



Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

Toujours brouiller les pistes

Entretien avec Anne Thuot (Groupe Toc) réalisé par Marion Rhéty

Anne Thuot et Marion Rhéty



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1524>

DOI : 10.4000/agon.1524

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Anne Thuot et Marion Rhéty, « Toujours brouiller les pistes », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 23 avril 2020, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1524>

Association Agôn et les auteurs des articles



Toujours brouiller les pistes

groupe toc

Entretien avec Anne Thuot réalisé par Marion Rhéty

Le groupe toc, jeune collectif de théâtre bruxellois, fait résolument le choix de l'humour pour décaler son point de vue sur le monde. Puisant sa singularité dans l'écriture fragmentaire de Marie Henry ou d'autres textes contemporains comme ceux de Tim Crouch, ainsi que dans les énergies rassemblées sur le plateau, il se joue des codes de la représentation pour inventer de nouvelles formes au spectacle vivant. Le collectif tel qu'il le pratique est avant tout un attachement ludique au présent de la représentation.

« Tous les matins, au réveil, avant de vous lever, et tous les soirs, aussitôt au lit, fermez les yeux et, sans chercher à fixer votre attention sur ce que vous dites, prononcez vingt fois de suite avec les lèvres, assez haut pour entendre vos propres paroles et en comptant machinalement sur une ficelle munie de vingt nœuds, la phrase suivante : **Tous les jours, à tous points de vue, je vais de mieux en mieux.** »
Marie Henry, *Les 24H de Tina Pools à la recherche de son bonheur*.

Un collectif de plateau

MARION RHÉTY. On peut commencer par votre nom, qui reflète bien l'esprit du collectif dont tu fais partie en tant que metteur en scène, le groupe toc : « [tck] : Onomatopée d'un bruit, d'un heurt souvent répété, ou objet faux, ou imitation d'une matière précieuse d'un objet ancien, ou Trouble Obsessionnel Compulsif ou T.O.C. se caractérisant par la présence d'obsessions et/ou de compulsions qui reviennent sans arrêt et peuvent devenir handicapantes, ou coiffure en usage au XV^{ème} et XVI^{ème} siècle »¹. Comment s'est formé ce collectif ?

ANNE THUOT. Il date de 2005. En fait, c'est un peu bizarre parce qu'on a commencé par monter une compagnie de théâtre de rue dans un petit village en France, à Chaudeney-sur-Moselle, en Lorraine. L'idée était de porter le texte dans la rue, mais au bout d'un moment on s'est rendu compte qu'on recréait une salle dans la rue, alors on est retourné en salle. On a mis en place une sorte de vocabulaire commun où chacun avait son mot à dire. D'un point de vue artistique, on est une quinzaine, mais avec des gens plus ou moins attachés au groupe. On va dire que Marie [Henry], Raphaël [Noël], Hervé [Piron], Cédric [Lenoir], Mélanie [Zucconi], sont là dans quasi toutes les créations. Et d'autres gens reviennent régulièrement sur deux ou trois pièces.

¹ Dossier de présentation, décembre 2007.

Quelque part, c'est l'extérieur qui nous a désigné comme collectif. Quand on est retourné à Bruxelles, Antoine Pickels² a commencé à parler de nous en disant qu'on avait une façon collective de travailler. Mais on ne se l'était pas formulé.

M.R. Dans le collectif, les rôles sont clairement répartis ?

A.T. Nous ne sommes pas un collectif d'acteurs. Nos rôles sont déterminés : une auteure, un ou deux metteur en scène, des acteurs, un éclairagiste... C'est plutôt la manière de travailler qui est collective. Par exemple, je suis plutôt metteur en scène – je dis plutôt parce que ça peut nous arriver de changer – mais je ne suis pas un metteur en scène visionnaire. Je ne travaille pas de façon isolée. Je travaille avec les acteurs et leurs propositions sont fondamentales. Je ne vais jamais faire jouer à un acteur quelque chose qu'il n'a pas envie de faire. C'est important qu'il ait le choix. On travaille presque toujours sur les textes de Marie Henry, mais même si on choisissait un texte d'un autre auteur, Marie serait sans doute dramaturge. Elle a un rôle important dans le collectif. D'une façon générale, on essaie de faire en sorte que les rôles tournent. Quelqu'un qui joue va ensuite mettre en scène, Raphaël qui fait les lumières joue parfois ou met en scène, moi aussi je peux jouer... C'est le plateau qui nous a donné ce fonctionnement. Nous n'avons jamais décidé d'être un collectif. Contrairement à d'autres collectifs, comme tg STAN ou le Transquinquennal – dont par ailleurs on se sent très proche – on travaille très peu à la table. On discute beaucoup mais en faisant. On ne parvient à travailler que quand on est les pieds et les mains dans la matière.

