

Thème : "le retour des troupes ?"

Jacques Delcuvellerie

Le collectif : un désaccord

QU'EST-CE AU JUSTE qu'une troupe de théâtre ? Au regard de l'histoire ce mot rassemble des réalités très hétéroclites. Disons que le trait commun semble en être une certaine permanence de la collectivité que toute activité théâtrale implique. Les différents synonymes (ensemble, compagnie) sous-entendent la même chose. Pourtant il arrive qu'on emploie le mot dans un sens qui ne postule pas cette identité durable. On dira ainsi : « La troupe de *L'École des femmes* n'est pas encore arrivée à l'hôtel », et rien n'indique qu'il s'agisse d'autre chose que d'une distribution rassemblée à la seule occasion de ce spectacle. Ou bien la désignation de la troupe paraît impliquer cette identité, par exemple : « La troupe du Théâtre Untel n'est pas encore arrivée », alors que cette entreprise n'emploie plus de comédiens permanents. Sans doute ce flou sémantique, les connotations militaires du vocable, son association inévitable à des institutions d'un certain âge, et d'autres raisons encore, ont conduit de nombreuses pratiques théâtrales à nommer autrement les équipes qui portaient leurs démarches : laboratoire, collectif, studio, etc. Autrement dit, pour ceux qui pensent que la vitalité du théâtre nécessite d'inquiéter et de déplacer ses acquis : si on parle aujourd'hui d'un certain « retour des troupes », doit-on y voir le signe d'une régénération qui affirme à nouveau que la création théâtrale, pour mûrir, exige la permanence d'un groupe ; ou au contraire la fin de la recherche, la stabilisation, le retour au mode de production ancestral, c'est-à-dire : un sultan flanqué d'un grand argentier, régnant sur une cour de vizirs, un sérail de favorites et, bien sûr, d'eunuques.

La présentation malveillante de cette fausse alternative s'explique sans doute par un fait de génération. Les troupes, dans ma jeunesse (les années soixante), c'était l'horreur. Pour les coins les plus arriérés de Paris et de la province, cela signifiait apprendre et répéter une pièce en huit jours tout en jouant une autre le soir, chacun – éternellement – dans son « emploi ». Le talent originel des acteurs-piliers de la compagnie s'était depuis longtemps réduit à une collection de trucs, d'effets et de simulations. Ne parlons pas des décors réemployables, des rochers en carton, des costumes puisés dans les réserves, etc. Dans les endroits plus en vue

l'académisme se drapait mieux, s'accordait le temps de quelques lectures avant de fixer qui entrait à cour ou à jardin, et vendait la marchandise emballée de quelques discours humanisto-populistes se recommandant sans vergogne de Jean Vilar. Dans tous les cas, compagnies ou troupes verrouillaient étroitement l'accès à la profession. Avoir du travail signifiait entrer dans leur pratique et nulle autre. Au sommet de l'échelle, les Pitoëff continuaient à distiller Tchekhov avec componction sur des plateaux exigus entre pendule et canapé, des gens qui avaient connu Artaud et ébranlé les planches en leur temps (Barrault), engageaient des *girls* nues et pailletées à trémousser leurs fesses sous notre nez au prétexte de nous restituer l'esprit du grand Rabelais, d'autres qui avaient séjourné quelques semaines à Berlin produisaient des spectacles en gris où se confrontaient en un mélange hasardeux le cabotinage français et l'idée plutôt austère qu'ils se faisaient de la « distanciation ». La culture hexagonale et ses satellites tenaient pour « l'avant-garde » les pitreries langagières de Ionesco et les snobismes énigmatiques de Pinter, sans que rien n'y diffère des éléments constitutifs de la représentation communs à tous les théâtres de boulevard.

Certes, je peins tout à l'excès. Il existait évidemment bien des gens honnêtes, intransigeants, passionnés, dans des registres très divers : Beckett, Roger Blin, Jean-Marie Serreau, Armand Gatti, etc. Mais, pour l'essentiel, tel était le sentiment de ceux qui allaient vivre les prolégomènes, les événements puis les péripéties de 1968. D'ailleurs, beaucoup de ce qui allait surgir et rayonner de ce bouleversement était alors caché ou très différent, Ariane Mnouchkine, Grotowski ou Dario Fo, par exemple. Dans ce contexte, où le système de « la troupe » s'identifiait à la réification du théâtre, deux grandes tendances d'opposition – me semble-t-il – se sont affirmées.

