu'à aujourd'hui.

2. Description d'*Empire (Arts & Politics)* de Superamas, 2008

Le spectacle est présenté pour la première fois à la Grande Halle de la Villette en 2008.

Nous avons vu le spectacle en 2009 au Théâtre de Nîmes.

Mise en scène : Superamas

Avec Roch Baumert, Alix Eynaudi, Davis Freeman, Magda Loitzenbauer, Ariane Loze, Jamal Mataan, Anna Mendelssohn, Diederik Peeters, Faris-Endris Rahoma, Rachid Sayet et Superamas.

2.1. Argument

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 du même tournage chez l'ambassadeur de France à Vienne. Une voix off, du type des bandes annonces de films à grand spectacle, introduit l'action. Des scènes de complot, de bataille, de viol, des jeux amoureux, de courts tableaux se succèdent, séparés par des noirs et suppléés par la musique empruntant à l'orchestre symphonique hollywoodien, aussi bien qu'à Michael Jackson. Le caméraman et son assistant évoluent parmi les cadavres. La réception à l'ambassade fait ensuite défiler danses publicitaires, drague, échanges cérémonieux et témoignage inopiné d'un réfugié somalien. La musique est d'ambiance, cliché du cocktail mondain. Au milieu de cette soirée, un écran descend des cintres, deux courts-métrages se suivent. D'une part, il s'agit d'une courte vidéo montre la troupe trinquant à sa venue au festival d'Avignon. D'autre part, des hommes, mi-militaires, mi-touristes en Ray-Ban, circulent en jeep dans un environnement ressemblant fort à la garrigue méridionale. Ils ont rendez-vous avec la cinéaste iranienne Samira Makhmalbaf. On revient à la soirée post-tournage où se déroule une dispute de couple et finit par un feu d'artifice.

2.2. Synopsis

Une toile peinte montrant la vue à partir du perron d'une bâtisse — un château ou un manoir — sur un jardin à la française au milieu duquel trône une statue de Napoléon 1^{er} sur un cheval. Au loin, on voit une ville et des montagnes. Une voix-off en anglais, du type des bandes annonces de film à grand spectacle, introduit la pièce. L'action se déroule en 1815 au moment du congrès de Vienne. Le rideau de fer s'ouvre par le haut et découvre, sur une musique classique

entraînante, une femme au premier plan, habillée en militaire, sa chemise blanche ouverte laissant voir ses seins. Elle tient un drapeau français de l'époque napoléonienne à bout de bras. La voix off poursuit en anglais :

And now let's Superamas take you back in time, to 1809, to see what have hence led to this monumental congress. Let's focus on the two characters sitting at the card table, you see before you a french sergent and an austrian princess. What's the secret behind this card game? What lies are being told that will never make into our history books? The piece that you will see tonight is a fictionalized reconstruction of the part captain D'Armagnac and Mademoiselle De Rochefort played in a conspiracy driven by lost betrayed, that could have changed the course of european politics and cost Napoleon his life.

Et maintenant laissez Superamas vous faire remonter le temps, en 1809, pour voir ce qui mena à ce monumental congrès. Concentrons-nous sur les deux personnages assis à la table de jeu, vous voyez devant vous un sergent français et une princesse autrichienne. Quel est le secret derrière cette partie de cartes ? Quels mensonges sont dits qui ne seront jamais écrits dans nos livres d'histoire ? La pièce que vous allez voir ce soir est une reconstitution fonctionnalisée du rôle que le capitaine D'Armagnac et Mademoiselle De Rochefort ont joué dans une conspiration conduite par la perte et la trahison qui aurait pu changer le cours de la politique européenne et coûter la vie de Napoléon.

Sur le plateau, trois panneaux rectangulaires blancs servent de toiles de fond à des personnages : les joueurs de carte, la princesse autrichienne (Anna Mendelssohn) et le soldat français (Faris-Endris Rahoma) à jardin, Napoléon 1^{er} (un membre de Superamas) en fond de scène et un soldat (Davis Freeman) retenu par une princesse (Alix Eynaudi) à cour. C'est la scène à cour qui s'anime en premier. Un éclair retentit et se déroule une scène d'adieux : les deux comédiens surjouent quelque peu. Ils échangent un dernier baiser et l'homme part à la bataille. La scène du milieu s'anime ensuite. Napoléon demande à un de ses soldats pourquoi ils ont perdu la bataille d'Aspern en Autriche. Il souhaite être tenu informé de chaque mouvement sur son champ de bataille. On voit la femme à cour se débattre pour tenter de s'extirper des griffes d'un soldat. La musique se fait plus accompagnante pour les joueurs de carte à jardin. La princesse demande au soldat de se retourner et de fermer les yeux, elle noue un ruban autour de ses yeux et place l'autre femme – celle qui était à cour – devant lui en lui demandant de chercher un ruban qu'elle a placé entre les seins de la femme. Il le trouve, enlève son ruban et fait l'homme animal qui souhaite dévorer les deux femmes. Les femmes crient, ils sortent de scène.

La musique entraînante s'arrête pour laisser place à des violons lancinants. La lumière est bleue, tamisée, des soldats s'avancent au ralenti, les mouvements de leurs bouches par exemple

sont décomposés. La voix-off reprend : « We're in the middle of the Aspern battle¹⁹⁵ [...] It is the bloodiest battle of his time, and even to this day, the Austrian and French military both claim victory on the field. » (Nous sommes au milieu de la bataille d'Aspern [...] C'est la plus sanglante bataille de son temps, et même jusqu'à aujourd'hui, les armées autrichiennes et françaises clament leur victoire.). Un coup de canon résonne et les deux princesses reviennent aux devants de la scène. Elles parlent de leurs relations amoureuses aux soldats français. On retourne sur le champ de bataille où meurt un soldat. Les soldats, dans une atmosphère bleutée, sont en embuscade, ils tiennent leur baïonnettes devant eux, un soldat autrichien noir sort. Les Français se moquent de lui, imitant le singe ou des langages tribaux. Le plus haut gradé le fait asseoir à genoux et donne l'ordre aux autres de faire feu. Le soldat noir tombe. La lumière s'éteint puis se rallume. Le même soldat se relève pour se joindre à un groupe de soldats qui acclame Napoléon. Succède une courte scène de bataille dans une lumière toujours très sombre. Les deux princesses font à nouveau leur entrée, elles s'installent sur le corps du soldat avec lequel elles avaient précédemment joué. L'une fait mine de chevaucher son sexe, l'autre ondule au-dessus de la tête de l'homme. Elles poussent de petits cris sans arrêt, elles s'embrassent. Celui qui jouait auparavant Napoléon entre et pousse brutalement l'une des deux femmes, il fait mine de la prendre en levrette, elle crie. L'autre soldat se met à aller vite en besogne avec l'autre femme. La scène prend l'aspect d'un viol. Les deux femmes crient de douleur, les hommes les tiennent par la force. La scène est plongée dans le noir et on entend encore les cris des femmes.

La musique de « Beat It » de Mickaël Jackson retentit et accompagne une scène de bataille assez longue. Comme depuis le début de la pièce, on entend des bruitages importants : les épées qui se croisent, les coups de feu, les os qui se brisent, les organes transpercés, le souffle des combattants, leurs cris. Un nouveau passage au noir, puis on revient sur la princesse autrichienne et son soldat qui l'accuse de l'avoir utilisé. Des soldats interviennent, lui demandent de poser son arme. Comme il n'obtempère pas, ils le fusillent. La femme s'étale sur le cadavre, saisit le pistolet du mort et tuent les quatre autres. Dans le noir, on entend l'introduction de « Superstition » de Stevie Wonder, une caméra sur roulette arrive — deux hommes se tiennent derrière elle —, elle filme des parties de cadavres éclairées puis laissées dans l'ombre. La lumière se rallume d'un coup sec et la musique est arrêtée aussi abruptement.

Des hommes et des femmes entrent en félicitant les comédiens. L'ambassadeur de France en Autriche (Roch Baumert) congratule l'équipe. Un anglophone de langue maternelle (Davis

195

Freeman) dit à l'ambassadeur que tout ce que l'équipe vient de faire était une perte de temps. L'ambassadeur répond par la question 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 un seul.). L'américain répond que l'on ne peut pas savoir ce qu'est la guerre avec des personnes costumés et des effets spéciaux, mais en allant en Irak. L'ambassadeur poursuit en citant Flaubert qui refusa que la littérature ne donne aucun message, ce fût considéré, en ce temps-là, comme l'expression de l'égalité des droits démocratiques. L'Américain ne croit pas en la démocratie. Le Français cite maintenant Daniel Buren ; le malentendu vient rarement de raisons intellectuelles, mais plutôt de raisons politiques. L'Américain répond que comme le dirait le général Georges Patten, on ne gagne pas une guerre en faisant mourir son pays, on gagne une guerre en faisant des autres des bâtards, mourant pour leur pays. Ils partent, le réalisateur du film — un belge échevelé — se rue sur un comédien et l'encense.

Une musique de boîte de nuit démarre, deux femmes en robes de soirée – grise pour l'une (Alix Eynaudi) et rouge pour l'autre (Magda Loitzenbauer) - dansent et suspendent leurs mouvements. La caméra sur roulette et ses deux techniciens (caméraman et cadreur, sans doute, joués par deux membres du collectif Superamas) et un perchman (membre du collectif Superamas) n'ont pas quitté le plateau depuis leur arrivée, ils filment les deux femmes. L'ambassadeur arrive, il prend une des deux femmes par la taille. Ils rencontrent la comédienne qui jouait la princesse autrichienne aux cartes dans le film et a gardé son costume d'époque. La femme en robe de soirée grise (Alix Eynaudi) est la femme de l'ambassadeur. Il taquine la comédienne, beaucoup de personnes doivent être amoureuses d'elle, selon lui, il pose la question « How much? » au lieu de « How many¹⁹⁶? », laissant planer un doute sur le fait qu'il veuille lui donner de l'argent en échange de son corps. Il se corrige, les deux femmes gloussent. Les rires partagés durent un temps long. D'autres invités arrivent, un homme noir, dénommé Monsieur Mataan (joué par lui-même), sert la main de l'ambassadeur et de sa femme. Le réalisateur arrive aussi. L'ambassadeur présente sa fille, Jeanne (Ariane Loze), à Monsieur Mataan, elle raconte qu'elle étudiera le droit à Cambridge et sera avocate ou reporter. Sa mère la coupe en la ramenant auprès d'elle. Un comédien (Faris-Endris Rahoma) parle à Monsieur Mataan, il semble que ce soit de l'arabe.

¹⁹⁶ Les deux expressions se traduisent en français par « combien ? », sauf que la première, « How much » est employée en anglais pour les questions d'argent « Combien coûte tel produit ? » et la deuxième « How many » pour quantifier « Combien de personnes étaient présentes lors de telle cérémonie ? ».

L'ambassadeur les interrompt dans un dialogue enthousiaste pour lui présenter l'actrice principale de la pièce qui dit qu'elle se nomme Suzy Winters, tourne beaucoup en Europe et habite à Hollywood. Jeanne se précipite alors sur elle. La femme de l'ambassadeur revient et lui demande si elle connaît Nicole Kidman, M. Mataan pose la question pour Angelina Jolie. Suzy répond par l'affirmative et est coupée par le réalisateur qui se présente comme Johan Johanssen (Diederik Peeters), membre de Superamas, un collectif qui fait de l'art visuel, des performances, des vidéos. Il se présente comme le directeur du collectif, les autres faisant le son et la caméra, il se retourne à ce moment-là vers les techniciens derrière la caméra. Il dit avoir mis en scène la performance que l'assemblée vient de voir. L'ambassadeur lance les applaudissements. La scène est arrêtée sur image durant quelques secondes, puis reprend. L'ambassadeur demande à M. Mataan de se présenter. Il est Jamal Hassan Mataan, réfugié politique de Somalie, il allait au Canada et il a été retenu à Vienne, la situation en Somalie le préoccupe, il a vu son père se faire tuer. Il cite le nom d'une roquette, une r.p.g. et l'américain décrit les dégâts que peut causer cette roquette. M. Mataan continue de parler de l'assassinat de son père, du viol de ses sœurs dans la rue. Après trois ans de torture, de meurtres et d'agressions sexuelles, il a quitté son pays. Lorsqu'il est en train de parler, les meurtres continuent, venant des forces du gouvernement et d'autres, explique-t-il, concernant une centaine de personnes par jour. L'ambassadeur se racle la gorge et déclare « Monsieur Sayet (Rachid Sayet) ? Champagne ! ». La femme en robe de soirée rouge apporte la bouteille, la tenant près de son buste. Elle présente le magnum à la caméra, caresse légèrement la bouteille, fait des pauses. M. Sayet vante les qualités de ce champagne. Il sabre la bouteille à l'aide d'une des épées du film et énumère les différents arômes qui constituent ce cru. M. Sayet propose de trinquer à « Empire », nom du spectacle de théâtre auquel nous assistons. L'ambassadeur et sa femme se demandent à quel personnage de fiction M. Sayet leur fait penser. Le groupe s'immobilise, les verres levés.

Un écran descend des cintres, l'intensité lumineuse baisse, une vidéo est projetée. On voit les membres de Superamas, certains des performers d'*Empire* et d'autres encore, trinquer aux pieds du palais des Papes, en Avignon. Un des membres de Superamas dit : « Non, mais les gars, ce qu'il faut absolument pour la prochaine pièce, c'est un contenu, c'est-à-dire un contenu qui rendrait compte d'une vraie réalité, c'est ça qui nous manque ». Un autre membre ajoute : « et de la complexité. ». Les autres hochent la tête en signe d'acquiescement. Un troisième membre reprend le fil de la conversation : « Non, mais les gars, les gars, le problème c'est comment être politiques. ». Un autre poursuit : « La question c'est de savoir comment

faire une pièce qui soit à la fois réalité et fiction, documentaire et fiction. » Le deuxième corrobore : « Exactement, et tu sais quoi ? J'ai lu récemment une interview de Samira Makhmalbaf... [la cinéaste iranienne ? demande le premier] Exactement ! Et elle était à Cannes, sur la croisette, elle répondait aux journalistes et elle leur disait : « Non, mais attendez, comment je peux être, là, assise et penser aux gens au Kurdistan et faire un film sur eux ? Et nous, là, les gars, on est à Avignon au palais des Papes en train de trinquer dans des verres en plastique. » Le premier continue en expliquant qu'un des figurants sur un tournage de la cinéaste iranienne avait lancé une bombe. Il propose de partir en Afghanistan pour interviewer la cinéaste sur son rapport à la politique et au réel. Tout le monde se montre enthousiaste.

On bascule sur une autre image : cinq personnes à cheval suivent un homme à pieds, dans un paysage de colline à la végétation sèche. La musique change aussi ; il s'agit d'un chanteur anglais qui s'accompagne à la guitare sèche : Josh Ritter pour « Girl In The War » (2006). Le guide, la tête recouverte d'un chèche — les arrête à un point et repart. Cinq hommes, ressemblant à des touristes occidentaux dans un pays chaud — lunettes de soleil et chapeau de cow-boy ou casquette — attendent. Une voiture arrive. Ils montent dans le coffre ouvert de ladite voiture. Le conducteur porte une djellaba blanche. Il arrête sa voiture et les conduit à pieds jusqu'à l'entrebâillement d'un tunnel. L'homme parle en arabe, il s'adresse à une femme voilée, qui salue les Superamas. Elle parle en arabe. Ils ne doivent rien comprendre et propose à la femme de s'asseoir plus loin dans le tunnel. Ensuite, l'interviewer s'exprime en anglais et une voix-off des informations télévisées — censée être neutre, mais en réalité plutôt monotone et exagérément à distance — traduit en français les paroles de tous, tandis que des sous-titres en anglais défilent et que le guide traduit l'arabe de Samira Makhmalbaf en français à l'oreille de l'interviewer. Voici les questions et réponses de cet échange :

« Superamas - D'abord, nous vous remercions beaucoup d'être avec nous ce soir. La première question que j'aimerais vous poser : en tant qu'iranienne que faites-vous ici en Afghanistan ?