M.R. Comment s'est fait la collaboration avec un autre collectif, le Transquinquennal, pour *Capital confiance*³ ?

A.T. Très bien ! C'était déroutant parce qu'on n'a pas du tout la même pratique du collectif. A un moment donné de leur parcours, ça a été un acte que de ne pas aller sur le plateau. Nous sommes un collectif qui ne travaille que sur le plateau. C'était difficile pour nous de passer beaucoup de temps à parler. Mais j'ai adoré ce travail parce que j'ai l'impression d'avoir rouvert plein d'espaces dans ma conception du métier. On s'est défini très fortement « contre » : contre l'émotion, contre la boîte noire, contre... Ça a créé une identité. Mais il faut aussi savoir rouvrir. On nous a tellement reproché de ne pas avoir de propos dans nos spectacles qu'on y a mis un point d'honneur. Mais en travaillant avec Transquinquennal, je me suis dit que le propos pouvait aussi être intelligent.

M.R. Retrouvez-vous le fonctionnement collectif qui vous caractérise sur le plateau également au niveau de la gestion de l'administratif, de la communication, de la diffusion : y a-t-il un partage de ces tâches entre vous ?

A.T. Sur le plan artistique notre collectif fonctionne très bien mais sur le plan administratif c'est excessivement chaotique. On n'a pas de lieu. On n'est soutenu d'aucune manière : pas d'aide structurelle, pas de contrat programme. On a déposé une demande de convention, il y a deux ans et demi, à la communauté française, pour essayer d'avoir un administrateur, mais on n'a toujours pas de réponse. On fonctionne à l'aide au projet. En fait, c'est drôle, on fonctionne très bien sur le plateau, il y a une entente parfaite artistiquement parlant, mais dès qu'il s'agit de parler d'administratif, ça devient très compliqué. On n'arrive pas à voir les choses de la même façon, à se mettre d'accord. A ce niveau là on ne fonctionne pas en collectif.

M.R. Pour quelles raisons, à ton avis ?

² Antoine Pickels est auteur dramatique, critique de théâtre et de danse, organisateur d'événements culturels et directeur de la Bellone, Maison du spectacle à Bruxelles.

³ Spectacle issu de la collaboration entre le groupe toc et le Transquinquennal en 2010. Voir également à ce sujet l'entretien réalisé avec le collectif Transquinquennal : Transquinquennal, «(Im)posture du collectif», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Enquête: Engouffrés dans la brèche, Postures et pratiques du collectif, mis à jour le : 07/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1536> .

A.T. Je crois qu'il faut avoir un peu le goût de l'administratif. Au sein du groupe, certains l'ont, d'autres pas du tout. Du coup c'est très laborieux pour ceux qui n'ont pas le goût de s'y mettre. Ils se sentent « obligés » tandis que ceux qui ont le goût de la gestion administrative leur reprochent de ne pas en faire assez. Bref, c'est très compliqué.

M.R. Ce fonctionnement en collectif, étendu du plateau à la gestion administrative (malgré une implication aléatoire de chacun) semble une tentative de redéfinir la position de l'artiste dans la société en supprimant les intermédiaires. Qu'en penses-tu ?

A.T. Je te réponds par un exemple : j'ai récemment remis un dossier à la communauté française pour monter un projet dont je suis metteur en scène et pour lequel je n'ai pas trouvé de coproducteur. J'ai donc rédigé une lettre à l'intention de la commission en charge du projet à la Communauté française pour leur expliquer pourquoi je n'ai pas trouvé de coproducteur. Clairement il s'agit d'un problème institutionnel qui ne m'appartient pas : je ne trouve que des théâtres qui me disent « Je te programme dès que tu as l'aide à la production », alors même que pour obtenir cette aide il faut qu'un théâtre te programme. C'est la figure du serpent qui se mord la queue. J'ai parlé de cette lettre à toute l'équipe et avec leur accord je l'ai signée de leurs noms à tous : comédiens, créateurs sons et lumières... Donc il y a une vraie volonté de réfléchir, au-delà de sa petite bulle artistique, à notre place en tant qu'artiste dans la société. Et il est clair, à ce sujet, que travailler en collectif correspond à une façon de voir le monde. Une vision parfois utopique.