L'une s'est inscrite dans une filiation ouverte longtemps auparavant par Brecht mais qui, en France, par ses aspects *sensibles* (esthétiques), s'est plutôt transmise par l'influence de Strehler. Plus tard se feront sentir les emprunts à la mise en scène germanique contemporaine. Je situerais là les grandes créations de Planchon et du jeune Chéreau, Jean-Pierre Vincent, etc. Cette pratique ne remettait fondamentalement en cause aucune des données cardinales de la représentation traditionnelle. Celle-ci se concevait toujours comme *le processus par lequel un texte d'auteur accède à la vie scénique*. Ce qui allait différer considérablement, c'était ce processus lui-même, d'une part, et la lecture des œuvres, d'autre part. Brecht n'est plus tant revendiqué, comme par la génération précédente, sous le rapport de l'engagement politique et d'une série de procédés dramaturgiques, mais son travail se trouve poursuivi ou déplacé dans un nouvel environnement. De même que Brecht avait adapté les classiques et modifié les codes du jeu et de la scène pour tenter de les rendre aptes aux exigences qu'il posait au théâtre, de même sous l'influence stimulante des travaux à la charnière des sciences humaines et de l'art (les inévitables Althusser, Lacan, Foucault, Barthes, Deleuze, etc.), on va assister à des interprétations du répertoire parfaitement iconoclastes pour les traditionalistes, manifestées par des scénographies, un jeu d'acteur et des signes inattendus. Qu'on se

souviennne du choc et des imprécations au moment du *Tartuffe* de Planchon ou de *La Dispute* de Chéreau. Dans ce courant, la « lecture » de l'œuvre, vite baptisée par certains du pléonasme de « re-lecture », tient une place essentielle. Emprunté au théâtre allemand, se répand l'usage de s'entourer de partenaires intellectuels. Un personnage, improprement nommé en français : le dramaturge, remplit désormais une fonction cosmopolite entre documentariste, critique, exégète, philosophe, éveilleur du sens ou censeur des idées reçues. Qu'en est-il de « la troupe » dans ces entreprises ? Elle semble retrouver son sens supposé premier, celui qu'on a envie de prêter aux troupes de Shakespeare et Molière, au Berliner Ensemble comme aux débuts du TNP : autour d'un chef plus ou moins charismatique, des artisans de haut niveau unissent leurs efforts dans le partage des mêmes convictions sur la fonction et la pratique de leur métier. Des « noyaux », peut-être davantage que des compagnies entières, portent cet idéal avec leur leader, d'autant plus mobilisés qu'il leur semble œuvrer à contre-courant. Pourtant, à y regarder de près, rien ne change de l'ordinaire du théâtre. Si on passe souvent beaucoup plus de temps « à la table », si la répétition se nourrit aussi, parfois, « d'improvisations », la structure du processus ancien demeure intacte : désir du chef de monter un texte, phase complexe de confrontation des intuitions premières et de l'exploration de l'œuvre, répétitions, remises en question, accouchement progressif, représentations. Le travail consistant donc toujours à ménager l'accès au plateau d'un certain nombre de pages écrites, la nouveauté s'exprime par l'originalité de la « re-lecture » (désormais requise, exigée jusqu'à l'extravagance) ou par la découverte d'un auteur (Koltès, Müller, Bernhard, etc.). Le tout se satisfait donc assez bien du mode de production et, généralement, des lieux traditionnels. D'où, très vite, l'intégration finalement si peu problématique de ces artistes à la machine institutionnelle : maisons de la culture, centres dramatiques, scènes nationales. Si des fidélités entre metteurs en scène et acteurs se sont vérifiées au cours des années, il est – dans la plupart des cas – excessif de parler de « troupes » ayant traversé les décennies dans cette tendance. C'est elle, en effet, qui a porté dans nos pays la fonction du metteur en scène à une hégémonie inconnue jusque-là et c'est à sa carrière que l'on identifie les spectacles qui la jalonnent, non à une troupe. Les équipes ferventes du début se sont disloquées, et chacun – acteur ou metteur en scène – accède ou non au vedettariat dans sa spécialité. Une notoriété équivalente peut les amener à s'associer à nouveau ponctuellement, elle implique le plus souvent la consécration préalable par le cinéma. Cette tendance et ce modèle règnent aujourd'hui quasiment sans partage dans le champ francophone et se retrouvent avec des variantes spécifiques dans toute l'Europe. La « troupe » au sens shakespearien ou italien, aussi bien qu'au sens fonctionnarisé, n'y existe pratiquement plus.