Samira Makhmalbaf – Dans le monde d'aujourd'hui, quand un gratte-ciel s'écroule sur le continent américain, en moins de deux ans, ce sont deux pays d'Extrême-Orient qui s'écroulent aussi. Donc, je me suis dit qu'il était impossible, dans la mesure où les choses sont tellement liées, il était impossible que mes films ne parlent que de moi, que du pays dans lequel je suis née. En tant qu'iranienne, située entre les deux tragédies, celle d'Irak et celle d'Afghanistan, je ne pouvais pas rester juste une observatrice. Les radios, les télévisions, les satellites sont des voix officielles des régimes et des pouvoirs en place, mais pas le cinéma. Le cinéma est le seul média qui donne la possibilité de rendre compte de la réalité d'un pays sans faire de propagande. On comprend l'esprit de l'Inde, par exemple, en voyant un film de Satya Jit Ray, mais pas en regardant MTV. Les mass media prétendent nous informer, nous dire la vérité, mais en réalité ils assurent l'expansion de l'ignorance.

[Un plan serré autour du visage de la femme est réalisé]

S. – Pouvez-vous nous décrire la réalité actuelle en Afghanistan ?

S. M. – L'Afghanistan a beaucoup de problèmes économiques et sociaux. Beaucoup estiment que les Américains n'ont rien fait d'autre que de remplacer le régime des Talibans qu'ils avaient d'ailleurs eux-mêmes mis en place. Il y a un million de personnes qui étaient revenues du Pakistan et des provinces afghanes avec beaucoup d'espoir pour vivre à Kaboul et maintenant ces gens vivent dans les ruines et sur les trottoirs. Et comme ils n'ont pas de travail et qu'ils souffrent de la faim, beaucoup d'entre eux n'attendent que la possibilité d'émigrer une nouvelle fois.

[Un noir puis un nouveau plan autour de quatre personnes]

S. – Votre travail est très lié à la politique, aux questions de société, mais vous les abordez avec beaucoup d'humanité.

S. M. – Le regard que l'on porte sur les choses, c'est très important. La situation politique est à l'origine de nombreux problèmes de société, des problèmes humains très graves. C'est assez clair, je parle de la guerre et au fond, ça n'a pas beaucoup d'importance de savoir de quelle guerre il s'agit.

[Un plan montrant ce que S.M. voit de sa place : l'interviewer avec son traducteur, l'autre membre de Superamas.]

Tout à coup, on entend des coups de feu, deux personnes en djellaba et avec des chèches autour de la tête tirent sur le groupe. Samira crie, les assaillants aussi, tout le monde crie. Le traducteur est touché, il tombe. Un des membres de Superamas abat un des deux assaillants. Un autre est très touché, il crie et pleure à la fois. Deux autres le prennent par le bras pour le sortir du tunnel. On les voit s'éloigner, puis on voit un rectangle de lumière dans un cadre complètement noir. La musique d'ambiance de la soirée chez M. l'ambassadeur se fait progressivement entendre.

Et on retourne sur le plateau, à l'endroit où on avait laissé les convives. L'Américain (Daivis Freeman) complimente la femme à la robe rouge (Magda Loitzenbauer). Elle explique qu'elle a été mannequin et qu'elle est habituée à s'habiller comme ça. La caméra suit le couple. Elle a posé pour Play Boy. L'Américain lui demande si elle ne trouve pas qu'il s'agit d'une objectivation de la femme. Elle répond qu'il a peut-être raison, mais qu'elle a fait beaucoup d'argent ainsi. L'acteur qui porte toujours son costume de soldat (Faris-Endris Rahoma) remercie le réalisateur (Diederik Peeters) de l'avoir conduit d'Egypte en Europe pour le film. Le comédien explique qu'il n'est pas possible de faire ce genre de travail en Egypte. Le réalisateur suppose qu'il s'agit de la censure, puis il fait une grimace accompagné d'un « han » guttural, à plusieurs reprises. Jamal Hassan Mataan s'approche d'eux deux, il trouve que les événements sur scène n'avaient pas l'air réels. Les deux arabophones dialoguent, le réalisateur s'éloigne, ennuyé. Jamal Mataan est d'avis que le réalisateur aurait dû faire un documentaire, quelque chose de vrai. Le réalisateur s'énerve et hurle : « Ce que fait cet homme (le comédien) sur scène, c'est sur la Somalie, le Pakistan, le Tibet, l'Egypte ». Ses paroles sont reproduites en échos. La caméra se dirige vers d'autres personnes : l'ambassadeur (Roch Baumert) et la comédienne (Anna Mendelssohn) maintenant en robe de soirée blanche. On n'entend pas leur

conversation, mais il semble lui faire des blagues, elle rit de bon cœur. La musique change de nature, elle est inquiétante. Seul l'Américain est éclairé par un projecteur, la caméra le filme.

On passe ensuite à une musique de samba, la femme en rouge fait des pas sur place, devant le panneau blanc à cour. La caméra la filme. Elle danse avec la femme de l'ambassadeur, elles remuent comme en danse africaine, puis d'autres se mettent à faire des pas de danse. L'ambiance lumineuse est rouge. Tous se mettent à danser. Jeanne s'approche du somalien, on entend des mots, mais le sens n'est pas clair. Presque tous s'arrêtent dans leur mouvement à l'exception des deux comédiens qui conversent. Elle explique que des centaines de hackers chinois espionnent les agents secrets américains, ces hackers parlent tous anglais alors que les agents américains ne parlent pas un mot de mandarin. Le réalisateur prend le comédien à la taille et le conduit à l'autre bout du plateau. L'américain essaye de montrer qu'il connaît le Brésil à la femme en rouge, brésilienne peut-être. Malheureusement, il ne sait pas que Copacabana est à Rio, elle s'en va. Au centre de la scène, l'ambiance lumineuse est blanche bleutée, l'ambassadeur salue le metteur en scène, il écorche son nom et fait mine de ne pas avoir fait une bourde. Il se nomme Philippe Dubois. Il avoue avoir eu quelques difficultés à défendre le travail de Johan Johannsen face à l'américain. Johannsen précise que la recherche de Superamas est de questionner les modes de représentation. Ce n'est pas vraiment ce qui se passe sur le plateau qui est important, mais la relation entre ce qui se passe sur le plateau et le public, dit-il. Philippe Dubois n'est pas convaincu, le groupe ne touche pas à des questions de portée universelle. Johannsen s'agite un peu, il répond que l'universel est une question plus politique qu'artistique, c'est plutôt Hitler ou Staline ou même Coca-cola, même si là ça devient un peu plus économique. La caméra les filme toujours. P. Dubois suppose que J. Johannsen est belge, il rit. P. Dubois fait une blague française stigmatisant la bêtise des Belges, avec l'accent belge en prime. Puis P. Dubois fait l'accent canadien. Ils vont boire un verre, la comédienne est assise à côté. J. Johannsen dit que Sarkozy, l'actuel président français à l'époque de la représentation, a l'air d'être un vrai con. « Ah, non, ah non, je ne peux pas vous laisser dire ça, M. Nicolas Sarkozy est quelqu'un de très bien, de dynamique, qui a une vision claire des choses. » répond P. Dubois. Ensuite, il renchérit avec Christine Albanel, la ministre de la culture de l'époque. Selon lui, elle a une « connaissance approfondie de ce qui constitue notre socle culturel européen commun », « comme la Grèce, Rome, la religion chrétienne ». Il finit par dire « de vous à moi, l'art contemporain, c'est comme très souvent une escroquerie. ».

Sa femme le tire par le bras et lui demande de ne pas draguer la comédienne. Le panneau à l'arrière-scène est vert, le reste est tamisé. Il prétend de ne faire que son travail qui finance les

robes de Madame, sa « fondation de lépreux pourris à Jakarta », etc. Elle fulmine : « Toi, tu sais que ton hypocrisie diplomatique commence à me gonfler sérieusement, s'il y a bien une personne qui doit être en colère ici ce soir, c'est pas toi, c'est moi, connard ! » et elle lui lance son champagne à la gueule. Les trois panneaux sont éclairés de vert et tous font leur entrée en sautillant sur « Je pense queue » de Serge Gainsbourg. Tous dansent pendant quelques petites minutes. La scène de l'ambassadeur et de sa femme reprend à l'injure « connard » et au verre renversé sur le costume de l'homme, tous les autres quittent la scène. La femme avait quelque chose de très important mais n'y arrive plus. Il s'excuse et elle se lance : « J'ai reçu les analyses, tu as un cancer de la prostate. ». La femme part. La musique de type samba se fait légèrement entendre. L'homme regarde le sol, songeur. L'ambiance lumineuse devient bleu sombre. M. Sayet revient vers celui qu'il appelle Philippe : « Super soirée !... J'ai vu que tu t'étais un peu embrouillé avec ta femme. ». P. Dubois prétend qu'ils sont un vieux couple. M. Sayet répond que c'est pareil pour lui. L'américain se positionne devant P. Dubois, il pose une main sur son épaule et l'autre au niveau de sa poitrine, le regarde dans les yeux, et s'en va en faisant « non » de la tête. M. Sayet continue de parler : « Tu vois, moi que me disais : j'ai trente ans, c'est un peu l'année de la maturité, j'ai envie de passer à autre chose, d'être beaucoup plus ici, de construire, de regarder loin devant, ouais, tu devrais peut-être en faire autant, en même temps pour toi, c'est pas évident, évident. [...] ». L'américain revient à nouveau et cette fois, il prend P. Dubois dans ses bras, et repart en faisant le même signe de tête que la dernière fois, il soupire même un petit « fuck ». M. Sayet reprend de plus belle, en riant : « Alors, là, je te disais, il va y avoir du changement, alors là, grosse exclusivité, je l'ai encore dit à personne, c'est du lourd. Tu veux pas savoir ? ». Avec le sourire l'ambassadeur articule un petit « si ». L'autre enchaîne : « Accroche-toi bien, Carine est enceinte ! », il explose de rire et lui tape sur le dos : « Allez, viens, on va danser ».

Le rouge inonde à nouveau l'espace. Tous reviennent sur l'air de « Tudo Bem » du trio Mocotó (1975). La femme à la longue robe rouge tombe par terre, M. Sayet est à côté d'elle et lui crie dessus en espagnol : « este negocios que pagan tu chanel, tu vuitton... » (ces affaires qui payent tes chaussures chanel). La femme s'accroupit et se traîne, à quatre pattes, vers l'homme, en râlant de douleur. Jeanne se penche vers elle pour lui demander si elle va bien, elle sort tout d'un coup de cet état pour répondre « oui » et reprend le même jeu « Cariño, hinhinhin ». L'homme attend, le dos tourné, en avant-scène. L'ambassadeur et sa femme se demandent à nouveau à quel personnage pour les gamins, cet homme leur fait penser, un personnage vert. Carine se lève, remet ses cheveux en place et s'avance dignement. Elle prend

M. Sayet dans ses bras, une musique romantique débute, et elle lui dit : « Adrien, te recuerdo esta noche en Guadalajara ? » (Adrien, te souviens-tu de cette nuit à Guadalajara ?), il répond « claro que me recuerdo esta noche [il l’a fait tourner] como podria olvidar, mi amor ? » (bien sûr que je m’en souviens, comment pourrais-je l’oublier mon amour ?). Ils se collent l’un à l’autre sensuellement, elle dit qu’elle se rappelle de ses mains sur son corps, de leurs deux corps en sueur. « Y de ese culo, te recuerdas ? » (Et de ce cul, tu t’en rappelles ?), il lui agrippe les fesses. Elle lui met la tête dans ses seins, on ne comprend plus rien de ce qu’il dit. Ils s’embrassent et un coup retentit dans le noir total. On entend le bruit que fait un gros pétard lorsqu’allumé, il se lance. Les résonnances sont amplifiées, il est difficile de savoir s’il s’agit de pétard ou de coup de fusil. Les convives sont éclairés par intermittence, comme c’est le cas lors des feux d’artifice. On entend les crépitements que font certains feux d’artifices qui se répandent en des centaines de diamants dans le ciel. Toutes les convives ont les yeux rivés au ciel. Le plein feu est allumé, les applaudissements commencent, les performers se rassemblent en ligne pour saluer.

L’écran de projection descend lentement des cintres, les performers s’en vont, l’intensité lumineuse diminue, et sur l’écran, est projetée l’image de la vue de l’intérieur du tunnel, lors de la rencontre avec S. Makhmalbaf. On voit le tunnel dans l’autre sens, celui où il se prolonge, trois des membres de Superamas y circulent. L’ensemble s’assombrit, on entend une femme qui chante en s’accompagnant à la guitare et on voit le titre « Empire » en lettres blanches, puis l’indication « directed by Superamas » (dirigé par Superamas), comme dans un générique de cinéma. On distingue de mieux en mieux, puisque l’image est éclaircie, un homme à genoux et torse nu — au centre de la composition — et une femme debout qui lui caresse le haut du buste et la tête. Les personnes qui ont participé au film diffusé durant la pièce et qui se révèle intitulé « Looking for Samira » sont Samira Yalda, le guide : Rachid Sayet, les talibans : Nuno Lucas et Gerald Kurdian, les Afghans Béatrice Daniau, Eric Daniau, Antoine Tirmarche, les directeurs de théâtre : Frédéric Fisbach et Robert Cantarella, les femmes : Alexandra Baudelot, Esther Linley, Alix Eynaudi, Agata Maszkiewicz, Pauline Roussille, Susi Wisiak, et les Superamas dans leur propre rôle. Les crédits défilent. Puis il y a une dernière surprise, on voit Rachid Sayet arrivé déguisé en Shrek, il refait la scène dans laquelle il sabre le champagne : « To Empire », les autres se marrent. Toutes les musiques sont citées au générique. L’écran remonte dans les cintres. Tous les performers reviennent pour saluer.

2.3. Économie et diffusion du spectacle

Superamas produit *Empire* avec l’aide des coproducteurs suivants : Parc de la Villette dans

le cadre des Résidences d'Artistes 2008, Buda Kunstencentrum ; Kortrijk, Belgique, Kaaithheater, Bruxelles, Belgique, Linz capitale culturelle de l'Europe, Autriche, Workspace, Bruxelles.

Avec le soutien de la ville de Vienne, Autriche, le Ministère de l'éducation, de l'art et de la culture, Autriche, la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France, le Ministère de la Culture et de la Communication, France.

Le spectacle se joue à Paris à la Grande Halle de la Villette les 18 et 19 juin et au Festival d'Avignon du 19 au 22 juillet. Il ne se joue ni à Berlin, ni à Londres.

3. Description du spectacle *Youdream* de Superamas, 2010

La première a lieu du 2 au 4 décembre 2010 au Buda Kunstencentrum, Kortrijk, Belgique.

Nous avons assisté au *work in progress* les 13 et 14 novembre 2009 au Kaaithheater, Bruxelles, Belgique, et au spectacle final le 20 mars 2012 à la Gaîté Lyrique, Paris, France.

Mise en scène : Superamas.

Avec : Roch Baumert, Peter Connelly, Karen Lambaek, Agata Maszkiewicz, Diederik Peeters, Martin Schwab et Superamas

Animation 3D : Bertrand Baudry

Musique « Dream On » : Henri Emmanuel Doublier, paroles : Aaron Schuster, chant : Faris Endris Rahoma

Costume de Maria Waleska : Sabine Desbonnets

3.1. Argument

Le plateau est recouvert d'un tapis blanc, un écran est placé à mi-hauteur sur le rideau de fond de scène. Philippe, membre de Superamas, introduit le spectacle : c'est à la fois une série web télévisée, un site web et un événement théâtral. Cela commence par les épisodes de la série, une plateforme de connexion internet où les personnages racontent leurs rêves, l'écran est divisé en quatre parties égales, correspondant à la webcam de chacun des personnages. À la fin du deuxième épisode, le rideau s'ouvre sur les performeurs placés entre un écran de couleur et une caméra. On comprend que les vidéos sont réalisées en direct. Deux autres épisodes sont diffusés, puis on passe à un moment de direct où les spectateurs proposent un rêve dont les performeurs improvisent la reproduction sur le plateau. Un court métrage est lancé à la fin de

ce moment : il noue plusieurs éléments, défiant la logique de l'espace et du temps et proposant des répétitions, un peu comme dans un rêve. S'entremêlent scènes de théâtre sous l'Empire de Napoléon 1^{er}, course-poursuite durant l'Allemagne nazie, concert *country* à notre époque. Quand on revient sur le plateau, la scène de théâtre du film est à nouveau jouée, et entrecoupée par un numéro de pole dance et un personnage, réminiscence d'un film des frères Coen, *The Big Lebowski*. L'ensemble finit avec un massacre à la tronçonneuse et sous la pluie.