M.R. J'ai rencontré également le groupe Transquinquennal ; ils m'expliquaient qu'à leurs yeux le collectif a une existence quotidienne qui, à la limite, pourrait se passer des temps de spectacle. Qu'en penses-tu ?

A.T. Ce n'est pas comme ça pour nous. Je crois que, hors des moments de travail et de création, le collectif n'existe pas vraiment. C'est vraiment le travail qui nous lie, le fait d'avoir les mains dedans, d'avoir le plateau qui nous réunit. Je vois très bien ce que vit le Transquinquennal, mais c'est très différent pour nous. C'est vraiment l'univers théâtral et l'élaboration d'un langage théâtral qui nous fédère. D'ailleurs à ce sujet, il y a quelque chose de très étrange : malgré le fait que l'on est une très jeune compagnie – notre premier spectacle remonte seulement à cinq ans, et il n'y a eu que quatre spectacle depuis⁴, ce qui est tout de même peu – on se sent parfois déjà appartenir à une sorte de « musée de la création belge ». C'est-à-dire qu'en tant que Groupe Toc on est beaucoup invité à des colloques pour expliquer notre façon de faire, on est beaucoup cité comme référence, de nombreuses publications parlent de nous comme d'une « révélation ». On nous identifie comme faisant *a priori* partie d'un paysage particulier dans lequel on aurait « inventé », soi-disant, quelque chose... Et pourtant il nous semble que ce vocabulaire que l'on nous prête, nous sommes seulement en train de le mettre en place.

Les rendez-vous

M.R. Si l'on part de cette conception utopique du monde que vous partagez pour réfléchir à la scène et à la manière dont vous l'occupez, y a-t-il un désir de montrer le collectif à l'œuvre sur scène, de le représenter comme affirmation d'un parti pris, au même titre que l'on décide sur une pièce de faire entendre le texte d'une manière plutôt qu'une autre ? En d'autres termes, le but est-il de donner à entendre le texte ou bien est-ce également de donner à voir un collectif ?

A.T. Dans les spectacles que je mets en scène, il y a toujours le souci du groupe. Même s'il y a une composante individuelle très forte dans l'écriture de Marie, qui travaille beaucoup sur

⁴ *Moi, Michèle Mercier, 52 ans, morte* (2005), *La fontaine au sacrifice* (2006), *Mon bras (mobile)* (2007), *Les 24H de Tina Pools à la recherche de son bonheur* (2008), *Come to me Comme tout le monde* (2009).

le « je » et sur l'explosion de l'être humain et de la personnalité, il y a toujours un moment donné un collectif, un groupe de départ avant que les différentes paroles n'exploient. Autre chose importante – et ça vient très clairement du fait qu'on a tous vu beaucoup de spectacles du théâtre flamand – nos spectacles ne commencent pas avant la présence des acteurs et des spectateurs : il ne préexiste pas à la représentation théâtrale un imaginaire de ce qui se serait passé avant. Il y a une première prise de contact, les yeux dans les yeux [avec le spectateur], puis le spectacle commence. Le point de départ est donc toujours le groupe : le groupe des acteurs, mais aussi le groupe de personnes réunies dans la même salle de théâtre. Ce n'est qu'après que vient la fragmentation de la parole individuelle, et encore est-elle tempérée pas des codes de jeu très fort, ramenant toujours le collectif.

M.R. Cela signifie-t-il qu'une large part est laissée à l'improvisation au moment de la représentation ?

A.T. C'est très écrit. Par contre on ne sait jamais comment les acteurs vont jouer. Nos pièces peuvent être vues comme des partitions rythmiques : l'acteur sait qu'il va de ce point-là à ce point-là, il a des rendez-vous. Mais entre ces points de rendez-vous, on ne sait pas comment il va jouer. On ne parle jamais d'« intention » dans notre travail, mais de « rendez-vous ». La destination est fixée, mais la trajectoire appartient à l'acteur.

M.R. Le principe est séduisant, mais est-ce que les acteurs, d'une représentation à l'autre jouent vraiment différemment ?

A.T. Oui, tout à fait. Cela varie évidemment en fonction des spectacles, qui s'y prêtent plus ou moins bien. Mais en général, le jeu est vraiment différent d'une représentation à l'autre. Par exemple, dans le spectacle *Moi, Michèle Mercier, 52 ans, morte*, certaines séquences pouvaient avoir jusqu'à cinq minutes de plus que la veille, alors que d'autres séquences ne se décalaient jamais.