L'autre tendance, née ou resurgie à partir de la fin des années soixante, comporte des pratiques extraordinairement diverses mais dont la caractéristique commune est d'avoir refusé le processus de création et le mode de production dominants. Les influences originelles dans ce vaste champ diffèrent totalement de la filière précédente. Cela va du happening et de la « performance » nés dans les galeries d'art, à Grotowski, Kantor, le

Living Theatre, Richard Schechner, l'Agit-Prop des années trente, le Bread and Puppet, le Teatro Campesino, l'Odin d'Eugenio Barba, etc. Cette constellation englobe aussi bien l'héritier de Grotowski, Thomas Richards, qui poursuit ses recherches à Pontedera, que ceux qui ont emprunté les pas d'Augusto Boal et de son « théâtre invisible ». On retrouve dans ce flot des metteurs en scène « classiques » mais dont une période se rattache à ce type de créations, comme Peter Brook, et des œuvres du Théâtre du Soleil comme *1789* ou *Les Clowns*. On y trouve aujourd'hui des « troupes » qui vont du Wooster Group (USA) à Pipo Delbono (Italie), il s'en rencontre en Belgique (notamment en Flandre) comme en Europe de l'Est, en Amérique Latine ou en Afrique du Sud. En France, où cette tendance est marginale, des troupes comme l'Aquarium ou le groupe T'Chan'G de Didier-Georges Gabily, ont participé de ces pratiques alternatives.

Toutes ces démarches offrent des caractéristiques très concrètes, qui les différencient nettement de l'entreprise dominante :

- Les œuvres n'appartiennent pas au répertoire classique ou contemporain (elles peuvent en offrir des variations), mais il s'agit toujours de *créations originales*.

- Ces créations ne consistent pas à mettre en scène un texte d'auteur, même si un texte sert de base ou point de départ, ou si des textes, choisis ou écrits spécifiquement, sont incorporés au spectacle. *Le projet de la création scénique constitue l'objet du processus de travail en lui-même.*

- *Ce processus ne s'accommode pas (ou très mal) des contraintes de production des théâtres traditionnels.* Il y faut généralement une beaucoup plus longue période de gestation que les quelques semaines de répétition ordinaires. On y requiert souvent des formes d'entraînement, l'apprentissage de disciplines corporelles ou vocales particulières, des voyages, des rencontres, des étapes de travail suivies de moments de latence, etc. Fréquemment aussi, des lieux, des espaces scénographiques inhabituels et propres à chaque création. Tout cela entraîne des modes de subsidiation et/ou de bénévolat, des infrastructures, une vente et une diffusion, qui s'écartent notablement du théâtre d'institution.

- On relève *une affirmation forte et explicite de la dimension collective du processus de création*, que ce soit ou non à juste titre. Cela postule qu'un nombre important d'intervenants sont invités à participer à l'élaboration même de la création et non à sa réalisation finale seulement (le spectacle). Certains projets amènent, de ce fait, à flouter les limites des compétences voire à échanger des fonctions.

- *Nombre de ces productions ne s'inscrivent pas dans le cadre strict de la représentation dramatique.* Soit qu'elles se tiennent sur la frontière avec d'autres disciplines (par exemple, la danse contemporaine), soit qu'elles brassent des pratiques artistiques multiples en un assemblage original (qu'on pense aux créations de la Societas Raffaello Sanzio), soit qu'elles impliquent des comportements perturbant la relation acteur/spectateur (moments interactifs, spectacles avec options, etc).

Ces éléments ne se retrouvent pas tous également avec la même intensité dans les différentes entreprises de cette tendance. Par exemple,

de plus en plus de ces créations sont « formatées » à la dimension des scènes à l'italienne pour assurer une diffusion plus facile. Mais, dans l'ensemble, elles les partagent. Si l'on entend par « retour des troupes » que ce type de démarches se multiplie, l'évidence du fait ne saute pas aux yeux ; si l'on exprime ce sentiment parce qu'une plus grande visibilité lui est accordée depuis peu, on pourrait en convenir en relevant la place importante de ce type de spectacles dans les festivals à travers le monde. À quel type de curiosité ou d'insatisfaction doit-on cette résurgence dans ces endroits de prestige et d'exception, alors que dans la vie théâtrale courante continue de dominer l'autre tendance ? J'avancerai prudemment que les prescriptions de la « re-lecture » ont entraîné un nouvel académisme – donc un émoussement des sensations –, alors que les autres pratiques – même maladroites ou inégales – réunissent souvent à un haut degré les ingrédients vitaux qui séduisent, bouleversent et fascinent dans la représentation : l'hésitation ou la confusion bégayante entre réel et symbolique, l'événement *hic et nunc*, en train d'advenir sous nos yeux.