3.2. Synopsis

Quand tous les spectateurs sont assis, un de membres du collectif Superamas arrive de la salle à cour. Il introduit la pièce sur un ton qui cherche à rassurer et d'une voix enveloppante et en anglais :

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. *Youdream* is a WebTV series, an internet platform and coming later a theater event obviously. *Youdream* always starts with a series of video chats where people from around Europe meet to share their dreams. You know what I am talking about, dreams you do not feel very comfortable about, recurrent dreams and maybe the most bizarre premonitory dreams. So, after a series of video chat Superamas takes one dream and re-enacted it, realized it on film.

Yeah, I can see that some of you may wonder: why? Why are they doing this? I mean, why do they bother, you know, well, simply because, out of this dreamy reality, we actually map an individual and collective territorial consciousness, we get in touch with a kind of European semiconscious reality, the Europe we are dreaming about, the Europe we meet in our dreams. Superamas makes your dream come true. I think it is about time now to welcome you to *Youdream*¹⁹⁷.

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 couches. *Youdream* est une série web télévisée, une plateforme internet et tout de suite après un événement théâtral de toute évidence. *Youdream* commence toujours par une série de chat vidéo où des gens de toute l'Europe se rencontrent pour partager leurs rêves. Vous savez de quoi je parle, ces rêves dont on ne se sent pas très à l'aise, les rêves récurrents et peut-être les plus bizarres, les rêves prémonitoires. Alors, après une série de chat vidéo, Superamas choisit un rêve et le rejoue, le réalise en un film.

Yeah, je peux voir que certains d'entre vous se demandent : pourquoi ? Pourquoi font-ils cela ? Je veux dire, pourquoi se dérangent-ils, vous savez, eh bien, simplement parce qu'à partir de cette réalité rêvée, nous cartographions un territoire individuel et collectif de la conscience, nous saisissons une certaine réalité européenne semi-consciente, l'Europe dont nous rêvons, l'Europe que nous rencontrons dans nos rêves. Superamas fait de votre rêve une réalité. Je pense qu'il est temps maintenant de vous souhaiter la bienvenue dans *Youdream*.

Un premier clip vidéo est lancé sur un écran à mi-hauteur du manteau d'Arlequin, il

s'intitule « Albania » (Albanie). Il est introduit par un générique, celui de la série web et télévisée *Youdream*. On y voit tous les drapeaux européens, s'intervertissant les uns les autres. Les personnages se connectent à une plate-forme internet sur laquelle ils racontent leurs rêves. L'écran est divisé en quatre parties égales, chacune avec un fond d'une couleur très tranchée, par exemple : bleu ciel, rouge saumon, orange pamplemousse, vert perroquet. La première émission porte sur une question de voiture collective que Roch (Baumert) — qui parle en français avec un lourd accent italien et joue donc l'italien — aurait ramenée au bureau sans avoir fait le plein au préalable. Son collègue, Jérôme (Dupraz, membre de Superamas), qui s'exprime en français joue le français, se fâche. À l'arrivée de Karen (Lambaek) — qui est hollandaise et joue l'Hollandaise, puis d'Agatha (Maszkiewicz) — qui est polonaise et joue la Polonaise, Roch raconte son rêve sur sa voiture, une Fiat qui se trouve en Albanie et dont les portes sont ouvertes, comme si tout le monde pouvait en être propriétaire. Agatha explique que si la voiture avait été une Volkswagen, cela aurait voulu dire qu'elle appartiendrait à tout le monde. Karen demande à Agatha si elle peut fumer, puis si elle peut nager jusqu'en Albanie. Agatha répond par l'affirmative. Mais Karen est contre les voitures à cause de la fumée qu'elles produisent, elle préfère le vélo. Elle explique, par ailleurs, à Agatha qu'il vaudrait mieux ne pas fumer si celle-ci souhaite aller jusqu'en Albanie à la nage. Roch explique que personne ne souhaite aller en Albanie.

Le générique reprend et la seconde émission titrée « Karen's crisis » (La crise de Karen), démarre. Karen narre un cauchemar où elle s'est faite émasculée par son père, son sexe de garçon coupé aux ciseaux. Les autres, Peter (Connelly) — qui est américain et joue l'Américain, Diederik (Peeters) — qui est flamand et joue le Flamand, et Martin — qui suisse et joue le Suisse, tentent de la consoler. À la fin de cet épisode, Martin interprète une chanson à la guitare sur l'Europe. Le rideau de fond de scène, placé juste à l'arrière de l'écran de projection, s'ouvre et laisse voir quatre écrans de couleurs, disposés en ligne, servant de fond d'incrustation aux différents personnages de la série qui s'asseyent sur une chaise, un vidéoprojecteur pour la couleur projetée sur l'écran et une caméra juste devant leur visage pour l'image projetée sur le grand écran au-dessus de leurs têtes, ainsi qu'un clapet qui leur permet de passer tout de suite à un écran noir lorsqu'ils se déconnectent. On comprend que les vidéos sont réalisées en direct. En fait, Martin ne joue pas de la guitare, c'est Agatha qui joue à côté de lui, il ne fait qu'imiter le geste du guitariste.

On voit à nouveau le générique et on passe à la troisième émission intitulée « The turkish dwarf », (Le nain turc). Agatha raconte que, dans son rêve, elle était une beauté endormie, et

devait s'occuper de 27 nains, seulement l'un d'eux parlait turc, elle ne pouvait, selon toutes évidences, pas être sa mère. Peter lui demande quelle langue parlaient les autres nains, elle pense qu'il devait s'agir du polonais. Peter pense qu'il s'agit d'un problème religieux. Roch pense qu'il s'agit d'un problème historique et que Peter ne connaît rien à l'Histoire. Roch prétend que Brad Pitt est grec, mais Peter lui explique que cet acteur est américain. Martin se lance dans une explication chiffrée sur la trinité. Ils se déconnectent l'un après l'autre. Durant le générique les acteurs se mettent en place, la couleur des différents écrans change.

Le quatrième épisode de la série s'intitule « Roch's Piz » (La piz' (pizza) de Roch). Karen parle en néerlandais seule ou à quelqu'un dans une pièce de chez elle qu'on ne voit pas quand Diederik se connecte. Il fait une démonstration de pompes, un élastique autour du cou, et conseille à Karen d'en faire autant. Celle-ci parle à nouveau de son vélo rouge. Roch et Jérôme se connectent. Roch raconte son rêve à la demande de Karen. Il est à la pizzeria, il va aux toilettes et rencontre Silvio Berlusconi. Lorsqu'il revient à sa table, sur sa pizza, il y a 20 petites femmes, il essaie de les piquer avec sa fourchette, mais elles courent très vite à la rencontre de Silvio Berlusconi. Les 20 petites femmes sont toutes complètement nues, précise Roch. Karen dit en néerlandais que ce n'est pas parce que Roch et Jérôme sont français qu'ils sont drôles, puis elle se déconnecte sèchement. Diederik, qui fait encore de fausses pompes à la verticale sur un panneau, se prend son élastique sur le visage, les deux autres rient. La fin de l'épisode est accompagnée de la musique du générique. Les performeurs quittent le dispositif pour aller à jardin, à côté du tapis blanc de danse qui recouvre la scène. Les autres performeurs sortent des coulisses et les rejoignent tandis que Philippe est déjà au milieu de l'avant-scène quand les lumières au-dessus de la scène sont rallumées. Il revient pour guider le spectateur :

On youdream.be you can find more of those video chats, you can although find there some people who uploaded their dreams with the hope that Superamas would pick it to reenact it here and now on stage. And this is what we're going to do now; we are going to show you up the screen one of those uploaded dreams and straight afterwards the performers will reenact it for you.

Sur youdream.be vous pouvez trouver plus de ces chats vidéo, vous pouvez aussi trouver quelques personnes qui ont mis en ligne leurs rêves dans l'espoir que Superamas le choisirait pour le rejouer ici et maintenant sur scène. Et c'est ce que nous allons faire maintenant, nous allons vous montrer à l'écran l'un de ces rêves mis en ligne et tout de suite après les performeurs vont le rejouer pour vous.

Il désigne les performeurs de la main, quitte la scène et va s'asseoir dans un fauteuil du public au premier rang. Les lumières s'éteignent et sur l'écran est diffusé le film par webcam d'un homme qui a mis son rêve en ligne sur la plateforme du site youdream.be. Il entame son

récit : il est dans sa cuisine en train de préparer des moules. Quelqu'un, sans doute un plombier, fait des travaux chez lui. Le plombier costaud entre dans la pièce avec un cheval et, pour faire une blague à l'homme en question, fait chier son cheval dans ses moules. L'homme dans sa cuisine demande au plombier 30 euros pour les moules et la main d'œuvre, désormais gâchés. Le plombier refuse de payer. L'homme va vers lui d'une manière très déterminée selon ses dires et lui attrape les index dans ses mains, comme s'il allait lui casser les doigts, « un plan à la Jack Bauer ». L'homme dit avoir fait des choses dont il préfère ne pas parler, le plombier prend peur, l'autre réussit à extraire 30 euros de sa poche. La vidéo est terminée.

La lumière est allumée sur le tapis de danse bleu. Diederik pose un micro à jardin et au centre, Martin se met torse nu, imposant. Il bouge les lèvres et Diederik dit son texte en anglais avec un accent américain : « Je suis Chuck Norris [...] ». Roch arrive, un micro à la main, il prend un accent belge et se présente comme Jean-Claude Van Damme, « the mussels from Brussels », (les moules de Bruxelles, avec un jeu de mot sur les muscles de Bruxelles), il prétend protéger le public. L'autre réplique que le pouvoir n'est plus dans les muscles et pas même dans Bruxelles. Le pouvoir est en politique et c'est pourquoi Chuck Norris menace Jean-Claude Van Damme en tant que gouverneur de la Californie (Il fait une erreur, il le confond avec Arnold Schwarzenegger.). Jérôme fait son entrée, selon le même processus qu'avec Martin, Diederik dit son texte avec un accent asiatique : « My name is Kim Jong-il [...] listen you fealty capitalists coconuts, you little pieces of small poo poo. ». Chuck Norris attrape le doigt de Kim Jong-il, le deuxième fait de même au premier, et de la travée à cour, Peter prononce la fin « Cut » (coupé).

Philippe revient sur scène, il présente les performers par leur prénom, les spectateurs applaudissent et il continue son discours sur une musique d'ambiance très douce :

Now it feels a little bit warmer in this room, we know each other names, it is getting more comfortable, forming a little community, ah... These performers are in charge to reenact the dreams that people uploaded to the web site, but as we're here and now in a theatre, why don't we take a chance to listen to your dreams ? This is what we're going to do now. I will bring the microphone to you, you deliver a dream and stray afterwards, the performers will reenact it for you. How does that sound? Embarrassing, I know. Well, on the other hand, seeing that way, this may happen once in a life time to see your dreams being performed on stage, before your eyes, hello?! Yah, right, good, so, who wants to be the first one? I come to you with the mic, you deliver the dream and off we go for a great performance and it is tempting, yeah? So, who is going to be brave enough to start? Oh, one more thing, if you do not say anything, the show is over, you know, there is nothing in our side, so it is all in your hand now. So, yeah, cheers!

[après la présentation des performers] Philippe : Maintenant l'atmosphère est un peu plus chaude dans cette pièce, nous connaissons les prénoms des uns et des autres, on se sent plus à l'aise, nous formons une petite communauté, ah... Ces performers ont la charge de rejouer les rêves que les gens

ont mis en ligne sur le site web, mais comme nous sommes ici et maintenant dans un théâtre, pourquoi ne saisissons-nous pas cette chance d'écouter vos rêves ? C'est ce que nous allons faire maintenant. J'apporterai le micro jusqu'à vous, vous confiez votre rêve et tout de suite après, les performeurs vont le rejouer pour vous. Qu'est-ce que vous en pensez ? Embarrassant, je sais. Eh bien, d'un autre côté, vu sous cet angle, cela n'arrive qu'une fois dans sa vie de voir ses rêves joués sur scène, devant ses yeux ! Oui, bon, qui veut être le premier ? Je viens vers vous avec le micro, vous confiez votre rêve et on a une super performance, c'est tentant, non ? Alors, qui va être assez courageux pour commencer ? Oh, une autre chose, si vous ne dites rien, le spectacle est fini, il n'y a rien de notre côté, tout est entre vos mains. Alors, oui, merci !

Une femme du public se propose, Philippe dit qu'il s'en doutait et que les hommes sont des lâches. Ce serait, selon lui, toujours une femme qui se lancerait en premier. Celle-ci décrit son rêve : elle a un chat du Bengale, elle rêve de promener son chat dans la cave, d'autres personnes promenaient leurs animaux. Elle se couche et s'endort dans la cave et d'un coup un serpent a essayé de le mordre et elle s'est réveillée. Philippe reprend la parole :

It's a dream, it's a great thing. Thank you very much. Animal's dream. Processing this piece we have got to know a few things about dreaming. For instance, the action of recording a dream is very similar to the action of dreaming itself. Something I didn't know.

C'est un rêve, c'est une grande chose. Merci beaucoup. Un rêve d'animal. Dans la préparation de cette pièce nous avons appris quelques petites choses sur le fait de rêver. Par exemple, l'action de se rappeler d'un rêve est très proche de l'action de rêver elle-même. Quelque chose que je ne savais pas.

Les performeurs sont en train de se consulter, comme pour préparer une improvisation. Agatha et Karen entrent sur le plateau et, de dos aux spectateurs, elles bougent leur bassin, ondulent leurs corps en miroir inversé. Jérôme baisse son pantalon et se positionne en leur direction. Les autres performeurs demandent à ce que le public encourage le serpent, Jérôme se retourne alors. Quelqu'un crie « cut ». Philippe s'excuse, puis cherche un suivant.

La musique d'ambiance reprend. La spectatrice raconte qu'elle a rêvé il y a quelques années qu'elle mourait avec sa meilleure amie, elles sont allées à l'endroit où vont les morts et c'était une grande fête, chaque pièce représentait une culture *underground* différente. Elle remarqua qu'elle avait des cicatrices. C'était un sentiment horrible d'être enfermée dans une fête infinie. Philippe discute encore un peu avec le public et les performeurs reprennent. Certains choisissent des personnes du public pour danser, d'autres dansent ensemble, des slows en position de valse rapprochée. Une femme crie et tous quittent la scène, seul Roch reste. Diederik joue une musique triste à la trompette et c'est la fin. [...]. Philippe apporte le micro à une troisième personne et dit : « So, you see, contemporary theatre can be so emotional sometime » (Vous voyez, le théâtre contemporain peut être si émotionnel parfois.).

Cette spectatrice relate un de ses rêves récurrents dans l'enfance, elle se préparait à se mettre au lit, se brossait les dents et y voyait une tâche, au moment où elle approchait son doigt

de sa dent, celle-ci tombait et ensuite la tâche se trouvait sur une autre dent, et le même processus se reproduisait jusqu'à ce qu'elle n'ait plus de dent. La musique d'attente reprend. Martin arrive au centre de la scène, Agathe s'approche de lui et l'embrasse, après le baiser il crache une dent, puis le processus se reproduit. À l'arrière, Diederik chante « Toxic » en s'accompagnant à la guitare. Jérôme crie « cut ». Les performeurs se réunissent à nouveau au centre de la scène. Quelqu'un du public se manifeste : elle raconte qu'elle se tient devant un rideau noir, il y a une personne importante qui l'attend de l'autre côté, et elle entend sa propre respiration, cela continue. Les lumières s'éteignent et un film commence sur l'écran.