M.R. Qu'est-ce qui change ? Le rythme ? La couleur du jeu ? Le sens donné au texte ?

A.T. C'est plutôt le déroulement de l'action : par exemple, lors d'une séquence extrêmement chorégraphiée, répéter l'action trois fois alors qu'elle est prévue une seule fois. Pourquoi ? Parce que les acteurs sont ensemble dans un jeu qui a envie de durer. Ou encore prendre le temps de vivre soi-même sur scène : si je pense à Mélanie [Zucconi], il lui est arrivé régulièrement lors d'une séquence d'avoir un fou rire, car elle devait faire quelque chose qui la faisait rire elle-même. L'idée est de laisser place à l'accident, d'en jouer, et de rester à l'écoute de ce qui se passe au moment même de la représentation.

De l'exercice du tricot

M.R. Penses-tu que le collectif implique une forme d'écriture théâtrale particulière ? Ou inversement : existerait-il une forme d'écriture théâtrale qui serait propre au collectif ?

A.T. J'ai du mal à répondre à ça. En fait, on s'est tous appris ensemble : on était à l'école, Marie avait envie d'écrire, j'avais envie de faire de la mise en scène. Elle a commencé à écrire, il y avait des acteurs avec qui j'avais envie de travailler. Ils ont adhéré à l'écriture de Marie, et en jouant ils ont nourri l'écriture de Marie, qui a elle-même nourri ma mise en scène... Il y a eu un effet boule de neige où l'on s'est tous écrit, inventé, ensemble. Ce que je pourrais dire, c'est que le collectif implique que chacun en fait un peu plus que son propre rôle : Marie ne fait pas juste de l'écriture, je ne fais pas juste de la mise en scène et les acteurs ne font pas que du jeu. On écrit tous un peu le spectacle d'une certaine manière. Et le fondement de tout ça, c'est peut-être l'importance de nos discussions : on discute beaucoup avec Marie au moment de l'écriture, puis elle discute avec les acteurs, je discute également beaucoup avec Marie lors de ma mise en scène où elle intervient en faisant de la dramaturgie... Donc on tricote tous ensemble le spectacle. Un exemple de ce « tricotage collectif », c'est le travail que l'on a fait à partir du texte du performeur anglais Tim Crouch.

Son texte était une écriture en déploiement, une écriture qui n'était pas très vivante. Quand on a rencontré ce performeur, il nous a dit que nous pouvions en faire ce que nous voulions car c'était de la « matière ». Or je crois que cette approche est caractéristique de notre démarche : même si nos textes sont très écrits – car l'écriture de Marie est très écrite – on l'envisage toujours comme une matière dans laquelle on peut couper au gré du sens qu'on lui donne. Et c'est ce que nous avons fait avec le texte de Tim Crouch : on a coupé dedans et on l'a aussi tricoté ensemble d'une certaine manière, comme à chaque fois.

M.R. Cela signifie-t-il qu'il y a un travail de réécriture de Marie en regard de ce qui s'est passé sur le plateau ?

A.T. Ça dépend vraiment du projet. *La Fontaine au sacrifice* par exemple, est un texte que Marie a écrit à La Chartreuse et qu'elle a écrit seule. Celui-là a très peu bougé par la suite. Mais notre nouveau projet est un texte que l'on élabore véritablement ensemble et qui ne cesse d'évoluer. Marie propose un texte, on répète, elle assiste à la répétition, elle répond à la suivante, etc. C'est vraiment un jeu de ping-pong entre l'écriture scénique et l'écriture textuelle. Et dans ce jeu d'allers-retours, on essaie à chaque fois d'inventer une nouvelle façon de fonctionner.

Le refus du propos

M.R. Qu'est-ce qui nourrit cette volonté d'inventer un nouveau langage théâtral ? Avez-vous des références communes ?

A.T. Je pense que nous avons tous été très fort nourrit par la théâtralité flamande et par des figures comme Jan Lauwers ou les tg STAN par exemple. Je pense également que ce qui nous réunit, c'est ce refus d'un théâtre de propos – ce que l'on nous reproche beaucoup d'ailleurs – parce qu'on est dans une recherche de forme.

M.R. Que vous reproche-t-on au juste ?

