

# Collectivité de création et création collective.

**Auteur :**

Marie-France COLLARD et Jacques DELCUVELLERIE

**Tiré de :**

Scènes 32

**Date :**

2011

Pour rencontrer au mieux ce qu'on cherche sans doute à identifier en soulevant la question du « collectif » dans la production théâtrale contemporaine, ne conviendrait-il pas de recentrer notre attention sur une réalité plus restreinte et plus spécifique : la pratique de la *création collective*.

En effet, d'être « collectif », *de facto*, le théâtre s'en est toujours prévalu, quel qu'il soit. Comme d'autres arts (architecture, cinéma, nombreuses formes musicales) qui impliquent – et ce n'est pas fortuit – une essentielle contribution de la formation sociale qui les produit, en argent, en infrastructures, en services, ces pratiques requièrent des collaborateurs très divers associés dans un même projet. Sans cette association « collective » (consentie harmonieusement ou plus ou moins forcée, peu importe) pas d'édifice, pas de film, pas d'orchestre, d'opéra, de théâtre etc. Naturellement, cette collectivité (de techniciens, d'administratifs, d'artistes) ne constitue pas nécessairement un « collectif ». C'est même généralement le contraire, penseront volontiers certains. Mais sur quoi exactement fondera-t-on cette différence ou cette opposition entre une collectivité au travail et un travail authentiquement collectif ? La controverse et les exemples peuvent varier à l'infini.

Que le Théâtre du Soleil, institution puissante dirigée par une personnalité aussi forte qu'Ariane Mnouchkine, forme ou non un véritable collectif peut se discuter longuement. Mais que des œuvres comme *1789*, *LES CLOWNS* ou plus récemment *LES EPHÉMÈRES*, résultent manifestement d'un processus de création collective, semble indiscutable. Ce type d'œuvre ne saurait naître selon le processus traditionnel : écrivain → texte → mise en scène → représentation. Or ces créations nous paraissent constituer, dans le cadre de la société contemporaine un phénomène culturel nouveau et ce sont bien elles, les œuvres, qui nous importent avant tout.

Inversement, le collectif « pur », sans leader, sans metteur en scène (en tout cas affiché), sans hiérarchie, sans division des tâches (y compris techniques et administratives), où toutes les décisions dans tous les domaines sont prises à la majorité (voire l'unanimité), ne garantit pas encore la « création collective » au sens où nous l'entendons ici. Pas nécessairement. Représenter Pagnol ou Molière de manière inattendue et rafraîchissante, n'entraîne évidemment pas un bouleversement du langage théâtral tel qu'il a pu en résulter d'entreprises *a priori* beaucoup moins « collectives », chez Meyerhold, Piscator, Kantor, Grotowski ou Wilson jadis, par exemple.

Donc : déplaçons la question de la structure (un collectif, qu'est-ce ?) à celle de la nature singulière de certaines œuvres : les créations collectives en quoi consistent-elles ? En quoi constituent-elles un phénomène nouveau ?

Ceci nous amène à les distinguer du *fait collectif* dans la création. Si, *de facto*, cette dimension existe dans le processus traditionnel (même peu libre ou aliénée), elle se repère bien sûr beaucoup plus manifestement dans certaines productions que dans d'autres. Dans son extension la plus radicale, le *fait collectif* dans la création théâtrale contemporaine consiste dans la collaboration active et concrète de toutes les parties impliquées dans la réalisation d'un spectacle, à toutes les

étapes de son élaboration. Ceci n'est pas si fréquent... Loin, très loin de là. Pourtant ceci ne garantit pas nécessairement l'originalité encore moins « l'inauguralité » d'une création. On pourrait cependant poser en équation que *plus le fait collectif est réellement au travail dans la gestation d'un spectacle plus ses représentations sont vivantes* (ici et maintenant) *dans la justesse de toutes ses composantes humaines et techniques*. Que ce soit avec l'impulsion et la direction d'un metteur en scène ou sans lui, la dynamique du « fait collectif », sa richesse et ses contradictions, ses crises et leur solution, depuis la gestion des budgets jusqu'à l'agencement scénique de l'espace et du temps, du son et de la lumière, du jeu des acteurs jusqu'au sens de leurs ombres, cette dynamique est la source même de la vie et de la justesse, celles du rapport entre *ce qui en scène s'expose* – dans tous les sens du terme – *et ce dont ça parle*.