On voit les yeux d'Agatha en gros-plan et le spectateur entend sa respiration. Le capitaine Duroc introduit cette femme auprès de Napoléon 1^{er}, ce dernier demande à la faire entrer. La femme est Maria Walewska. Elle regarde au sol, puis enlève son capuchon et parle, en français :

Sire, moi aussi, je suis venue pour vous supplier. Je suis venue me soumettre. Je suis venue pour vous rallier à la cause de mon pays que la Prusse, l'Autriche et la Russie ont déchiré et mis à genoux. C'est à genoux que je viens vers vous, le sort des Polonais est entre vos mains et le cœur des Polonais vibre avec le mien dans l'espoir que vous leur rendiez leur patrie. Sire, rendez-nous notre Pologne !

On entend un piano par moments, un feu de bois crépite dans la cheminée. Napoléon 1^{er} lui répond :

Votre cause est entendue, relevez-vous je vous prie. Votre patriotisme force mon admiration et votre bravoure aussi, j'ai rarement vu un tel courage chez une femme. Et je dois vous dire ce trouble qui... Ce qui me trouble quand je suis auprès de vous Maria, ce qui donne à votre beauté cet éclat si particulier, c'est cette flamme que je vois dans vos yeux.

Napoléon 1^{er} lui touche la joue, elle s'en va en disant : « Non, sire, taisez-vous, je suis une femme mariée, vous le savez. La Pologne, veux-t-elle que je bafoue ma dignité ? » Napoléon renchérit : « Mais, Maria, cette flamme, tu la vois aussi dans mes yeux. Cette étincelle, Maria, c'est de l'amour, et le sacrement d'un mariage de raison n'est rien comparé à l'amour d'un empereur. Maria Walewska, je t'aime. » Ils s'embrassent, la femme s'évanouit. Sur le tapis, Napoléon relève la jupe de sa longue robe verte d'époque en soie, et s'allonge sur elle, on voit cette scène en plongée.

Après un fondu au noir, on voit Maria Walewska en train de se regarder dans le miroir. Une voix d'homme dit en polonais : « La Pologne ne mérite pas d'être sauvée de cette manière, Maria ». Elle lui demande de ne pas la juger. Il enchaîne avec une voix dure lui demandant comment elle ose venir après ce qu'elle a fait. Il est son mari et dit sa honte, sa difficulté à se regarder dans le miroir. Il conclut en déclarant qu'il n'est plus son mari. On entend un « cut »

et quelqu'un qui annonce 10 minutes de pause pour l'équipe. Il s'agissait d'un tournage de cinéma au sein d'un théâtre. Au moment où ils en ouvrent les portes — les trois jouant Napoléon, Maria Walewska et le capitaine Duroc —, l'image passe en noir et blanc. La rue est en noir et blanc, on entend des ordres militaires, un soldat vient leur crier de ne pas rester ici et de rentrer chez eux. Une femme avec une poussette traverse la rue quand une voiture sur laquelle sont plantés de petits drapeaux avec une croix gammée nazie, arrive. Elle vient dire « Heil Hitler ! » (Vive Hitler !) au premier soldat qu'elle croise. Un homme tombe, tué par balles. Un commandant qui s'exprime en allemand (joué par Diederik Peeters) déclare que la ville de Gent, en Belgique, est désormais allemande.

La nuit tombe, on voit un plan d'une hauteur d'un immeuble où la lumière est restée allumée. Les militaires attendent devant le théâtre qu'une transmission commence. L'actrice qui jouait Maria Walewska arrive en costume, elle entre dans le théâtre. Elle arrive dans la salle de spectacle, demande à Napoléon (interprété par Jérôme) où se trouve Duroc. « Là-haut, je présume » répond Jérôme/Napoléon. Elle lui donne sa cape et court, sa course est tournée au ralenti, sur une musique un peu planante dans laquelle la phrase « She is my lady » est répétée. Agatha/Maria croise une ouvreuse qui tient devant elle un carton avec une quantité de marchandises qui tombe par terre, Agatha/Maria poursuit son chemin. Le rythme revient à la normale et on entend quelques notes au piano. Les militaires cherchent quelqu'un, le commandant pense qu'il est dans le grenier du théâtre. Agatha/Maria rejoint Duroc qui est en train de communiquer en morse, elle lui demande de partir immédiatement car ils ont été repérés. Il demande 15 minutes, elle lui répond qu'il doit partir. Elle prend ensuite la charge de la télégraphie électromagnétique et lui demande de prendre sa place dans le spectacle. On retourne dans la salle de spectacle, où l'on voit un public dont chaque membre porte un haut blanc.

La scène entre Napoléon et Walewska a été remplacée par le numéro d'un travesti, lequel se découvre et c'est alors que l'image passe en couleur. Il s'écrit : « Who cares about Poland ? What have they ever given the world apart from pole dancing ? what the hell do I know, I'm just Tina C. [il/elle enlève sa cape pour laisser voir une robe courte rose à paillettes], 9-time Grammy award winning country music singer. I probably know nothing. "Rien du tout." » (Qui se soucie de la Pologne ? Qu'ont-ils donné au monde à part le pole dance ? Qu'est-ce que je peux bien savoir bordel, je suis juste Tina C., neuf fois gagnante du Grammy award pour chanteur de musique country. Je ne sais probablement rien. Rien du tout. [en français dans le texte]).

. L'image repasse en noir et blanc. Le commandant et son second et souffre-douleur Fritz (interprété par Roch Baumert), montent doucement les escaliers du théâtre. Fritz fait grincer le

bois, le commandant s'énerve et monte en courant jusqu'au grenier, là, le commandant tire à bout portant sur Fritz, le sang lui éclabousse à la figure. Agatha/Maria est déjà partie, elle s'enfuit dans les cintres, au-dessus de la scène. L'image passe de nouveau à la couleur. Tina C. fait rire le public. On retourne au noir et blanc et au commandant qui poursuit la femme. Les allers retours entre noir et blanc et couleurs s'accroissent : on voit Tina C. apprendre au public à être américain, à être en colère, Maria sur un escalier. Tina C. se met à chanter avec des trémolos accentués et la bouche qui se tord. Maria tend un piège au commandant nazi, elle le renverse en tendant un câble sur sa route, il perd son pistolet qu'elle attrape. La chanson country « Jesus loves you » (Jésus vous aime) continue. Maria tire, le corps du commandant tombe sur la scène pendant que le public est en train d'applaudir Tina. Les acteurs saluent, Maria/Agatha est à la fois en train de saluer et dans les cintres, le souffle haletant, mais aussi dans le public, toujours en costume. L'ensemble est de nouveau filmé au ralenti et la musique planante revient. On voit Maria/Agatha tomber à la renverse, puis différentes images du court métrage, comme si l'on avait appuyé sur la touche rewind à une vitesse éclair jusqu'à revenir à la première image : les yeux d'Agatha/Maria. Elle tombe à la renverse et on voit ses pieds, dans le vide. C'est la fin du court métrage.

On revient sur le plateau et là, on entend le bruit du vent ainsi que la réplique de Napoléon à l'entrée de Maria : « Maria Walewska, you're finally there, I've been begging you for a week now. » (Maria Walewska, vous êtes finalement arrivée ici, je vous ai suppliée depuis une semaine maintenant.), c'est Peter Connelly qui prononce cette réplique et écrit en même temps. Maria/Agatha et Karen s'avancent à pas très lents à partir du fond de scène. Karen porte un ensemble de lingerie rouge à froufrous. Peter joue le réalisateur, il demande de le refaire un peu plus... Maria/Agatha refait ses répliques, un éclair de lumière se déclenche. Elle dit qu'elle est venue ici pour se soumettre. Une lumière rouge éclaire Karen qui est montée sur une plateforme avec sa barre pour le pole dance, le titre « Only Hope » de Phunkk Mob accompagne ses mouvements. On entend des rires, sans doute enregistrés, Karen se lève, l'air fâchée. Un homme (Martin Schwab) en peignoir, un verre à la main, parle au téléphone d'une Esther, professeur de danse, qu'il aurait rencontrée à Vienne, et de ce qu'il veut par-dessus tout : qu'on lui rende son tapis. Maria reprend sa tirade. L'homme au peignoir (Martin) dit une phrase, puis la lumière se fait sur Karen. Jérôme et Roch viennent la regarder. Karen vient chevaucher Roch, puis elle montre ses fesses. Martin aussi s'est assis, pour la regarder nonchalamment.

On revient à Martin au téléphone, puis à Maria priant à genoux. Peter la félicite. La lumière est verte sur tout le plateau. Martin parle au téléphone. Il demande à un homme, une sorte de

cowboy en costume (Diederik) où il a acheté son chapeau. « Some crazy shit happen in here tonight, dude. » (Des choses folles arrivent ici ce soir, mon pote). Martin répond que c'était sa réplique. On entend des coups de tonnerre. Martin perd ses dents et les recrache dans son verre. L'ambiance lumineuse est bleue. Le cowboy s'en va. Le *pole dance* reprend. Les hommes rient, la danseuse leur hurle dessus en néerlandais et les chasse. Martin aka *The big Lebowski* (Le grand Lebowski)¹⁹⁸, tient une tronçonneuse dans une main et toujours son téléphone dans l'autre. Maria reprend sa réplique : « Sire... », les lumières s'éteignent, Peter saute sur Maria, l'immobilise au sol et Martin arrive pour la découper à la tronçonneuse. Des éclairs illuminent par instants le plateau pendant que Peter et Martin enroulent le cadavre dans le tapis déjà présent sur scène. La pluie tombe sur le plateau. On entend une guitare électrique, Martin mime qu'il joue de cet instrument, et la pluie reprend de plus belle, Martin s'allonge sur le corps offert à l'eau qui tombe. La pluie s'arrête, un arc-en-ciel décrit un arc de cercle au-dessus de la scène, et on entend « The Passenger » d'Iggy Pop. Les lèvres de Martin semblent articuler les paroles. Les autres performeurs reviennent sur scène, c'est le moment des saluts.

Économie et diffusion du spectacle

Superamas produit le spectacle *Youdream* avec la coproduction du Tanzquartier, de la Szene Salzburg, Vienne, du Buda kunstencentrum, Kortrijk, du Kunstencentrum Vooruit, du Kaaitheter, Bruxelles, du Workspace, Bruxelles / En-knap Spanish fighters (soutenu par le Ministère de Slovénie et le conseil de la municipalité de Ljubljana)

Le collectif reçoit le soutien de la ville de Vienne, Autriche, de la chancellerie fédérale des arts, Autriche, du forum culturel autrichien, Belgique, de la direction régionale des Affaires culturelles d'Ile-de-France, Ministère de la Culture et de la Communication, France, du DICRéAM, Ministère de la Culture et de la Communication, France, de la Communauté Flamande, Belgique et de TRANSDIGITAL & FEDER.

Une représentation de *Youdream* a été donnée le 20 mars 2012, à la Gaîté Lyrique à Paris.

Pas de représentation, ni à Berlin, ni à Londres, par contre, des représentations en Allemagne, mais pas en Angleterre.

¹⁹⁸ Joel et Ethan COEN, *The big Lebowski*, États-Unis, Royaume-Uni, 1998.

Annexe K. QUESTIONNAIRE AUX SPECTATEURS D'*ELECTRONIC CITY*

1. Questionnaire envoyé au spectateur

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@yahoo.fr.

1 : Pourquoi êtes vous venus voir *Electronic City* ? (vous pouvez cocher plusieurs cases)

- vous aviez lu le livre par intérêt pour ce genre de spectacle on vous l'avait conseillé
 sur la foi d'une critique par curiosité autres (précisez s.v.p.)

2 : Est-ce la première fois que vous assistez à un spectacle du Collectif MxM ?

- oui non

. Si non, quand ? _____
quel(s) spectacles(s) ?

3 : Avez-vous envie de voir d'autres spectacles du Collectif MxM ? oui

- non

4 : L'utilisation de la vidéo vous semble-t-elle servir le propos de la pièce ?

- tout à fait plutôt plutôt pas pas du tout

. Pourquoi ?

5 : Avez-vous établi des liens entre l'image et l'action sur scène ? oui

non

. Si oui, pouvez-vous en citer un ?

6 : La musique vous a-t-elle fait ressentir une sensation particulière ? oui

non

. Si oui, quel mot emploieriez-vous pour qualifier cette sensation ? (un seul mot s.v.p.)

. Si non, comment expliquez-vous cette absence de sensation particulière?

7 : 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 »)

tout le temps souvent par moments presque pas non

Pouvez-vous expliquer pourquoi ?

8 : Y a-t-il des moments durant la pièce où vous vous êtes souvenu que vous étiez au théâtre,
assis à côté d'autres spectateurs ?

tout le temps souvent par moments presque pas non

Pouvez-vous expliquer pourquoi ?

9 : Selon vous, quelle est la composante principale d'*Electronic city* ?

le texte de Falk Richter les voix des comédiens les images vidéo
 le collectif MxM les spectateurs autres (précisez s.v.p.)

10 : Est-ce que vous vous êtes senti avec les acteurs ?

tout le temps souvent par moments presque pas non

Pouvez-vous expliquer pourquoi ?

18 : Vous allez au théâtre...

très souvent (plusieurs fois/mois) souvent (plusieurs fois/an) occasionnellement
(moins de cinq fois/an)

rarement (environ une fois/an) presque jamais

.Y a-t-il des metteurs en scène dont vous appréciez particulièrement le travail ? oui

non

Si oui, pouvez-vous en citer un ou plusieurs ?

.Quels sont les deux derniers spectacles que vous avez vus ? 1.

2.

19 : Vous allez au cinéma...

très souvent (plusieurs fois/mois) souvent (plusieurs fois/an) occasionnellement
(moins de cinq fois/an)

rarement (environ une fois/an) presque jamais

.Y a-t-il des réalisateurs dont vous appréciez particulièrement le travail ? oui

non

Si oui, pouvez-vous en citer un ou plusieurs ?

.Quels sont les deux derniers films que vous avez vus ? 1.

2.

20 : Vous regardez la télévision...

plus de 4 h/jour 2 à 4h/jour moins de 2h/jour pas tous les jours rarement
presque jamais

Pouvez-vous citer un programme télévisé (ou un type de programme télévisé) que vous aimez ?

Pouvez-vous citer un programme télévisé (ou un type de programme télévisé) que vous détestez ?

.Pourquoi regardez-vous la télévision ? (vous pouvez cocher plusieurs cases)

2. Résultats des questionnaires sociologiques sur la réception de spectateurs *d'Electronic City*

Une pièce écrite par Falk Richter et conçue par le Collectif MxM,
enquête menée dans le cadre des représentations au Théâtre Le Monfort du 31 mars au
11 avril 2010

2.1. Composition du public : sexe, âge, niveau d'études, profession

111 réponses sur 205 contacts récoltés

Sexe

Féminin, 65 personnes, 59,6 % des répondants

Masculin, 44 personnes, soit 40,4 %

Âge

Moins de 20 ans (20 ans exclus), 5 personnes, 4,5 %

Entre 20 et 34 ans, 38 personnes, 34,2 %

Entre 35 et 49 ans, 21 personnes, 18,9 %

Entre 50 et 64 ans, 26 personnes, 23,4 %

65 ans et plus, 15 personnes, 13,5 %

Intervalles choisis pour les trois classes d'âges allant de 20 à 64 ans = 15 ans.