A.T. De ne pas produire des spectacles que l'on peut résumer en une phrase claire du type : « Ce spectacle parle de la faim dans le monde, etc. ». Cela effraie beaucoup les programmeurs. D'ailleurs tout le monde pense que l'on est subventionné et que l'on tourne beaucoup en France... Ce qui n'est pas le cas : on n'est pas subventionné et on tourne très peu. Je pense que l'on a encore beaucoup à apprendre sur la façon de parler de nos spectacles. Nous en parlons toujours au niveau de la forme parce que c'est ce qui nous intéresse. En même temps on parle du monde, évidemment, mais pas avec un discours. Ce qui nous réunit, c'est qu'on est porteur d'un monde que l'on met en place sur le plateau, mais on ne sait pas tellement le raconter. Ni même parler des thèmes qu'abordent nos spectacles, pourtant il y en a.

Je me souviens à Avignon, au théâtre des Doms, de nous être retrouvés face à des programmeurs qui nous disaient : « Vous avez cinq minutes pour nous convaincre ». C'est-à-dire les convaincre qu'il y avait un *propos* dans notre spectacle. J'avais envie de répondre que le spectacle, qu'ils venaient de voir, parlait beaucoup mieux que moi de notre travail. Je peux très bien broder d'une façon intellectuelle sur les spectacles, mais ce n'est pas du tout notre position. C'est une chose qui se ressent dans le travail d'écriture de Marie, qui a bien sûr un fil conducteur, mais où il y a surtout le jeu des formes. Nous avons un point de vue sur la société dans laquelle nous vivons, qui transparaît nécessairement, il n'y a donc pas nécessité de tenir un discours qui la dénoncerait. On la dénonce, mais par des formes. Ça c'est vraiment important, je crois.

C'est peut-être un peu pompeux, mais j'ai envie de nous comparer à Pollock : on fait des spectacles en mouvement, comme il faisait ses peintures en jetant la matière et en conservant la trace de son mouvement. On est dans la déconstruction plus que dans la construction. On cherche en permanence à savoir comment on raconte les histoires aujourd'hui et comment

brouiller l'histoire au théâtre. Car on en a ras-le-bol, je crois. Ras-le-bol du propos. On est très militant face à ça : ne pas prendre l'histoire linéaire comme point de départ, ne pas être dans un théâtre psychologique, ne pas être dans une « boîte noire », casser le quatrième mur. Si je résume, on essaie d'ajouter sans cesse différents niveaux de lecture au spectacle, en passant par un travail de déstructuration du sens linéaire, ainsi que par un jeu sur les codes du théâtre.

M.R. En même temps, quand tu dis refuser un propos, j'ai l'impression qu'il s'agit surtout du refus d'un discours univoque et stable. C'est l'inverse d'un théâtre manifeste, militant voire activiste. Mais la critique n'est pas moins forte.

A.T. Effectivement, c'est un refus du discours plus que du propos. Pour moi, on fait vraiment du théâtre politique. Et faire du théâtre aujourd'hui est déjà un acte politique, parce qu'il se situe tellement à contre-courant : le théâtre n'est pas efficace, pas rentable... Et la dimension politique tient surtout au fait qu'il y ait une rencontre, qu'on se pose face à des gens, qu'on puisse les regarder... Ça n'arrive plus ces moments d'échange, de discussion, où on partage ensemble un moment, un objet. Pour moi, c'est politique, et c'est une façon de résister.

Comme si on savait

M.R. Le travail de déstructuration de l'histoire linéaire au profit d'une expérience collective où les couches de sens se superposent a-t-il pour corrélat de déplacer l'événement de la représentation de l'*ex nihilo* où il siège généralement – qui serait la scène comme lieu hors de l'espace-temps – vers un *ici et maintenant* qui serait plus généralement l'espace de la représentation, la salle de théâtre où acteurs et spectateurs sont en coprésence ?

A.T. Tout à fait. Quand je vais au théâtre, j'ai toujours du mal quand on présuppose que je sais. Il faut déjà, pour moi, poser le fait qu'il y a la salle, qu'il y a des spectateurs, que l'on avance ensemble et que c'est une aventure commune. Ce qui me semble également important, c'est la dimension ludique. Ça peut d'ailleurs concerner des textes très glauques. Par ludisme, j'entends le fait de poser que tout se passe ici et maintenant, et pas dans un autre temps. Alors, il y a quelque chose de l'ordre de la pulsion dans le jeu, de l'imprévu.