Notons qu'une pratique de ce type contrevient déjà fortement aux délais, aux horaires, aux types de contrat, aux prérogatives, habitudes et finalement à toute l'organisation ordinaire de la production théâtrale traditionnelle. Tenter de faire vivre le « fait collectif » dans ces conditions conduit à de très variables bouleversements et/ou compromis difficiles.

Ce qui distingue la *création collective*, comme nous l'entendons, du *fait collectif*, c'est l'objet même de son inspiration. Le *fait collectif* peut toujours (et devrait) se déployer à l'intérieur du processus (quasiment hégémonique) générateur de théâtre en Occident : l'accession d'un texte écrit à la vie scénique. La *création collective*, comme nous l'entendons, ne se déduit pas d'un texte et ne poursuit pas cet objectif. Un désir violent, une nécessité impérieuse, un état émotionnel, une réflexion mûrie, une crise personnelle ou générale, imposent une initiative de travail, une direction, un champ, et l'on rassemble alors les *sources* de ce qui *devrait* (rien n'est sûr) alimenter cette gestation. Et ces « sources » peuvent comprendre un ou des textes, mais tout autant des acteurs, musiciens, plasticiens, vidéastes, scénographes, etc., ceux qui semblent *s'imposer* à ce stade initial et *dans un désir commun*. Ce sont eux, êtres vivants qui constituent les « sources », car ce sont leurs confrontations à la proposition initiale qui va générer la matière même du futur spectacle, des « sources » jaillissent des formes et des chemins (processus, méthodes) *en évolution concertée*. A la différence d'un auteur dramatique, les « sources » ne produisent pas un texte-matrice de future théâtralité, elles travaillent directement à un objet théâtral vivant, concret, dans toutes ses dimensions, dont éventuellement le texte.

Cet objet est chaque fois spécifique, unique. Ainsi le peintre ou l'écrivain vit-il chaque œuvre, là où d'autres distingueront ensuite les récurrences. Unique, l'objet commande un processus unique, à lui spécialement dévolu et adéquat. Il le suscite, il le crée. Il exige donc chaque fois, une méthodologie propre, impose une organisation et des techniques chaque fois différentes. Quand le Groupov(1) s'affronte au génocide au Rwanda, pendant 4 ans d'un *work in progress* aux étapes régulièrement confrontées à des publics très divers, jusqu'au Festival d'Avignon 1999 et finalement sa création « définitive » en 2000, il ne peut en aucun cas ré-emprunter ensuite le même chemin pour un autre défi, une autre exigence. Et c'est là que le « collectif », comme structure, se modifie également. Un exemple « trivial » : jusqu'à *RWANDA 94* nous n'avions rien qui ressemble à une administration de la production. L'ampleur du projet, les partenaires, la géographie, tout nous a contraint à accepter ce changement et sans lui rien n'aurait été possible. Qui aurait cru à nos débuts que nous aurions besoin, impérativement, d'une directrice-accompagnatrice de tournée ? Mais à 40 et à plusieurs milliers de kilomètres de chez soi... Cependant, cette même personne, ultra compétente, est aussi actrice dans deux autres créations du Groupov... Un technicien est acteur dans *ANATHÈME*, un autre est devenu créateur images dans *DIRTY WEEK-END*, la vidéaste du Groupov a écrit 80% de *TRASH* et de longues parties de *RWANDA 94*, en d'autres occasions elle s'est faite « performeuse » ou « installatrice » dans des expositions. L'ingénieur du son compose également des musiques de scène. On ne compte plus au Groupov les contributions à l'écriture des acteurs, soit de spectacles entiers soit en partie, et de même pour la mise en scène. En réalité, chaque œuvre redistribue les cartes selon ses nécessités propres. Une seule constante : la durée juste et nécessaire de l'élaboration excède toujours celle du théâtre professionnel, de plusieurs mois à plusieurs années.