Non-renseigné : 6 = 5,4 %

Total interrogés (réponses et absence de réponses confondus) : 111

Profession

PCS 2003 Niveau 1 – Liste des professions et catégories socioprofessionnelles : code et libellé	PCS 2003 Niveaux 3 - Liste des professions et catégories socioprofessionnelles détaillées : code et libellé	Secteurs d'activité	Nombre de personnes
1 Agriculteurs exploitants			0
TOTAL Agriculteurs exploitants : 0			

2 Artisans, commerçants et chefs d'entreprise	23 Chefs d'entreprises de 10 salariés et plus	Technologies de pointe / Bâtiment et travaux publics	2
TOTAL Artisans, commerçants et chefs d'entreprise : 2			
3 Cadres et professions intellectuelles supérieures	31 Professions libérales	Médecine / Psychologie / Psychanalyse / Psychothérapie	5
	33 Cadres de la fonction publique	Administration	2
	34 Professeurs, professions scientifiques	Enseignement secondaire / enseignement supérieur	3
	35 Professions de l'information, des arts et des spectacles	Journalisme / Écriture littéraire / Production, réalisation de l'audiovisuel et des spectacles / Pratique des arts	23
	37 Cadres administratifs et commerciaux d'entreprise	Études économiques, financières, commerciales / Ressources humaines / Droit / Mercatique	10
	38 Ingénieurs et cadres techniques d'entreprise	Ingénierie	1
TOTAL Cadres et professions intellectuelles supérieures : 44			
4 Professions intermédiaires	42 Professeurs des écoles, instituteurs et assimilés	Enseignement	2
	43 Professions intermédiaires de la santé et du travail social		6
	45 Professions intermédiaires administratives de la fonction publique	Administration	1
	46 Professions intermédiaires administratives et commerciales des entreprises	Commerce / Interprétariat et traduction / Conception graphique / Technique audiovisuelle	8
	47 Techniciens	Informatique / Expertise en théâtre	3

TOTAL Professions intermédiaires : 20			
5 Employés	52 Employés civils et agents de service de la fonction publique	Poste	1
	53 Policiers et militaires	Secours d'urgence	1
	54 Employés administratifs d'entreprise	Secrétariat / Conseil	8
	56 Personnels des services directs aux particuliers	Restauration	1
TOTAL Employés : 11			
6 Ouvriers			0
TOTAL Ouvriers : 0			
7 Retraités	72 Anciens artisans, commerçants, chefs d'entreprise	Direction d'entreprise	1
	74 Anciens cadres	Ingénierie / Enseignement / Administration	4
	75 Anciennes professions intermédiaires	Enseignement / Traduction	2
	77 Anciens employés		1
	Non précisé	Non précisé	3
TOTAL Retraités : 11			
8 Autres personnes sans activité professionnelle	81 Chômeur n'ayant jamais travaillé		1
	84 Élèves, étudiants	Médecine / Médiation culturelle / Management des entreprises culturelles / Édition / Numérique / Lettres / Journalisme	15

TOTAL Autres personnes sans activité professionnelle : 16			
Non-renseigné			2
Exclus de la section « profession » : mineurs lycéens			5
TOTAL des interrogés : 111			
TOTAL des réponses exploitables : 104			

Niveau d'études

Jusqu'au BEPC, 7 personnes (dont CM2 (cours moyen de deuxième année) : 1 / Certificat d'études : 3 / BEPC : 3), soit 6,3 %

Lycée, 5 personnes (première ou terminale), soit 4,5 %

Baccalauréat, 10 personnes, soit 9 %

Bac + 2, 6 personnes (dont 1 autodidacte), soit 5,4 %

Licence (Bac + 3), 22 personnes (dont 1 Diplôme National d'Arts Plastiques, dont 1 pour 3 ans de conservatoire professionnel), soit 19,8 %

Master 1 et 2 (Bac + 4 et 5), 48 personnes (dont 2 agrégations, 1 ingénieur, 1 grande école, 1 École Régionale des Acteurs de Cannes), soit 43,2 %

Doctorat (en cours ou achevé, Bac + 6 et au-delà), 9 personnes, soit 8,1 %

Non renseigné : 4 soit 3,6 %

2.2. Profil culturel du public :**Motivation de la venue au théâtre**

- Pourquoi êtes-vous venu voir *Electronic City* ?

Il s'agissait d'une question avec des réponses à choix multiples (les interrogés avaient la possibilité de donner plusieurs réponses à la fois) :

- vous aviez lu le livre : 6

- par intérêt pour ce genre de spectacle : 19

- on vous l'avait conseillé : 15

- sur la foi d'un critique : 7

- par curiosité : 36

- autres :

- à la suite d'une invitation : 13

- par connaissance d'un membre de l'équipe (y compris par connaissance interposée) : 7

- pour la promotion de ce spectacle : 1

- par intérêt pour le thème + confiance en la programmation du Théâtre Sylvia Monfort qui est pour moi un label de qualité : 1
- place offerte par un tiers : 3
- pour les besoins d'une scolarité ou d'une formation (option théâtre du lycée Fénelon / dans le cadre d'un cours de master) : 3
- pour accompagner un proche : 4
- une opportunité : 1
- pour voir une des comédiennes de la pièce (en l'occurrence, Servane Ducorps) : 1
- par hasard, à la vue de la programmation de la pièce : 1
- suite à la proposition du site culture du cœur : 1
- par goût pour un autre spectacle du Collectif MxM (*Reset*) associé à une offre tarifaire pour *Electronic City* proposée par la Ferme du Buisson : 1
- pour revoir *Electronic City* (déjà vu en 2009/2010 au Théâtre Gérard Philipe) : 1

Vous allez au théâtre...

Très souvent (plusieurs fois par mois), 39 personnes, 35,5 %

Souvent (plusieurs fois par an), 40 personnes, 36,4 %

Occasionnellement (moins de cinq fois par an), 20 personnes, 18,2 %

Rarement (environ une fois par an), 7 personnes, 6,4 %

Presque jamais, 4 personnes, 3,6 %

Metteurs en scène appréciés

Y a-t-il des metteurs en scène dont vous appréciez particulièrement le travail ?

Oui : 52

Non : 42

(94 réponses, 17 ne se prononcent pas)

Vous allez au cinéma...

Très souvent (plusieurs fois par mois), 43 personnes, 41 %

Souvent (plusieurs fois par an), 42 personnes, 40 %

Occasionnellement (moins de cinq fois par an), 16 personnes, 15,2 %

Rarement (environ une fois par an), 0, 0 %

Presque jamais, 2 personnes, 1,9 %

Jamais, 2 personnes, 1,9 %

Vous regardez la télévision...

Plus de 4 heures par jour, 1 personnes, soit 0,9 %
Entre 2 et 4 heures par jour, 20 personnes, soit 19 %
Moins de 2 heures par jour, 24 personnes, soit 22,9 %
Pas tous les jours, 23 personnes, soit 21,9 %
Rarement, 11 personnes, soit 10,5 %
Presque jamais, 26 personnes, soit 24,8 %

Vous utilisez internet...

Plus de 4 heures par jour, 20 personnes, 19 %
2 à 4 heures par jour, 41 personnes, 39 %
Moins de 2 heures par jour, 24 personnes, 22,9 %
Pas tous les jours, 11 personnes, 10,5 %
Rarement, 2 personnes, 1,9 %
Jamais, 7 personnes, 6,7 %

2.3. Profil politique du public :

Vous intéressez-vous à la politique ?

Beaucoup : 41 personnes, 38,3 %
Un peu : 60 personnes, 56,1 %
Pas du tout : 6 personnes, 5,6 %

Pouvez-vous vous situer politiquement sur cet axe...

1 2 3 3 4 5 6 7 8 9 10
extrême-gauche extrême-droite

niveau 1 : 5 personnes
niveau 2 : 22 personnes
niveau 3 : 30 personnes
niveau 4 : 15 personnes
niveau 5 : 12 personnes
niveau 6 : 11 personnes
niveau 7 : 3 personnes
niveau 8 : 2 personnes
niveaux 9 et 10 : non-choisis

2.4. La question de l'immersion

Est-ce que vous vous êtes sentis « dans » la pièce ?

Tout le temps

- (7) tout le temps : L'ambiance musicale y est pour beaucoup.
- (8) tout le temps : Excellent rythme.
- (16) : Court, très accessible.

- (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. Et que les comédiens sont très bons et m'ont entraînée avec eux...
- (25) : Parce que cette pièce est pleine d'émotions, et que la vidéo, la musique et le jeu des acteurs nous permettent vraiment de les ressentir.
- (42) : Cela est dû manifestement à la qualité et à la pertinence de la dramaturgie scénique de Cyril Teste.
- (43) : Car on est capté dès le début par l'ambiance très étrange et particulière et on est complètement hypnotisé par ce qui se passe.
- (48) : La pièce me semblait en continuité avec ce que j'avais vécu dans l'après-midi, une promenade dans un Paris ensoleillé où je me sentais débordé, assailli par le trop de choses qu'il y aurait eu à voir et dont je me défendais.
- (79) : Je me suis senti dans la pièce par les sujets convoqués mais physiquement en gravitation autour de celle-ci.
- (92) : À cause de l'univers sonore (son + micros), de l'univers plastique.
- (99) : Elle [la musique] est omniprésente, soutient les grands moments d'inaction.
- (101) : Parce que les comédiens sont excellents et que la mise en scène est d'une grande fluidité. Sans doute aussi que la musique aide à ne pas décrocher (c'est un peu un truc, mais c'est bien fait).
- (102) : Comme c'est bien fait, je me laissais faire, je me laissais partir.

Souvent

- (5) souvent : Difficulté d'y entrer car froideur des propos et de la mise en scène et malaise car cela nous ramène à nous et à notre propre stress, puis on se laisse porter !
- (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. Je pense que c'est ce qui a fait que j'étais dedans.
De plus, j'ai adoré la scénographie qui m'a transcendé. Je l'ai trouvée très appropriée, je n'ai pas eu le temps de m'ennuyer ou de jeter un regard à ma voisine. Ou alors juste une ou deux fois. Je n'ai pas eu le temps, j'étais happée par la scène.
- (11) : En raison d'une mise en scène très forte, très prenante (image vidéos, musique)
- (17) : À cause de la scénographie et de l'hyper sollicitation du spectateur par le biais de tous les supports qu'elle contient.
- (21) : La musique surtout. La présence de la vidéo peut-être. La mise en scène en général avec le dispositif de tapis roulants qui rend certaines scènes plus dynamiques. Le texte enfin qui nous accroche au début pour mieux nous perdre et suscite ainsi notre attention.
- (27) : intérêt pour le sujet traité, volonté de comprendre, de voir la suite.
- (29) : la sensation oppressante de la musique qui m'a fait pensé à des films de science fiction
- (31) : Il m'a fallu un peu de temps pour entrer dedans mais, après 15 ou 20 minutes, c'était bon jusqu'au bout.
- (39) : Très bon jeu des acteurs en adéquation avec la musique les voix de ces acteurs énormément de déplacements sur la scène.

Gros plans par la vidéo sur des parties du corps des personnages au moment où il le faut
exemples : miroir, cigarette, mains...

Mise en scène entraînant justement.

- (44) : Parce qu'une atmosphère y était, ce qui n'est pas forcément automatique au théâtre.

Parce qu'il y a un rythme aussi, un vrai rythme qui m'a portée.

- (52) : Images transposables à l'infini dans notre quotidien, présentation de ce que l'on redoute nous tient en éveil, on recherche l'être humain.

- (57) : Par rapport à la multiplication des supports, on est attentif, et également par rapport au fond : il y a une profondeur dans le texte, une dramatisation déroutante qui nous interpelle, une gravité ironique.

- (59) : Car la sensation d'étrangeté éprouvée par les personnages m'est familière.

- (60) : Plusieurs coulisses sensuelles, non seulement visuelles.

- (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. Super l'idée de décrire tous les personnages avec le portable à l'oreille au même moment. ça renforce la réalité.

- (63) : Musique, lumière.

- (68) : Absorbé par le rythme et la répétition (ie la musique contribue beaucoup).

- (69) : Sans doute parce qu'on arrive à ressentir, voire partager, le mal-être des personnages.

- (70) : Le questionnement des acteurs est celui que je peux m'approprier.

- (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, 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.

- (74) : Pour des raisons personnelles liées à l'existentialisme, pour des raisons professionnelles étant scénographe dans le spectacle vivant.

- (78) : Car l'univers angoissant a fonctionné sur moi, c'était bien fait, bien interprété, on ne perd rien du texte et j'ai plongé dedans !!

- (94) : Parce que c'était très fort.

- (97) : Une logique émotionnelle paradoxalement aseptisée et en même temps d'une grande intimité avec les personnages.

- (98) : Les acteurs sont excellents et cela joue beaucoup !

De plus, il y a peu de lumière dans la salle, ainsi que sur scène. Cela m'a permis de vraiment rentrer dans la pièce, voir sur la scène.

J'avais comme l'impression d'être dans un autre monde, dans l'*electronic city* :)

Par moments

– (3) par moments : J'ai été peu touchée par le sujet, difficile de m'imaginer dans la peau des personnages.

– (4) par moments : Comparé à *Reset*, le message porté est très littéral, presque didactique. La désorientation, le désarroi, la perte de repère, la dissolution de l'individu dans la masse (le

mass market) est une émotion forte que le discours a souvent du mal à traduire avec fidélité...
La poésie purement visuelle est plus universelle.

- (6) par moments : Parce que la mise en scène laisse le spectateur libre d'être avec ce qui se passe, se dit, ou avec soi.
- (13) : L'argument est un peu trop répétitif, ce qui fait que par moment j'ai "décroché", heureusement que le jeu des acteurs compense une certaine absence de contenu.
- (14) : Quand je suivais les personnages et les situations, sinon j'avais du mal.
- (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.
- (18) : Un peu loin de mes préoccupations personnelles, et à contre-courant de l'idée répandue que les voyages sont des moments de plaisir, et les hommes d'affaires des petits vernis.
- (28) : Le rythme était un peu lent au début.
- (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.
- (38) : Ambiance sonore

Mise en scène

Vidéo d'où « proximité » avec acteurs.

- (41) : Grâce à l'environnement sonore omniprésent.
- (45) : Pour moi, cette pièce est comme le film.
- (50) : La notion du temps et les croisements
- (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.
- (53) : L'atmosphère est communicative ; j'ai ressenti, par moments, un besoin mais aussi une difficulté d'entrer en contact.
- (58) : j'ai gardé une distance, sachant que j'étais au théâtre à cause des effets différents de mise en scène.
- (67) : La vidéo rapproche les personnages. 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.
- (75) : Le texte est parfois un peu verbeux et didactique.
- (77) : La répétition m'a un peu agacé.
- (80) : La prévalence de la dimension esthétique sur « l'intrigue » et la psychologie des personnages ne facilite pas le fait d'être « dans » la pièce.
- (89) : par ce sujet d'actualité que représente la pièce
- (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. 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. Du coup, le tout manque d'intensité, de tension et le rythme tombe régulièrement. C'est dommage. La fin très gnan gnan et pseudo poétique est vraiment trop gentille par rapport à la force du sujet, ça gâche le projet.
- (91) : Par le manque de réalisme de la pièce.
- (93) : J'ai déjà ressenti ce sentiment d'absurde qu'apportent les nouvelles technologies.

- (95) : Bien trop caricatural pour être réaliste.
- (96) : Les jeux scéniques étaient très réussis. Jeux de lumières et décors.

Presque pas

- (9) presque pas : Le texte est un peu faible. L'idée s'étire. Le « cauchemar aseptisé » est trop aseptisé pour être vraiment cauchemardesque.
- (24) : Je rentre petit à petit dans une pièce, j'ai besoin de temps pour cerner les personnages, pour m'attacher à eux. Sinon, je m'en fiche, il peut leur arriver quoi que ce soit, cela ne me touche pas.

Or, dans *Electronic City*, l'action commence directement, les personnages ne vont pas bien, la pièce selon moi ne prend pas le temps de s'installer. Je crois aussi que je n'ai pas été sensible à l'interprétation des comédiens qui m'agaçait.

- (36) : Le metteur en scène ne le voulait pas.
- (37) : Pas ressenti d'émotion

Répétitivité

Ennui

Absence d'âme

Les personnages n'ont pas de profondeur, réduits à la caricature des hommes de demain
Pas de propos moral

Impuissance

- (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.
- (65) : Cette fois-ci, ma fatigue de la semaine a gagné sur le sentiment d'être « dans » la pièce.
- (76) : Dialogues, narration, comédiens mauvais.
- (81) : Trop de monologues trop longs, trop répétitifs, qui font déconnecter. On n'est que spectateur, les acteurs n'arrivent pas à nous « prendre » dans leur jeu.
- (88) : Je vois peu de spectacles contemporains et puis aussi, là c'était un peu toujours le même thème perdu dans les voyages liés au travail, perdu dans l'hôtel, tous paumés par un travail abrutissant. Oui d'accord et puis quoi ?
- (107) : La pièce m'a mise mal à l'aise.
- (112) : N'ayant pas vécu ce système-là.