Cette situation ludique autour de la scène implique un échange. A ce niveau là on peut dire, très certainement, que quelque chose est dénoncé de notre part : c'est le fait que dans notre société, les gens ne se parlent plus. Dans cette perspective, on essaie également de rendre actif le spectateur : c'est-à-dire que le spectacle, c'est lui qui le fait en faisant ses propres liens, son propre parcours. Evidemment, il y a toujours des milliards de clés, puisqu'il y a toujours de la surinformation dans nos spectacles et que nous travaillons à multiplier les niveaux de lecture possible, de sorte que non seulement il est possible de se dessiner son propre spectacle, mais qu'il est même nécessaire de le faire et d'être actif. Et quand je dis actif, ça n'a rien d'intellectuel : c'est rire, c'est opérer un focus sur un niveau de lecture plutôt qu'un autre... Cette façon de travailler a d'ailleurs pour conséquence que nos spectacles sont souvent très mauvais au début de la création, lors des premières représentations. « Très mauvais » j'exagère, mais rythmiquement ils ne sont pas justes. Et plus on les joue, plus ça prend car on acquiert l'expérience et l'habitude du spectateur. Ce travail est impossible en amont : il faut le spectateur. D'ailleurs, on est souvent catastrophé avant la première, on se dit que ça ne va pas aller. C'est toujours à la générale que ça se met en place et qu'il se passe quelque chose.

M.R. Cette multiplicité des pistes qui peuvent être suivies par le spectateur entraîne-t-elle des réactions très différentes d'un spectateur à l'autre face au même spectacle ?

A.T. Oui, absolument. Et les réactions sont souvent radicales : soit les gens détestent, soit ils aiment beaucoup. Généralement, il n'y a pas de réactions mitigées, au moins jusqu'à présent.

M.R. Tu parlais tout à l'heure de l'adresse au spectateur : le but n'est pas de créer un inconfort ou une interpellation mais plutôt une invitation ?

A.T. Oui, et aussi de le concerner. *La fontaine au sacrifice* commençait avec les acteurs en fond de scène, qui couraient dans un jeu de va-et-vient vers le devant de scène et criaient, à en devenir tout rouge. Il y a quelque chose de très performatif. Ça durait cinq minutes. Je pense que ça pouvait être reçu comme étant agressif. Mais ce n'était pas notre intention, c'est le texte qui voulait ça : il commence avec « Quand j'ai vu ma mère pour la première fois, je ne l'ai pas reconnue. Elle n'était pas comme je voulais qu'elle soit ». Le texte est construit sur un trop plein de parole, qui s'essouffle. A la fin, il n'y a plus de mots, juste une mouche qui vole. Je crois que si on ne met pas cette énergie au début, on ne comprend rien. La volonté n'est pas d'agresser mais de trouver une forme pour que ça se raconte.

M.R. Vous donnez beaucoup d'importance au public : est-ce que vous pensez le public en amont, lors de l'écriture et des premières répétitions, ou bien est-ce que ça ne vient qu'après, avec les représentations ?

A.T. Disons que l'on travaille beaucoup sur l'*adresse public*. A tout moment du spectacle, on cherche à savoir non pas comment on s'adresse au public, mais à quelle partie du corps du spectateur on s'adresse. Comme nos spectacles sont essentiellement rythmiques, on cherche à savoir si tel moment va plutôt s'adresser au cœur, ou bien s'il y a un essoufflement, on va étirer pour constituer un moment de calme pour le spectateur. On cherche à savoir comment le spectateur va recevoir rythmiquement le spectacle. On cherche également à lui donner suffisamment de clés de lecture pour qu'il puisse se constituer un fil conducteur, pour qu'il puisse avoir un choix de focus à faire pendant la durée du spectacle.

M.R. Quelles sont ces clés ?

A.T. Dans les textes de Marie, l'espace est très explosé et la narration fragmentaire. Par exemple dans *Moi, Michèle Mercier, 52 ans, morte*, Michèle Mercier aurait vendu des talismans, grâce à sa théorie qui est la métaphore du trognon – en bref, l'idée est de ne pas se contenter d'être un trognon. Dans la mise en scène, on a traduit ça par l'utilisation récurrente de la pomme : la pomme revient tout le temps, elle sert de référence, de motif et de leitmotiv. La pomme renvoie à plein de choses dans l'imaginaire collectif. Sur scène, on le décline : des vraies pommes, des bijoux en forme de pomme, une couronne en forme de pomme... Cet élément marque l'imaginaire du spectateur. Un autre exemple, on définit des espaces très précis et on les fait signifier. Quand les acteurs sont sur chaises, ils sont en *off* et quand ils montent sur le sol en acier ils sont des figures, en *in*, en train de raconter l'histoire de Michèle Mercier.