Le Groupov, fondé il y a vingt-trois ans, se revendique de cette large famille et son histoire reflète les découvertes, les questions et les doutes qui l'ont agitée. Notre parcours comprend des événements inclassables dans l'ordre du spectacle (comme les premières créations), des mises en scène du répertoire (Brecht, Claudel), des créations originales et largement collectives comme *Rwanda 94*. Il comprend même un secteur d'activité complètement hors du champ de la représentation, les « Clairières », cette structure de travail en forêt qui part des pistes ouvertes par Grotowski dans sa période dite de « culture active ».

Presque un quart de siècle après ses premières expériences, je voudrais interroger la notion de « collectif » qui a toujours accompagné le Groupov et qui se retrouve abondamment dans les entreprises du « tiers théâtre » (selon l'heureuse expression d'Eugenio Barba).

C'est bien dans la foulée de mai 68 et des idées qui l'avaient rendu possible que la notion de collectivité créatrice a été affirmée et opposée à la troupe traditionnelle. Elle rejoignait le rejet de toute autorité qui n'émanerait pas d'un vouloir collectif explicite, elle valorisait la force et l'inventivité des groupes par rapport aux capacités des individus pris isolément ou travaillant sous la conduite d'un seul. Prise dans sa radicalité la plus intransigeante, cette notion a beaucoup souffert, les entreprises collectives « pures » ont très mal résisté au temps. D'une part, évidemment, du fait de la mutation du climat idéologique et social, de l'hégémonie du néo-libéralisme triomphant (« Il n'y a pas de collectivités, il n'y a que des individus », Margaret Thatcher), et du fait, d'autre part, de leurs propres échecs. Du grand nombre des insuffisances notoires du « collectif pur », deux se distinguent particulièrement :

- Une responsabilité et une autorité égales pour tous au niveau du principe, alors que, manifestement, seuls quelques-uns – voire un(e) seul(e) – font des propositions productives, assument les tâches pratiques, etc. Ce déséquilibre ne se supporte pas éternellement.

- L'égalité postulée empêche paradoxalement le plus souvent l'expression libre de la critique indispensable à l'évolution des projets comme des artistes. Afin de ne pas compromettre l'entente du groupe, un pacte tacite entraîne cette attitude : « Je ne dirai rien de grave sur ton travail, fiche-moi la paix aussi ». Une création d'exigence ne saurait naître dans un pareil climat, au mieux – et provisoirement – un collage plus ou moins habile de trouvailles. Certains groupes ont sombré, à l'inverse, de la paralysie collective entraînée par des psychodrames furieux et permanents que personne n'avait autorité à arbitrer. Évités ou exacerbés, quand les conflits dans un collectif ne portent plus clairement sur des enjeux politiques et artistiques, celui-ci est entré dans une phase où c'est sa survie comme entité qui est devenu son propre sujet et ce sujet est superflu.

Le « collectif pur » capable à la fois de créations significatives et de se maintenir dans la durée reste donc une rare exception. Mais on pourrait dire qu'il subsiste toujours une nostalgie de cette association idéalisée et qu'en divers moments, pour certains groupes, quelle que soit la réalité de leur distribution du pouvoir et de la division du travail, ce désir a constitué *une illusion productive*. La forme actuellement la plus répandue des troupes, compagnies ou collectifs de la constellation évoquée, consiste en un noyau relativement stable de collaborateurs autour d'une personnalité directrice, inspiratrice et fédératrice. Autour de cette cellule gravite un ensemble plus ou moins large et plus ou moins variable. Cette configuration de base connaît des déclinaisons très diverses, cela va du gourou aux ordres quasi absolus, type Kantor (mais une de ses directives peut être l'implication collective...) jusqu'aux groupes où des projets peuvent être conduits par des maîtres d'œuvre différents.