Non / pas du tout

- (12) : Parce que je ne suis jamais « dans » les pièces, les films, etc.
- (20) : En fait, oui et non. Non parce que l'univers dépeint ne m'était pas familier. Oui parce que par moments, les effets de scène et la musique, alliés avec le jeu des comédiens, faisaient que l'on était compatissant avec certains personnages. Cela mêlé avec une étrange envie de ne pas se retrouver dans leur peau.
- (21) : Les acteurs sont très rarement face au public.
- (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.
- (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.

- (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.

- (49) : Avant-scène non utilisée, rehaussement du plateau, faiblesse du volume sonore, jeu des acteurs télévisuel, pauvreté du texte.

- (54) : La présence de la technologie désincarne le spectacle qui montre la désincarnation. La technologie rend irréel le spectacle qui nous montre notre monde d'où l'on a fait fuir le réel.

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.

- (66) : Ennui et froideur.

- (83) : Manque d'intérêt pour l'action, et pour le texte.

- (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 ??? »

- (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.

- (108) : J'étais un peu perdu.

- (111) : Parce que je n'ai pas de portable.

Est-ce que vous vous êtes senti avec les acteurs ? Pourquoi ?

Tout le temps : 11, 10,1 %

Souvent : 34, 31,2 %

Par moments : 34, 31,2 %

Presque pas : 17, 15,6 %

Non : 13, 11,9 %

Tout le temps + souvent = 45, 41,3 %

Par moments = 34, 31,2 %

Presque pas + non = 30, 27,5 %

Tout le temps

(8) : Pareil, le vivant et plus pour les acteurs, la prise de risque.

(13) : Pour leur qualité et leur sincérité renforcée par la vidéo et les jeux de scène (tapis roulant par exemple).

(14) : Ils jouent très bien avec leur voix, le jeu est sobre.

(19) : Parce qu'ils sont justes, précis, généreux, perdus, désabusés et que malgré tout ils nous donnent envie d'y croire. Au bonheur. À l'autre. À ce texte qui pourrait sembler froid.

(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.).

(37) : Ils jouaient bien leurs rôles.

(42) : Car chaque spectateur pourrait tout à fait être dans le rôle joué par les acteurs.

(51) : Ils jouent vrai et me donnent envie de jouer avec eux.

(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.

(99) : Situations professionnelles, vécues...

(101) : Parce que je les trouvais très bons.

Souvent

(6) : idem, pour la mise en scène (cf. réponse précédente : « Parce que la mise en scène laisse le spectateur libre d'être avec ce qui se passe, se dit, ou avec soi. »)

(10) : Leurs paroles me parlaient, les termes étaient justes et compréhensibles, ils convenaient exactement à ma représentation symbolique personnelle de la langue française.

(15) : J'ai beaucoup aimé qu'ils parlent dans des micros, je les ai trouvés justes. La vidéo permet des gros plans qui mettent en exergue leurs gestes, l'émotion qui passe sur leur visage.

(17) : Ils jouent bien.

Leur jeu, souvent tout en retenue, attire plus l'attention, il y a une forte tension qui capte le spectateur.

(22) : La lumière sombre, la musique angoissante, le jeu des acteurs qui n'était pas « affecté ». Tout cela a contribué à m'immerger dans la pièce et à « croire » à ce que je voyais.

(23) : Oui, à travers leur souffrance.

(27) : Intérêt pour le propos de la pièce, qualité du jeu des comédiens.

(28) : Il fallait rentrer dans la pièce à travers les images pour bien être avec les acteurs.

(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. On retrouve ça dans *Arrêtez le monde je voudrais descendre* (par le Théâtre Dromesko) ou dans *Push Up* (de Roland Schimmelpfennig).

(38) : Ambiance sonore. Les voix. Le jeu. La vidéo.

Exemples : scène de zapping sur pornographie : très belle utilisation de la mise en image, et scène où l'employée de l'aéroport craque. Là, j'étais embarqué, emmené.

(39) : L'acteur parlant allemand dégage sûrement un envoiement.

Le premier homme d'affaires soutenu par la vidéo est également passionnant.

Le tapis roulant dégage ce mouvement perpétuel qui nous traîne et nous entraîne....

(41) : Parce que malgré leurs voix au micro (ce qui paradoxalement me met souvent à distance au théâtre), les gros plans des vidéos sont très forts.

(43) : Car ils nous emmènent dans leur fort intérieur constamment, ils livrent toutes leurs pensées, ce qui nous rapproche d'eux.

(44) : Parce qu'ils étaient très bons, parce qu'ils n'avaient pas cette diction horrible des nouveaux acteurs qui me dégoûte !

Mais surtout, parce qu'on pouvait se mettre à leur place, une certaine simplicité de jeu émanait de ces acteurs malgré les moyens évidents de la mise en scène et de la scénographie. 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.

(55) : Empathie ! (Catharsis ?) ;

(58) : Cela dépendait de l'acteur. Parfois les rôles n'étaient pas assez incorporés.

(69) : Si acteur = personnage.

(71) : Car je me suis senti concerné par ce qui se passait, le train monotone de tous les jours qui se ressemblent et n'en finissent jamais.

(73) : Je souffrais avec eux.

(74) : Ils étaient crédibles.

(75) : Convaincants et dans le coup.

(77) : Car c'est un sujet d'actualité.

(78) : Ils jouaient tous assez bien, je les ai trouvés convaincants.

Je me suis senti avec eux grâce à l'intimité de la caméra qui permettait un plus grand rapprochement, une plus grande intimité avec nous.

(92) : Parce qu'ils sont sur la scène, quand même... Et qu'ils éprouvent comme nous le son et la scénographie et la vidéo.

(97) : Parce que cela questionne un monde qui est le mien.

(98) : Comme je le disais plus haut, j'avais vraiment l'impression d'être dans un autre monde. Le fait que les acteurs soient souvent seuls sur scène permet de se sentir plus proche de chacun d'entre eux, à chaque moment.

Par moments

(4) : En fonction du jeu de chaque acteur, selon le ton plus ou moins théâtral. Le discours parlé me semble plus cohérent.

(18) : Ils font passer certaines émotions (stress, vide, angoisse, besoin d'amour).

(34) : On sait que l'on est au théâtre, mais on comprend ce qu'ils peuvent ressentir même si certaines situations sont un peu caricaturales et poussées à l'extrême (beaucoup trop de « fuck » à un moment).

(45) : Parce que je n'ai pas encore cette expérience comme les acteurs.

(48) : La plupart étaient comme des marionnettes et il était difficile de croire à la réalité des affects de ces deux jeunes femmes.

(53) : Ils vivaient la pièce et faisaient partager cette sensation.

(57) : Comme je l'ai dit plus haut, on se sent pris à parti, mais, d'un autre côté, ils sont si seuls avec eux-mêmes qu'on ne se sent pas concerné, il n'y a pas de projection personnelle (au sens d'une certaine catharsis...).

(59) : Je me suis sentie avec les acteurs au moment des crises, où les figures perdent la tête, car ce sont des moments forts où il s'agit de la panique face à la situation de solitude, confusion et dépersonnalisation. En dehors de ces moments (projetés à l'écran), j'étais distante.

(60) : Identification pas très facile car métaphore un peu spéciale (celle du businessman).

(64) : Certaines scènes m'ont rappelé des situations vécues.

(66) : Quand l'actrice ou le vrai personnage de Joy est interrogé par l'équipe de tournage et que le texte et l'interprétation viennent en résistance du dispositif et de l'installation scénique.

(67) : Parce que, par moments, j'ai imaginé être dans cet univers.

(68) : Par familiarité avec certaines séquences dans les halls d'aéroports.

La marche sur tapis roulant également, donne une vraie sensation de distance et d'espace gigantesque.

(72) : Je m'en défendais.

(89) : Par cette ambiance très contemporaine.

(90) : Les acteurs jouent plutôt bien, sobrement et les voix enregistrées sont bien exploitées. Ils ne sont pas aidés par le texte.

(93) : À travers les écrans, on était très proche des acteurs, leurs problèmes/soucis m'ont « touché ».

(94) : Parce que j'étais spectatrice.

(95) : Idem (cf. réponse précédente : « bien trop caricatural pour être réaliste »).

(105) : Ambiance trop saccadée qui énerve par manque d'habitude.

(112) : Le jeu des acteurs est admirable, donc, provoque de l'intérêt.

Presque pas

(9) : À cause du principe même du spectacle : ils sont désincarnés.

(20) : J'avais du mal à m'identifier à eux. Les personnages qu'ils incarnent semblent si coupés de la réalité...

(24) : Je l'ai déjà expliqué. (cf. réponse précédente : « [...] Je crois aussi que je n'ai pas été sensible à l'interprétation des comédiens qui m'agaçait. »)

(36) : Leur jeu est détaché.

(63) : La vidéo amène une distance supplémentaire.

L'amplification et la déformation de la voix ne donnent plus la sensation de spectacle *live*.

(65) : C'est le pendant de ne pas être « dans » la pièce.

(76) : Idem plus haut (cf. réponse précédente : « [...] comédiens mauvais. »)

(80) : Peu de tension entre les personnages. Beaucoup de monologues.

(81) : Je ne sais pas. Je n'ai pas été prise par leur jeu. Je suis restée spectatrice.

(86) : Voir plus haut (cf. réponse précédente : « [...] des personnages qui manquent de chair, qui ne me touchent pas plus que ça. »)

(104) : Je n'ai pas l'âge des acteurs mais plutôt celui de leur grand-mère.

(107) : Pour moi, tout m'a paru compliqué.

Non

(12) : Pareil que ci-dessus (cf. réponse précédente : « Parce que je ne suis jamais « dans » les pièces, les films, etc. »).

(21) : Les acteurs ne regardent pas le public et sont souvent de dos/profil.

(35) : Idem que précédemment... tout me semble ne pas m'être adressé mais proposé à l'observation. Le corps de l'acteur disparaît alors qu'il est présent.

(49) : Jeu désincarné, naturaliste, pas d'adresses, manque d'émotion.

(56) : Cette pièce ne m'a pas touchée du tout. Ils étaient inexistants.

(83) : Par manque d'intérêt pour les personnages qu'ils interprétaient convenablement.

(85) : Ils étaient distants, c'était leur problème, pas le mien.

(100) : Je ne comprends pas bien cette question... de l'empathie avec les personnages, oui, comme dans toute dramaturgie, même les plus « minérales », mais « avec les acteurs », non.

(108) : Je me fixais sur le texte.

(111) : Une vie trop agitée.

2.5. L'utilisation de la vidéo

L'utilisation de la vidéo vous semble-t-elle servir le propos de la pièce ? Pourquoi ?

Tout à fait, 60, 56,6 %

Plutôt, 38, 35,8 %

Plutôt pas, 6, 5,7 %

Pas du tout, 2, 1,9 %

Tout à fait

(3) : Donne une impression de modernité et, en même temps, 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.

(5) : La société sur moderne évoquée dans cette 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.

(7) : *Electronic City* se situe sur un tournage, c'est donc naturel d'y mêler la vidéo.

(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.

(9) : Elle contribue à la déshumanisation des personnages, qui est le propos de la pièce.

(10) : - Car le sujet s'y applique. La vidéo fait partie de notre société de la vitesse et de la rapidité, avec de nombreuses images que nous percevons inconsciemment chaque seconde.

- 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.

- Enfin, cela nous perd également, avec ces vidéos rediffusées en direct, le spectateur est mis face à un grand nombre d'informations visuelles, comme dans la vie de tous les jours entre la TV, les affiches, les pubs, les journaux, etc.

(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 (difficulté voire injonction à ne pas exprimer ses sentiments, environnement froid, neutre, impression de se sentir enfermé (telle l'image qui capture le réel).

La vidéo est aussi une mise en abyme de l'histoire : un auteur qui recrée une histoire à partir du réel, qui recompose, qui se sert des acteurs/êtres vivants pour construire son œuvre ; qui les dissèque à la loupe.

La vidéo renouvelle le genre théâtral, pour nous remettre dans notre environnement moderne : celui des écrans, de l'image.

(12) : - Technique « moderne » pour décrire une époque « moderne ».

- Sert l'impression d'ubiquité, d'oppression, de surveillance généralisée, de rapport au réel médié par l'écran.

(13) : Donne plus de force et de continuité au jeu des acteurs, semble donner plus de liberté aux acteurs, donne une impression de vérité et de réalité.

(14) : Elle nourrit les jeux doubles.

(15) : La pièce parle de la place prépondérante de l'électronique dans notre société, ce qui pourrait arriver dans un futur très proche, me semble-t-il. Les objets – ordinateurs, téléphones portables, caméras de surveillance, etc. – sont plus importants que les humains. L'utilisation de la vidéo sert donc ce propos. Elle est là, partout, tout le temps.

(16) : Dédoublément de personnalité, identité professionnelle/personnelle, recul sur cette situation...

(17) : Parce qu'en grossissant les visages, elle permet de souligner l'humain dans un monde glacial et artificiel et la détresse de ceux qui y sont malgré eux robotisés et perdent le fil...

(18) : Cela permet d'occuper le regard pendant les nombreux temps morts.

(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 ».

(24) : Cela 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.

(25) : Ça donne un côté très intéressant à la pièce et ça associe le théâtre au cinéma.

- (26) : Virtuel à l'écran en relation avec la vie devenant virtuelle.
- (27) : Focus sur certaines parties du corps pour accentuer les sentiments ressentis / exprimés par les acteurs.
- (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.
- (34) : C'est un support actuel de diffusion de l'information. Les nouvelles technologies font partie intégrante de notre vie quotidienne.
Cela nous plonge dans une ambiance cinématographique.
- (37) : Bonne concordance, interactivité. Belle contribution au spectacle : ce n'est pas « un plus » pour faire « mode ».
- (38) : Un film en *work in progress*, personnages-acteurs, visualisation fragmentée, éclatée, adaptée à la dispersion géographique, au temps recomposé.
- (39) : L'intérêt d'être nous-mêmes parfois perdus.
Où sommes-nous ? Au théâtre ou peut-être devant la télé ou, par la vidéo, au cinéma ?
- (41) : Les gros plan des visages, dans ce grand espace, accentuent l'impression de solitude, d'isolement.
- (42) : La diffusion vidéo « en direct » renforce le réalisme de la mise en scène et valorise les réflexions sociétales qui traversent cette pièce.
- (43) : 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.
- (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.
- (48) : La réalité du monde mise en scène, la réalité intérieure des personnages est une suite d'images.
- (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. Ce qui m'a touchée, c'est le côté monolithique de l'hôtel avec *Welcome Home* tout uniformisé où l'on ne sait plus ce qui fait la caractéristique humaine, la robotisation car on ne met plus de repaire et, si le code barre ne passe plus, tout s'enraye. Une vision horrible de l'espace temps et du côté asservissant et dépendant du travail formaté. Donc attention au formatage à outrance des marques !!! Est-ce une tragédie avec la règle des trois lieu temps espace ?
- (51) : La vidéo et le micro nous rapprochent des personnages (gros plans, chuchotements audibles...).
- (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.
- (58) : Cela reprend les médias et le sujet traités dans la pièce.
- (60) : 1. Effet de rêve/cauchemar
2. Mimique de l'acteur bien aperçue
- (62) : Parce que vidéo, texte et présence des acteurs sont en synergie et renforcent l'image d'actualité du texte et du contexte.
- (64) : Elle ajoute une distanciation avec le monde réel (la scène).
- (68) : Permet d'appuyer sur les impressions, d'apporter de nouveaux éléments, anime la scène.

(70) : Mise en évidence de la vie qui est mise en scène par le système.

(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.

(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...

(75) : Visibilité du jeu des acteurs

Multiplication de l'espace théâtral

Cohérence avec le propos de la pièce

Effet esthétique

(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).

Tout ceci renforce le sentiment d'enfermement, de cloisonnement des personnages, des situations.

(84) : Parce qu'elle met en relief une certaine froideur et un côté modernité, vidéo surveillance, et illustre aussi le contact des êtres par le biais des outils.

(90) : C'est 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 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. 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.

(92) : Au service d'une atmosphère, d'un étouffement et une mélancolie tout à la fois, du texte indiquant possiblement un jeu cinéma.