On passe beaucoup de temps à ajouter des couches pour que, face à cet objet, les gens puissent comprendre comment cet objet fonctionne. Pour moi, c'est important de ne pas faire comme si le spectateur savait. Chaque histoire a sa façon de se raconter et pour chaque histoire il faut dire comment on la raconte, si c'est avec un stylo bleu...

La singularité de la prise de parole

M.R. Je reviens sur ce que tu disais sur la pomme qui frappe les imaginaires collectifs. Ça renvoie pour moi à l'actualité, politique, au sens large, qui consiste à placer et questionner l'imaginaire commun sur la scène de théâtre. Ce n'est pas parce qu'on envisage une utopie ou qu'on cherche d'autres modes de vie en société que cela doit passer par des thèmes explicitement contestataires. Tu parlais de l'importance que vous accordez à la forme, à la recherche de nouvelles formes. Ça me fait penser à ce que dit Franck Lepage sur le langage,

dans ses conférences gesticulées⁵. Pour résumer, il disait que le capitalisme avait supprimé toute possibilité de critique venant de la gauche en détournant le langage de façon positive – donc en rendant réactionnaire toute personne susceptible de critiquer quelque chose de positif. Il liait cette question du langage à une actualité politique du monde.

A.T. Pour rebondir sur ce que tu dis, quand je vais voir des spectacles, je suis choquée par le manque de singularité de la prise de parole. Les acteurs pourraient dire « j'en ai marre d'être là » ou un texte de Shakespeare, sans qu'il y ait de différence dans la façon de porter le texte, de prendre la parole. C'est comme s'il y avait de l'absence alors que la personne est en face de toi. Ça fait écho à un trait de nos sociétés où, alors que l'individualisme domine, on a du mal à s'appropriier la parole, à dire « je », un « je » connecté à la fois à soi et au monde. Dans le travail avec les acteurs, que ce soit avec le groupe Toc ou quand j'enseigne à de futurs comédiens, c'est très important. Quelle est ta façon de dire « je » ? Comment es-tu dans ce que tu dis ? La question du choix est cruciale, parce que c'est une façon d'être à la fois présent à sa parole et de créer un langage plus ouvert. C'est notamment en cela que je trouve que les spectacles sont très engagés. En même temps, c'est ludique parce que les acteurs ont choisi d'être là : leur engagement est plein.

M.R. Tu insistais sur le fait que les textes de Marie Henry sont très fragmentaires, comment se répartit la parole ?

A.T. Par exemple dans *Moi, Michèle Mercier...*, des figures étaient nommées. Dans *La fontaine au sacrifice*, le personnage de Paul doit forcément être porté par plusieurs acteurs. C'est le metteur en scène qui choisit. On fonctionne beaucoup par des relais de paroles. *La fontaine au sacrifice* commence par une vingtaine de pages de fragments, donc il fallait trouver des solutions pour que la parole avance, que ça reste ludique, que les acteurs donnent une direction.

M.R. Quelle différence fais-tu entre figure et personnage ?

A.T. On s'éloigne du mot personnage, parce que ça fait référence à la psychologie, à la construction d'un monde et d'un univers qui serait ailleurs. La figure est multiple, car c'est à la fois l'acteur, celui qui dit, celui que tu dis dans l'imaginaire. Il y a toutes ces facettes. Du côté flamand, on n'aurait pas besoin de le préciser parce que la façon de jouer est totalement différente. On ne construit pas de personnages. Mais du côté francophone, on a creusé un tunnel avec Stanislavski.

M.R. Vous jouez souvent sur le décalage, sur la distance, est-ce que vous autorisez sur scène des moments de commentaires ?