La dimension réelle ou factice du fait collectif dans l'élaboration des créations et dans la vie du groupe doit s'estimer cas par cas. Non pas même par entreprise mais pour chaque production. Je crois, par exemple, que si le Théâtre du Soleil est dirigé par une personnalité majeure (et fermement !), la création théâtrale y procède bien d'un processus collectif actif et réel, mais l'importance de ce facteur n'est pas identique à toutes les périodes. Si je me retourne sur les spectacles passés du Groupov, cela se manifeste aussi clairement : l'intensité de la vie collective dans la création s'est distribuée très différemment selon les projets. À chaque création ses nécessités spécifiques, il n'y a – il ne devrait – jamais y avoir de configuration définitive. *Rwanda 94*, par exemple, procédait d'un maître d'œuvre central, mais la réalisation associative des tâches et le débordement des compétences de chacun dans le domaine des autres (musiciens, cinéaste, écrivains, interprètes, chercheurs, scénographe, techniciens, administratifs, témoins du processus) n'a peut-être jamais été aussi grand.

Au fond la question serait : *pourquoi avons-nous besoin de cette élaboration collective ?* Si elle se réduit à un impératif moral sans portée artistique autant s'en débarrasser de suite. Et la réponse d'évidence est : *parce que certaines œuvres ne pourraient advenir autrement*. L'hypnotisme des dernières créations de Grotowski, la fête libératrice de *Paradise Now* du Living de Julian Beck

et Judith Malina, le trouble extraordinaire généré par *Andy Warhol's last love* du regretté Squat Theatre, ou la joie au bord des larmes de *Mistero Buffo* à la grande époque de Dario Fo, ne sauraient résulter d'une écriture solitaire passant ensuite à l'atelier des répétitions. Et, assertion encore aujourd'hui peu partagée : ces œuvres, non moins que d'autres, nous paraissent essentielles.

C'est là, en effet, une conviction qui prête à sourire pour de nombreux universitaires comme pour une grande majorité d'artistes de théâtre, pour eux la création scénique n'atteindra jamais à la valeur d'une œuvre littéraire. Son caractère éphémère (qu'en reste-t-il que des traces infidèles : photos, enregistrements ?) ne répond pas aux exigences de la pérennité la plus élémentaire de tout chef-d'œuvre. Ce jugement de valeur se fonde aussi, implicitement, sur la disqualification de la dimension collective dans l'ordre de la création. Une œuvre réalisée à plusieurs ne peut équivaloir à la profondeur vertigineuse de l'écriture intime. Imagine-t-on Kafka écrire à plusieurs ? Non, le style c'est l'homme. La persistance farouche, presque viscérale de cette vision romantique de l'œuvre solitaire, seule capable de dégager de l'universel dans l'individu par une sorte d'extraction de sa quintessence singulière, entraîne une occultation très significative des époques, des œuvres, et des génies qui n'y correspondent pas. Et, il y a peu, on n'a pas cru pouvoir mieux disqualifier l'écrivain Brecht qu'à le prétendre copieur, pilleur des idées et des œuvres de ses maîtresses, emprunteur de schémas préexistants, et d'ailleurs : travaillant toujours en groupe. La falsification éhontée des faits n'importe pas ici, mais bien cette idée qu'un écrivain « collectif » se déprécie *de facto*. Il faut ajouter qu'à peu près tous les métiers du théâtre offrent ce caractère bâtard comparé aux arts dont ils semblent procéder et si, jadis, on cherchait de grands peintres pour conférer un peu de dignité au décor, dans un espace scénique toujours aussi conventionnel, bien des grands scénographes qui ont renouvelé la conception même de ces espaces rêvent toujours de la reconnaissance, qualitativement différente, d'une œuvre pointue ou sculptée exposée à la Dokumenta ou à la Biennale de Venise.

J'ai rappelé en d'autres écrits que le Groupov s'était proposé depuis toujours de « faire de la maladie une arme ». Ce qu'on impute au théâtre (au théâtre et non à la littérature dramatique) comme des faiblesses congénitales : un acte vivant, éphémère, non reproductible, porté par une collectivité impure, à la limite trouble du réel et du représenté, tout cela, dans le contexte d'une déshumanisation accélérée des rapports humains, il y avait lieu de l'exacerber avec détermination, à la différence des représentations qui, par le jeu des acteurs comme par la modulation de l'espace et des effets scéniques, semblent regretter de n'être pas encore devenues du cinéma. Ces expériences du « tiers théâtre » ne peuvent advenir que par des processus où la dialectique du collectif et des individus s'invente d'autres contradictions que celle du concepteur et de l'interprète. Dans ce sens, il existe une dimension politique aux tentatives d'organisation différentes de ces troupes ou de ces compagnies et il n'est pas étonnant qu'elles engendrent des créations qui dérangent et

interrogent. Leur mode de production même implique un désaccord avec l'ordre du monde.