(97) : Gérer l'espace et la narration autrement.

(98) : D'une part parce que, de cette façon, le rapport à l'électronique ainsi qu'aux nouvelles technologies se fait mieux ressentir.

D'autre part car cela donne de la vivacité à la pièce. On voit mieux les acteurs et on a l'impression de vraiment « connaître » leur rôle, de le comprendre.

(99) : Elle donne une nouvelle dimension à la mise en scène comme à la dramatisation des situations.

(100) : La multiplication des axes, des images d'images illustre bien la confusion, la schizophrénie des psychologies, entre autres.

(101) : Parce que la pièce parle d'un film et que le procédé d'écriture est très cinématographique et puis parce que l'utilisation du gros plan crée un climat mental assez angoissant. Et puis on a aussi l'impression que les personnages sont surveillés constamment, comme c'est le cas dans tous ces endroits truffés de caméras de surveillance.

(102) : Ça change, apporte quelque chose, donne du dynamisme, change du théâtre classique, je suis admirative à bon escient.

(111) : Le but de la pièce.

Plutôt

(4) : La vidéo constitue un apport réel lorsqu'elle fait partie intégrante de la scénographie (ex. : l'écran monté sur chariot mobile). L'intégration du triptyque vidéo est plus aléatoire...

(22) : La pièce questionnant le monde dans lequel on vit et sa restitution par les médias, le procédé m'a paru intéressant. 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.

(23) : La vidéo accentue l'effet de tension, l'emprisonnement, l'absence d'échappatoire à un monde glauque et angoissant et amplifie les expressions des comédiens.

(29) : Cela met en valeur les acteurs et donne une autre vue de la pièce. L'intérêt est de voir les acteurs sous un autre angle. On se retrouve un peu comme dans une pièce sous-titrée.

(30) : Exprime la monotonie des vies des personnes de la pièce.

(33) : Donne une dimension cinématographique du théâtre, permet d'apporter la valeur ajoutée de la vidéo au théâtre et la profondeur du théâtre à la vidéo.

(35) : C'est un thème de la pièce... le regard de la télévision.

(45) : C'est plus intéressant.

(49) : Elle 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.

(52) : Présentation froide et futuriste adaptée au message de la pièce.

(54) : Je ne suis pas certain que le propos de la pièce me soit apparu clairement.

Mais dans la mesure où elle est censée dépeindre une humanité postmoderne froide, désincarnée et « sans odeur » et infestée d'image alors oui la présence de la vidéo allant dans ce sens (froid, désincarné...) elle sert le propos de la pièce.

Mais quel est le propos de la pièce sur le monde postmoderne : le monde postmoderne peut être dramatique et beau ? Surtout avec de la neige ?

Oui, pourquoi pas.

Moi je le trouve dramatique mais souvent laid, prétentieux, faux et ridicule. Même avec du soleil.

(55) : Oppression des personnages, dédoublement du point de vue.

(59) : Elle montre le vacillement identitaire, le « dédoublement » de la personnalité des protagonistes.

(63) : Voir mieux les visages des personnages.

Cadrages intéressants.

(65) : Oui, il double le regard sur ce genre de thème ultra contemporain, que sont les grandes villes et leurs aéroports.

(67) : Permet une focalisation sur le personnage, ou les personnages, qui s'expriment. Sans vidéo, de l'endroit où je me trouvais, je n'aurais vu que des silhouettes.

(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. 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.

(76) : En rapport avec le thème et comme élément de scénographie intéressant.

(77) : C'est très tendance et je n'y vois pas d'obstacle.

(78) : La vidéo permet de créer davantage le huis clos, de dédoubler les personnages de la pièce, de nous les mettre à distance et nous les rendre irréels, électroniques, schizophréniques. Elle est en parfaite adéquation avec le contenu et a une importance capitale dans la mise en scène.

(80) : Elle souligne la distance entre les personnages.

(81) : Parce qu'elle rejoint le propos de l'ensemble de la pièce, apportant un point de vue décalé sur la situation, un point de vue différent, dérangé.

(83) : La vidéo paraît convenir à cette ambiance d'aéroport, hôtels internationaux..., à l'éloignement des personnages...

(85) : Parce que c'est un moyen actuel d'expression, s'il n'avait pas été utilisé, on se serait davantage posé la question de son absence.

En fait, c'est dans la norme actuelle, sans plus. Mais elle permet aussi de voir les visages de l'acteur. Dans le cas présent, les visages ne donnaient aucune indication, ils étaient tous totalement inexpressifs, passifs, sans vie.

(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.

(87) : Ça provoque une distance supplémentaire, tout en rapprochant de nous les comédiens (visages, mains...).

(88) : Quand les personnes sont de dos, on peut également les voir de face et en gros plans on voit de ce fait mieux les expressions du visage et aussi pour la traduction des textes en allemand !

(89) : Cela est attractif.

(93) : Les nouvelles technologies apportent du mal et du bien.

(95) : La vidéo est de plus en plus utilisée au théâtre, c'est simplement un nouveau moyen de plus mais qui n'est pas nouveau non plus...

(96) : Cela permet de zoomer sur les personnages et les visages.

(107) : Elle est complémentaire.

(110) : Impression que la vie ne nous appartient pas.

(112) : Agréable et compréhensive quant au sujet.

Plutôt pas

(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.

(36) : Je n'ai pas bien compris.

(56) : Je trouve ce procédé très froid. La vidéo remplace les êtres humains. Cela devient inhumain pour moi. Je n'aime pas du tout.

(91) : Je trouve que ça n'apporte rien de spécial. Ça attire l'attention sur la vidéo donc on perd un peu le fil de la pièce.

Pas du tout

(66) : Censée montrer le petit, le fin, les gestes presque inmontrables au théâtre, elle dit juste une fascination pour le cinéma mais pas son interaction avec la matière textuelle et le théâtre.

(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.

Avez-vous établi des liens entre la vidéo et l'action sur scène ?

Oui, 93, 87,7 %

Non, 13, 12,3 %

Oui (si non, pas de réponse)

(3) : Personnages filmés en permanence pour l'œuvre du réalisateur allemand.

(4) : Le saut du lit <> le répondeur.

(5) : Gros plan sur les gestes et attitudes des comédiens, plans séquences sur les décors...

- (6) : Avoir de multiples angles, ouvrir les champs d'interprétation.
- (8) : La vidéo permet par exemple de voir les expressions des visages, comme au cinéma, de donner un autre décor, etc.
- (9) : Le fait de se regarder dans un miroir et la transformation de son reflet en image virtuelle.
- (10) : Lorsque les personnages font part de leur désarroi, lorsqu'ils ne comprennent pas ce qui leur arrive, pourquoi ils « dysfonctionnent », la vidéo est moins nette. Si les personnages se perdent dans leurs cerveaux électroniques, alors le spectateur se perd dans les nuances de couleur « chromophobiques » des vidéos.
- (12) : Mise en abyme.
- (13) : La plupart des vidéos ont leur justification.
- (15) : Les panneaux qui défilent avec plein de mots écrits dessus pendant que l'action se passe dans l'aéroport, dans les couloirs de l'hôtel aussi je crois. Comme des panneaux publicitaires qui polluent la ville, où qu'on soit, ils sont présents. 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.
- (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.
- (18) : Les gros plans des visages des acteurs permettent de mieux observer leurs expressions, et correspondent certainement à un enregistrement de leur meilleure prestation.
- (19) : Je ne suis pas certaine de comprendre réellement la question, mais pour moi le lien entre image et action sur scène est évident dans le sens où l'image relaie ce qui se passe sur scène en mettant en évidence certains aspects. Comme un gros plan au cinéma. Notion complètement absente du théâtre.
- (20) : Les gros plans sur les visages des acteurs, souvent vus de dos.
- (22) : Sur le moment cela m'a paru évident mais tout de suite j'ai un peu de mal à m'en rappeler...
- (24) : Je ne me souviens plus des noms des personnages. Quand l'homme d'affaires regarde la jeune femme avec qui il entretient une relation amoureuse sortir dans la rue. Il la regarde donc à travers les stores et nous par la vidéo nous le regardons regarder. Cela crée un parallélisme. La jeune femme est observée, tout comme l'homme qui est filmé.
- (25) : Je ne peux pas en citer un en particulier, je trouve que 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. Du coup, on se sent plus proches d'eux et on ressent encore plus leurs émotions.
- (26) : Non. Car cette « virtualisation » du vivant me terrifie. Donc je me suis endormie pour fuir la pièce pour moi insupportable. Comme une pièce (un film) qui pour dénoncer la violence, me la jetterait à la figure.
- (27) : Focus sur les mains qui tremblent qui accentue l'angoisse.
- (28) : Je ne comprends pas bien la question car la vidéo était pour moi un support permanent de l'action sur scène, que ce soit les textes, les gros plans.
- (29) : Lorsque le personnage regarde à la fenêtre ou lorsqu'ils discutent à plusieurs.
- (33) : Scène du porno dans l'hôtel.
- (34) : Lorsque les personnages sont dans l'aéroport, sur les tapis roulants, on peut voir d'autres personnes passer derrière eux.
- (35) : Un regard perdu face à une caméra.
- (37) : Toutes.
- (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.

- (41) : Un acteur de dos, ou de profil sur scène, ça nous raconte quelque chose. Et son gros plan à l'image au-dessus raconte autre chose en même temps.
- (43) : L'action sur scène est parfois très intimiste et la vidéo projetée nous livre tous ces petits moments.
- (48) : Ce qui me vient en premier c'est le scan de la photo du visage.
- (49) : Le gros plan sur la main qui tremble de Tom quand il marche.
- (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.
- (51) : Gros plan sur les mains.
- (52) : Amplification du ressenti, personnage pris au piège, il est toujours sous surveillance.
- (54) : Un lien important entre la vidéo et l'action ? Que la caméra filme l'action, c'en est un, non ?
- (55) : Propos du « réalisateur » en parallèle avec les mouvements du personnage.
- (56) : En réalité, je ne me rappelle plus.
- (58) : La série qui a été montrée / produite dans le spectacle.
- (59) : Les émotions apparaissant sur le visage et dans le jeu des comédiens.
- (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
- (62) : La vidéo renforce les sentiments, les attitudes des personnages.
- (63) : Multiplier l'image par trois de la personne la rendant multiple et interchangeable.
- (66) : Liens toujours trop évidents, trop tirés dans le même sens.
- (68) : Le traveling en gros plan sur les objets dans la chambre d'hôtel qui crée le décor.
- (69) : Le défilement du mot « flexibilité » en lien avec la description de la situation de travail.
- (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 ?
- (71) : Comme cité ci-dessus, les caméras de surveillance.
- (73) : Ça accentue la solitude du personnage.
- (74) : C'est l'ensemble... pour les raisons explicitées ci-dessus... les gros plans de lui si vous voulez absolument une réponse !
- (75) : Mise en valeur de l'impossible communication entre les gens.
- (76) : Reflet d'une vie virtuelle.
- (77) : Le décalage.
- (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.
- (79) : La captation et la diffusion vidéo se font simultanément. 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.
- (84) : Je me souviens de la projection du scanner qui ne fonctionne pas, des vidéos avec l'homme près du store, comme vu par un regard extérieur.
- (85) : Le lien qu'on pourrait trouver c'est la même passivité, le même manque de vitalité dans la vidéo et dans l'action sur scène. Pas de différence fondamentale.
- (86) : Tous les déplacements qui font passer les personnages d'un espace à un autre, semblable.
- (87) : Il m'a semblé que la vidéo montrait l'action sur scène d'un autre angle.
- (88) : Je ne peux pas en citer, c'est plus de l'ordre de la sensation.
- (89) : Le flash back.

(90) : Les liens sont constants. S'il ne faut en citer qu'un, 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.

(95) : C'est intéressant de voir l'expression des visages ou le mouvement des mains par exemple.

(96) : On pouvait voir plusieurs côtés du personnage (face / profil), par exemple sur le lit.

(97) : Travail du gros plan.

(98) : En fait, grâce à la vidéo, les spectateurs peuvent avoir l'impression que la pièce se joue en plusieurs fois, sous plusieurs angles. C'est un procédé très intéressant !

(99) : La fenêtre à persiennes, un sentiment de vide, de solitude extrême.

(102) : Tout.

(107) : Survie d'une romance amoureuse.

(108) : C'est peut-être un complément.

(109) : La rapidité de la marche.

(110) : Présence par l'image, mais absence de l'autre dans la vie réelle.

(112) : Meilleure compréhension du sujet, assez complexe bien que tout à fait de notre époque.

Selon vous, quelle est la composante principale d'Electronic City ?

Le texte de Falk Richter, 33, 32,7 %

Les images vidéo, 29, 28,7 %

Le collectif MxM, 17, 16,8 %

Les voix des comédiens, 14, 13,9 %

Autre (8 en tout) :

La mise en scène, 2

La scénographie, 1

Un mélange de tout cela !, 1

La virtuosité de l'orchestration, 1

Le texte ET les images vidéo, 1

Son + scéno + vidéo, 1

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 important que la vidéo à mon sens, 1

Les spectateurs, 0, 0 %

Pensez-vous qu'Electronic City ajoute à votre analyse de la fabrication des images ?

Oui : 18, 18 %

Un peu : 31, 31 %

Plutôt pas : 14, 14 %

Non : 37, 37 %

Oui

(2) : J'ai en général une réticence forte sur l'utilisation de ces images au théâtre, mais Cyril Teste a très justement décliné les images, la musique et les comédiens.

(25) : Parce que c'est très original.

(27) : Ouverture d'une utilisation différente de l'image et l'intégration des médias différents pour véhiculer et intensifier un ressenti, un sentiment.

(37) : Elles sont parfaitement incorporées au spectacle, indissociables.

(39) : Cela a ajouté de la confiance en moi sur ce que je pense de la manipulation au travers des images.

(56) : Parce que j'ai horreur des images. Cela empêche la chaleur humaine, car il n'y a plus de place pour le dialogue.

(77) : C'est une idée originale.

(78) : Oui, on crée des images partout, par les systèmes de surveillance, les caméras qui nous surveillent, les publicités dans la rue, dans le métro, à la télévision... ce spectacle contribue à créer cette société de Big Brother dans laquelle l'homme se débat comme il peut, dans laquelle il est, il faut le dire, manipulé. Facebook pour moi est un grand système de surveillance économique, de pur marketing. On devient des produits. Dis-moi ce que t'aimes, je te dirais qui tu es. Je suis perdue face à tout ça et ne sais plus comment m'engager...

(79) : Cette pièce me conforte dans mon point de vue.

(99) : Voir les situations sous plusieurs angles, comme dans la vie où le cerveau analyse de plusieurs manières ce qui l'entoure.

(101) : Parce que ce n'est a priori pas mon truc au théâtre et que la finesse avec laquelle c'est fait me convainc de l'utilité d'un tel média dans certains spectacles.

(102) : En direct et pas des images pré-enregistrées, ça participe beaucoup. Chaque soir, ce sera différent suivant la manière dont ils se positionnent.

Un peu

(15) : Ce sont déjà des réflexions que je pouvais me faire et qui me font assez peur. Ayant lu le texte avant, j'imaginai une mise en scène plutôt en adéquation avec celle que j'ai vue. Ça conforte mes idées plus que ça les change.

(17) : Parce qu'il y a quand même des idées très intéressantes, surtout celle du grand panneau blanc lumineux, qui pose peut-être justement cette question de la difficulté d'écrire une mise en scène lorsque l'on dispose d'autant de matériaux ?

(22) : Je ne sais pas si la pièce aura « ajouté à [mon] analyse de la fabrication des images ». Tout le moins elle aura contribué à susciter en moi de nouvelles interrogations sur cette fabrication.

(23) : Utilisation de la vidéo.

(29) : Les images en elles-mêmes montrent un autre aspect des personnages. Cela fait penser aux tableaux de Picasso où il s'agit de montrer les personnages selon plusieurs angles.

(33) : Rarement vu un travail sachant autant fondre la vidéo au théâtre et inversement. Jamais l'un ne prend le pas sur l'autre.

(34) : C'est un spectacle qui déconstruit l'espace et offre de nouveaux points de vue sur les choses : cela nous fait comprendre qu'on peut voir une situation sous plusieurs angles différents et que ces différents points de vue n'ont pas la même valeur, la même signification.