Puisqu'il se crée à la fois texte, mise en scène, jeu, l'oeuvre procède par essais, erreurs, éliminations, synthèses, et impérieusement : temps de réflexion-décantation-réorientation. C'est là le point difficile le plus sensible de tout partenariat.

Abordant ce point, on en soulève aussitôt d'autres. Pourquoi les collectifs « purs » sont-ils si rares et souvent éphémères, et ne se rencontrent le plus souvent que dans les débuts d'un groupe(2) ? Parce qu'un tel mode d'organisation contredit frontalement non seulement toute l'organisation sociale environnante mais aussi les mentalités lourdement façonnées par elle. Faire vivre une utopie, intellectuellement et matériellement, dans un contexte hostile, cela exige un effort presque surhumain. Mais pour qui ressent profondément, en même temps, qu'il ne saurait créer dans les contraintes de l'entreprise traditionnelle, quelle issue ? Dans ce sens, les créations collectives ont ménagé des voies. Elles ont pour la plupart accepté de naître sous la responsabilité générale de ce que nous nommerions plus volontiers *un maître d'œuvre* qu'un metteur en scène. Maître d'œuvre au sens où il inspire, associe et coordonne des créateurs ou des artisans à part entière. De même, si le Groupov a souvent permuté des fonctions ou les a rendues indistinctes, un certain respect des compétences hautement spécialisées interdit cependant de se mêler de tout n'importe comment au prétexte du principe collectif. Néanmoins, les exemples fragmentaires donnés plus haut et la grande extension du *fait collectif* illustrent bien que demeure, comme agent actif du travail, une nostalgie du collectif « pur », comme une sorte de *chimère productive* ou de *hantise*. Non seulement certains projets n'advindraient pas sans elle, mais sa vivacité témoigne toujours du désaccord profond et douloureux que nous entretenons avec l'organisation sociale du travail en général. Et chaque fois que nous réussissons, *non par impératif moral mais par nécessité de création*, à rompre avec cette division, elle s'avère source de force et de joie. Dans l'accouchement pendant deux ans de *UN UOMO DI MENO*(3), nous avons organisé certains *décalages*, exercice groupovien singulier, chaque fois différent, de perturbation pondérée du mode de vie et de production. Ceci s'est prolongé en répétition et finalement pendant les représentations même du spectacle, puisque tous les acteurs et une partie des techniciens vivaient jour et nuit et logeaient sur le plateau même où nous jouions. Définir, assumer, adapter ensemble ce *modus vivendi* – au-delà des fonctions – a créé une source d'énergie irremplaçable pour la création même.

N'ayant pu évoquer ici que quelques aspects d'une réalité infiniment complexe, nous voudrions terminer et non conclure en énumérant quelques questions importantes et non traitées :