A.T. Oui, ça arrive dans plusieurs spectacles. Dans le prochain, *La caque sent toujours le hareng*, j'ai passé une commande à Marie en lui demandant une tragédie – on nous demande tout le temps quand va-t-on monter un « vrai » texte, ou du répertoire, tous ces gros clichés. Elle est partie de l'histoire du curé d'Uruffe, dans les années 50 en France. Un curé a engrossé une jeune fille de 19 ans qui n'a pas voulu avorter. Arrivée quasi à terme, il l'a tuée, a sorti le bébé de son ventre et l'a baptisé, avant de le tuer. Marie raconte cette histoire de façon fragmentée, en mettant toujours des coups de peinture à chaque fois que tu penses arriver à saisir l'histoire, pour toujours brouiller là où tu en es. A l'intérieur de ça, se trame le parcours des acteurs, qui disent : « ah mais là on est dans le futur, alors on pourrait très bien monter dans le train... », « et si on recule dans le passé, tu reviens à telle scène... », ou « mais non, c'est moi qui ai envie de jouer ça »... Comme Marie écrit sous forme de fragments, ça

⁵ La « conférence gesticulée » de Frank Lepage, *Inculture(s) (Petits contes politiques et autres récits non autorisés)*, jouée au Théâtre des Carmes en Avignon le 20 juillet 2005, est consultable sur ce lien : <http://video.google.com/videoplay?docid=6879156006756704023#>. Pour plus d'information sur sa démarche, nous vous renvoyons également vers le site de la Société coopérative (Scop) Le Pavé : <http://www.scoplepave.org/>.

s'entrechoque tout le temps. Donc les acteurs sont forcés de créer de la rupture. Différents niveaux de jeu se superposent. Il faut toujours brouiller les pistes !

M.R. Tu me parles de tragédie, j'allais te poser la question, non pas des classiques, mais du rapport à l'humour. Une forme d'utopie est dans la critique, assez pessimiste. Dans l'humour, ça irait plus vers une sorte d'optimisme critique ?

A.T. Je crois que notre humour est grinçant. On a toujours été décalé, dans la distance. Dans *La caque sent toujours le hareng*, pour la première fois, on se dit qu'on aimerait bien essayer de coller à l'émotion. On vient presque tous de l'INSAS⁶ où on a reçu une formation de théâtre plus psychologique, mais aussi on nous a aussi appris à travailler sur la distance. On a taillé un entre deux, entre Brecht et Stanislavski – en reniant surtout Stanislavski. Dans ce nouveau projet, on a envie de renouer avec l'émotion. Maintenant qu'on a beaucoup décalé, on a envie de voir ce que peut être l'émotion au théâtre aujourd'hui. Les gens sortaient parfois épuisés de nos spectacles, surtout de *La fontaine au sacrifice*, où le texte agissait comme une décharge électrique. Je ne pourrais plus le mettre en scène comme ça aujourd'hui.

M.R. Comment définirais-tu la singularité de votre parole – dont tu parlais tout à l'heure –, sur le long terme, à l'intérieur du collectif ?

A.T. J'ai vraiment l'impression qu'on a une manière de s'adresser aux gens. Ce n'est pas une adresse comme dans le théâtre de rue, ni comme un aparté : ça se situe entre les deux, où la personne se sent concernée, a l'impression qu'on lui parle directement. Mais en même temps ce n'est pas l'acteur qui lui parle, ni le personnage, c'est une sorte d'entre-deux. J'ai l'impression que ça nous est spécifique. Ou la façon dont les corps bougent. Dans *Michèle Mercier*, ou dans *Tina Pools*, c'est très chorégraphié. Alors qu'on ne travaille jamais le corps.

M.R. Vous travaillez seulement le texte ?

A.T. Oui, mais à un moment donné le corps se met en jeu. Je ne sais pas l'expliquer. J'ai l'impression que ça vient d'un vécu du plateau, de moments qui ont marché, de délires entre nous. Je me souviens d'un spectacle d'Arne Sierens, *Tambours battants*. A l'issue du spectacle, le metteur en scène rencontre le public. Une des spectatrices lui demande pourquoi il y a un gros ventilateur sur scène. Il lui répond que c'est un élément qu'ils ont gardé des répétitions dans un hangar où il faisait froid, que c'était beau. Souvent, les acteurs prennent un bout de texte, s'amuse, et c'est super, parce qu'il y a quelque chose qui lâche et qui est juste.

M.R. Ça vient de l'inattendu.

A.T. Et c'est aussi lié à l'écriture de Marie, qui permet ça.

Entretien réalisé le 29 octobre 2010 à Bruxelles.

Pour citer ce document

groupe toc, «Toujours brouiller les pistes », *Agôn* [En ligne], Enquête : Engouffrés dans la brèche, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, Postures et pratiques du collectif, mis à jour le : 11/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1524>.

⁶ Institut national des arts du spectacle à Bruxelles.