(41) : Je réfléchis sur le sujet en voyant le spectacle.

(44) : Oui, d'une certaine façon. Le théâtre, c'est aussi une question de point de vue. On en avait deux simultanés, ce qui est assez inhabituel... Le spectateur doit s'adapter.

(45) : C'est une façon comme le film.

(48) : Cet extrême permet de lire les images quotidiennes et notre monde inhumanisé avec cette figuration extrême.

(53) : C'est la première fois que j'ai vu cette fabrication d'images qui apporte une nouvelle dimension au théâtre.

(57) : Elle me ramène à une problématique qui m'interpelle mais que l'on a tendance à laisser courir : l'image est là, on ne la pense plus, on la cautionne.

(58) : Je ne sais pas, car je n'ai pas fait d'analyse.

(59) : Pour moi, les images projetées ne sont pas si importantes que ça. Il s'agit plutôt du phénomène de vacillement identitaire, du doute qu'éprouvent les figures vis-à-vis de leur propre réalité. Ce doute apparaît aussi au moment où les figures entendent leur propre voix enregistrée : « mais c'est moi ça !? »

(62) : Parce que nous avons aussi des images dans la tête et qu'en voyant la pièce on pense et on crée aussi ses propres images.

(63) : Les plans vidéo d'arrière-champ [arrière-plan et profondeur de champ, ndlr] sont bien faits et toujours justes.

(90) : J'avais déjà ces idées et ce sentiment sur l'omniprésence des images et cette virtualisation du corps via toutes formes de médias comme les caméras de surveillance ou les photos retouchées, la manipulation numérique, le morphing, etc. disons qu'*Electronic City* est une illustration parmi d'autres de cette civilisation de l'image.

(94) : Car je ne l'ai pas détaché du propos de la pièce.

(96) : Le spectateur rentre dans des champs visuels et des perspectives inconnus.

(97) : Les images ne relèvent pas que de la vidéo mais également du plateau et MxM met en place un dispositif qui fonctionne bien, d'univers enchevêtrés et d'hommes et de femmes « empêchés ».

(100) : Parce que je n'ai pas vraiment « d'analyse de la fabrication des images » échafaudée consciemment à laquelle ajouter quoi que ce soit. Inconsciemment, là, c'est une autre histoire...

(112) : Une nouvelle façon d'appréhender les situations et la vie trépidante moderne.

Plutôt pas

(3) : Je dirais que la pièce parle avec des images, mais pas forcément des images. Ce qui ressort de la pièce c'est avant la difficulté de communiquer entre être humain dans un monde phagocyter par l'informatique et les télécommunications. Il n'y pas à proprement parler de discours sur l'image.

(26) : Dénoncer par la surenchère ? La pièce ne propose aucune ouverture par laquelle, moi, spectatrice, je puisse être active, je puisse faire quelque chose, pour moi, avec les autres, de ces images. J'en prends juste plein la figure.

(36) : Je n'ai pas compris qui fabriquait quoi, qui filmait qui... je crois que je n'ai rien compris à la pièce en fait, au vu du questionnaire.

(64) : Je n'avais pas saisi que la forme du spectacle était aussi importante que cela est suggéré dans ce questionnaire. Pour moi, le récit dénonce une certaine évolution du monde qui se déshumanise, etc. et les images ne faisaient pas clairement partie de la dénonciation du système.

(65) : Non, pas tellement.

(71) : Car j'avais déjà une vision très néfaste des écrans.

(74) : Cela est déjà présent en moi depuis un certain temps.

(80) : Difficile à dire.

(92) : Déjà vu, entendu. Ce qui n'empêche pas qu'elles servent très bien la mise en scène.

(98) : Au cours de la pièce, je me suis posée certaines questions, mais plus sur le monde virtuel que sur la fabrication des images. De plus, je n'ai pas un rapport à la fabrication d'images négatif ou extrême, donc ce n'est pas une pièce de théâtre qui va remettre toute ma pensée en question !

Non

(9) : Rien de nouveau sous le soleil.

(10) : Car je n'ai jamais analysé la fabrication d'images jusqu'à présent.

- (12) : Parce que ce n'est pas un sujet qui m'intéresse assez pour que j'aie envie d'y réfléchir réellement.
- (14) : Ça ne touche pas mon imaginaire.
- (35) : C'est une fiction non filmée... les derniers travaux d'Harun Farocki, ou les films de Godard, il fut un temps, (pour ne citer que les plus évidents) m'apportent plus.
- (38) : Je n'ai pas ressenti cela comme le sujet principal de la pièce. Par contre, le procédé réussit bien à capturer cette réalité désincarnée, « inhumaine », de machine. L'analyse des images, cela ne veut rien dire en soi. C'est comme fabrication des mots. Manque le contexte. Question trop vague selon moi.
- (49) : Parce que les moyens de MxM, si ils sont impressionnants au théâtre, ne sont rien à côté des possibilités de la télévision, du cinéma et de l'Internet. Si la manipulation était aussi faible que ça, alors il n'y aurait plus de problème.
- (51) : Je n'analyse pas, je ressens seulement.
- (54) : Pour ça, je regarde la télé et je vais au cinéma.
- (60) : Je ne pense pas que c'était le thème principal, plutôt un moyen, une idée.
- (68) : J'en tire davantage d'éléments sur les notions d'espace et de temps... que sur la notion de fabrication des images.
- (72) : Je n'ai pas d'analyse à ce sujet.
- (75) : Je n'ai ressenti l'image que comme un élément de la scénographie.
- (81) : Je ne suis pas sûre d'avoir une analyse de fabrication d'image.
- (85) : Parce qu'*Electronic City* ne m'apporte pas une nouvelle analyse de l'image, puisque que, sur le fond, le thème de la pièce n'était pas principalement l'image. Même si celle-ci était très présente dans la pièce.
- (86) : Pas d'invention véritable dans la création des images. Elles sont terriblement conventionnelles.
- (87) : ??? Quelle analyse ??? Ces deux dernières questions « ajoutent [plus] à mon analyse » de la fabrication des images que la pièce en elle-même. La question ne m'a pas effleurée pendant le spectacle.
- (88) : Ce sont des notions bien trop éloignées de moi...

2.6. La mise en abyme

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 (...) » ?

Discours jugé pertinent, 26 personnes, 30,9 %
Positionnements d'entre-deux, 17 personnes, 20,2 %
Discours jugé inadéquat, 14 personnes, 16,7 %
Incompréhension de cette phrase, 24 personnes, 28,6 %
Parallèle avec d'autres auteurs, 3 personnes, 3,6 %

Discours jugé pertinent

(2) : Très juste.

(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.

(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.

(17) : Je suis tout à fait d'accord, en même temps ce n'est pas nouveau, c'est justement la plus grande crainte de Man Ray au développement du cinéma... L'image impose une lecture, elle ne raconte pas, elle montre et montre à voir.

(18) : Profond.

(21) : C'est pas faux.

(28) : L'image pour l'image tue l'image...

(42) : Je suis entièrement d'accord avec cette réflexion !

(43) : Je pense qu'elle est juste dans le sens où une image captée à un moment donné, nous échappe complètement et devient elle-même maîtresse de la situation... Je veux dire qu'on ne maîtrise absolument pas une image vidéo mais c'est plutôt la vidéo qui nous maîtrise...

(48) : Pourquoi pas, des images sans sujet.

(52) : Cela représente tout à fait ce que j'ai vu, il n'est pas toujours besoin d'une histoire pour faire passer un message.

(55) : Je pense que cette phrase explique l'inverse de ce qui était exprimé dans la pièce.

(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.

(59) : Ça me parle tout à fait et je trouve ça très inquiétant, on n'en mesure pas encore les conséquences, notamment sur la construction de l'identité de chacun.

(60) : Rajoute au sentiment de l'isolement, d'être perdu dans la pièce.

(70) : L'image est devenue un élément culturel / social, au lieu d'être un élément sensible.

(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.

(76) : Vrai mais la pièce et la mise en scène ne la traduisent pas correctement.

(78) : C'est difficile de répondre comme ça... 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.

(79) : Le rythme s'accélère sans que nous puissions observer un rétrocontrôle analytique sur la production des images.

(83) : On ne peut que l'approuver.

(85) : C'est incontrôlable dans le sens où elles sont choisies par d'autres, c'est pas forcément les plus parlantes ou les plus belles qui sont choisies mais on est tenu de s'en contenter. Il arrive même qu'elles soient en décalage avec le sujet.

(90) : Je pense qu'elle mériterait d'être développée et affinée mais j'adhère sur le fond. C'est en tout cas une interrogation qu'il convient de poser aujourd'hui. Ce qui est en jeu, au-delà du fantasme habituel de Big Brother, c'est bien sûr le sujet lui-même et la relation à l'autre.

(96) : Je suis d'accord.

(97) : Très juste, cela devient du coup de plus en plus compliqué d'en fabriquer une trace (de ce système), d'où la disparition de la mémoire dans cet univers saturé par l'image qui ne raconte plus rien.

Positionnements d'entre-deux : pas tout à fait d'accord / pas tout à fait en désaccord

(11) : Un point de vue très tranché (et pessimiste).

(13) : Pathos un peu convenu.

(22) : 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... Ceci dit, je n'ai pas réfléchi très avant à la question et je n'ai pas la prétention de donner un avis qui ait autant de poids que celui de M. Richter qui y a sans doute beaucoup plus réfléchi que moi...

(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.

(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.

(44) : C'est un peu compliqué ! Peut-être que ça veut dire que l'image fixe l'imaginaire, le frappe de mort. Avec l'image, plus d'affabulations possibles, on a la chose devant nous et c'est tout. Et peut-être aussi que trop d'images tue l'image !

(58) : Je ne sais pas si je suis d'accord que le système est incontrôlable. Peut-être, mais j'aimerais bien lire plus avant de pouvoir répondre.

(62) : Elle illustre bien le monde dans lequel nous vivons ; image partout présente, télé, audio visuel, 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).

(63) : Fataliste.

On devrait utiliser l'intelligence humaine pour structurer l'image.

Ne pas être passif devant l'image.

(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.

(74) : C'est une part de la vérité...

(75) : O.K. avec le début de la phrase mais, pour sa fin, je comprends moins ce qu'il dit. Généralisation sans doute excessive.

(77) : C'est une vision contemporaine.

(80) : Un peu extrême, mais relativement juste.

(86) : Il a peut-être bien raison, quoique certains cinéastes parviennent tout de même à imposer des récits qui demeurent dans les mémoires.

(98) : Je suis globalement d'accord. Mais je ne serais pas aussi catégorique. « Le fonctionnement est devenu incompréhensif », en quoi ? La « production des images » est parfois faite de façon inutile, certes, mais comme dans tout. Aujourd'hui, dans nos sociétés de consommation, il est vrai que l'on a tout sous la main et que l'on utilise ces choses de façon superficielle, voire abusive.

(101) : Que c'est un peu alambiqué, mais je suis assez d'accord.

Discours jugé inadéquat

(4) : Complicquée, anxiogène et subjective...

(5) : Je n'adhère pas du tout à cette phrase, on peut tout autant contrôler les images publiées ou diffusées que les écrits, les nouvelles technologies peuvent être difficilement compréhensibles mais ça ne change pas la compréhension des images. Et lorsque nous regardons une image, nous sommes plus dans le ressenti que dans la compréhension.

(9) : Système incontrôlable : pas toujours

Fonctionnement incompréhensible : cette proposition n'est pas claire

Irreprésentable sous forme d'image ou de récit : faux

Puisqu'il est lui-même image : contradiction avec la proposition précédente : s'il est image, son fonctionnement est compréhensible

Puisqu'il est absence de narration : ça ne tient pas — une image, même abstraite, peut donner lieu à un récit, et une juxtaposition d'images est foncièrement narrative.

(29) : Cela me semble exagéré, l'image est au contraire un moyen de contrôle et sa production en est l'élément central.

(33) : Étrangement en contradiction avec le travail du collectif. Réelle fusion tout en préservant les codes.

(34) : Complicqué, je ne suis pas tout à fait d'accord, je pense qu'on peut contrôler la production des images, pas leur réception, leur compréhension.

(35) : L'absence de narration des images est une vieille histoire... c'est toujours l'observateur qui en est l'auteur et c'est pour cela que l'on définit cette image, cinéma, vidéo, fiction, documentaire, etc., etc. cela indique une provenance qui sans doute aide l'observateur à décoder son contenu. Maintenant, la production des images dans ce cadre, je ne sais pas ce que c'est. La télévision, la vidéo surveillance, mon voisin à sa fenêtre ?

(36) : Je ne la comprend pas. Toute image raconte une histoire et deux images, l'une près de l'autre, en racontent une infinité.

(38) : Je ne l'avais pas ressenti ainsi. Mais plutôt comme un système incontrôlable dans sa globalité, et pas juste dans sa dimension « image ». Je préfère ce que j'avais cru comprendre. Les images ne sont rien en soi. Au fond, cela ne m'intéresse pas, je préfère quand Falk Richter me parle du monde, de sa réalité éclatée en utilisant les images. Pas quand il sur-commente, c'est un commentaire sur un commentaire. Je passe.

(49) : Que combattre le manque d'humanité de certains aspects de la société en produisant un texte sur le vide avec une langue vide n'est pas une réponse mais une abdication.

(53) : Je préférerais une analyse plus positive : trouver une nouvelle approche, un autre regard.

(65) : Pas grand chose ! Je ne comprends pas pourquoi, il parle de contrôle et surtout qu'il est « devenu » incontrôlable. Vu qu'il en a toujours été ainsi... depuis au moins l'Antiquité. Et puis d'abord contrôlable et compréhensible par qui ?

(66) : Absence de narration, labyrinthe, couloir, perte, mais pour se perdre, il faut des jalons humains, pas un jeu trop neutre qui ne dit rien d'autre que le texte et la vidéo.

(67) : Comme ma lecture est au premier degré, je ne suis pas en accord avec cette déclaration. Le système peut être contrôlé, il peut y avoir récit et narration.

Incompréhension de cette phrase

(8) : pfouhhhhhhhhhhhhhhhh

(10) : Je pense qu'il me faudrait encore quelques années de réflexion sur notre société pour comprendre cette phrase et répondre à votre question...

(14) : ??? rien.

(23) : Trop complexe pour moi !

(24) : Je ne comprends pas vraiment le sens cette phrase.

(25) : Je ne suis pas sûre de comprendre exactement son sens...

(37) : ?

(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 ?

(51) : Incompréhensible....

(68) : Je ne la comprends pas.

(69) : ?????????????????????????????????

(71) : Je ne comprends pas cette phrase.

(72) : C'est un peu trop compliqué pour moi, excusez-moi.

(81) : Difficile de saisir son réel propos.

(87) : Rien.

(88) : Rien.

(92) : Que je n'arrive pas à la comprendre du premier coup, ni du deuxième.

(93) : Je ne la comprends pas entièrement, je crois.

(95) : Je comprends encore moins rien... mais la production d'images n'est pas vraiment non plus franchement révolutionnaire ! J'ai passé un moment de théâtre ni bon ni mauvais, je ne me suis pas ennuyée non plus mais, au final, je ne suis pas convaincue que ce moment reste gravé longtemps dans ma mémoire.

(100) : Je ne sais pas... contexte ?

(102) : Je ne comprends rien. Je me targue de ne pas me laisser aller à la masturbation intellectuelle.

(108)) : ???

(112) : Pas grand chose ! Trop complexe car peu habitué à ce genre de spectacles.

(113) : Phrase alambiquée, dont je ne saisis pas très bien le sens et la portée...

Parallèle avec d'autres auteurs

(12) : On dirait Baudrillard.

(19) : Cela me fait penser au concept de « non-lieu » de Marc Augé

(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 » (M. Baudrillard) en nettement moins, moins.

***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 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.

Doctorat en Arts du spectacle de l'Université Paris Nanterre
EA 4414 Histoire des arts et des représentations (HAR)

Galerie Colbert, bureaux 527-528, Institut national d'histoire de l'art, 2 rue Vivienne 75001 Paris
<https://har.u-paris10.fr>