- Qu'en est-il des démarches collectives – souvent méprisées mais en certains temps flamboyantes – qui vont jusqu'à inclure le destinataire, le spectateur, dans le processus ? Le Théâtre Action, l'Agit-prop, les pratiques initiées par Augusto Boal, etc. ?
- Résurgence actuelle d'une très ancienne pratique : *l'écrivain de plateau* (4). Jadis allant de soi (Molière, Shakespeare) l'écriture du texte d'un spectacle résultant de la réalité vivante du plateau ressurgit aujourd'hui de façon significative. Pourquoi ? Comment ? Lien, différence ou non, avec la « création collective » ?
- La « création collective » s'apparente à maints égards aux pratiques dites autrefois « expérimentales ». Lancé en territoire inconnu, on s'avance, tente, se trompe, recommence... aboutit ou échoue. Ce type d'aventure, ses longueurs, ses risques, ses échecs, est-il compatible avec un contrat-programme ? Des coproducteurs institutionnels ? Un travail professionnellement rémunéré ? Autrement dit : peut-on, et comment, maintenir l'expérimentation dans la création collective, et quelles sont les enjeux et les sanctions d'une telle exigence ?
- Depuis la Commedia del Arte, dans un contexte historique radicalement différent, très rares ont été les créations collectives des artisans du plateau accédant à la dignité d'un genre authentiquement créateur. Au contraire, l'émergence du metteur en scène démiurge à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, consacre à la fois une formidable créativité de la vie scénique et, globalement, la division intraitable des rôles avec la fonction d'auteur dramatique (5). *Pourquoi* naissent, depuis quelques décennies, obstinément, à la fois marginalement mais avec éclat, des « créations collectives » sublimant cette

dichotomie ?

- Enfin, et à celle-ci nous répondrons brièvement : pourquoi la « création collective » ? Et, c'est la même chose : faut-il lui accorder une valeur spécifique voire plus haute qu'à la mise en scène traditionnelle ? Réponse : aucun impératif moral ne doit influencer cette évaluation. Si la « création collective » éveille des échos empathiques en ce qu'elle s'oppose, par elle-même, au mode de production dominant, elle n'accède pas pour autant, automatiquement, à un accomplissement supérieur. Elle peut se réduire, par exemple, à un collage plus ou moins habile de « trouvailles » individuelles. Pourquoi sa spécificité s'impose-t-elle alors, selon nous, au même titre que les plus grandes écritures dramatiques ? Simplement quand, par elle, adviennent des œuvres essentielles *qui n'auraient pu surgir autrement* : la fête libératrice de *PARADISE NOW* du Living Theatre, le trouble bouleversant du *ANDY WARHOL'S LAST LOVE* du Squat Theatre ou la joie au bord des larmes quand Dario Fo a orchestré à Milan la rencontre de sa troupe et des derniers chanteurs populaires (« ethniques ») de toutes les régions d'Italie, comment tout cela aurait-il jamais pu résulter d'une écriture solitaire passant ensuite par l'atelier des répétitions ? Et ces œuvres alors, nous touchent infiniment non seulement par ce qu'elles mettent en jeu explicitement mais, de manière indissociable, parce que l'oblation collective qui les porte éveille en nous *la nostalgie d'un autre état du monde* (6).

(1) Le Groupov est un collectif d'artistes de différentes disciplines (théâtre, vidéo, musique, etc.) et de différentes nationalités (Français, Belges [Wallons, Flamands], Italiens, Américains). Fondé en 1980 par Jacques Delcuvellerie qui est toujours son directeur artistique, il est basé à Liège en Belgique.

(2) Il en fut ainsi du Groupov pendant presque cinq ans, sans subventions, sans lieu fixe, sans division des tâches. Le jeune et brillant Raoul Collectif, issu du Conservatoire de Liège, fonctionne de même pour l'instant. Transquinquennal, cas exceptionnel, semble continuer dans cet esprit, et le petit nombre des membres n'explique pas tout.

(3) *Un Uomo Di Meno*, création au Théâtre National (Bruxelles), du 18 au 29 mars 2010.

(4) Selon l'expression désormais consacrée de Bruno Tackels, ex-dramaturge de Didier-Georges Gabily, animateur-écrivain du groupe T'Chang.

(5) Quelques rares mais éclairantes exceptions : Brecht, Beckett, Müller...

(6) "L'unique chose que puisse accomplir une oeuvre d'art, c'est d'éveiller la nostalgie d'un autre état du monde. Et cette nostalgie est révolutionnaire." Heiner Müller (citant Jean Genet).