



Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

(Im)posture du collectif

Entretien avec Bernard Breuse, Miguel Decleire et Stéphane Olivier
réalisé par Marion Rhéty

Transquinquennal



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1536>

DOI : 10.4000/agon.1536

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Transquinquennal, « (Im)posture du collectif », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 11 janvier 2011, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1536>

Association Agôn et les auteurs des articles



(Im)posture du collectif

Transquiquennal

Entretien Avec Bernard Breuse, Miguel Declaire et Stéphane Olivier réalisé par Marion Rhéty.

Transquiquennal est un collectif théâtral bruxellois au sens plein du terme. Prenant le contrepied de ce que Marcuse dénonçait dans *L'Homme unidimensionnel*, le collectif insiste sur le caractère multidimensionnel de sa démarche : création collective, organisation collective, pensée collective. Plaçant à l'horizontal tout à la fois le statut d'auteur, de metteur en scène, de personnage et d'artiste d'une façon générale, les spectacles se nourrissent de cette responsabilité partagée. Parallèlement à leurs contemporains de tg STAN¹, ce choix ne relève pas pour autant de la posture ni du manifeste, mais d'une pratique quotidienne, qui réinvente les processus de création (collaboration avec le groupe toc² pour *Capital Confiance*, par exemple) comme celui de représentation (sur scène et dans les formes de spectacle comme l'expérience de *Blind Date*³).

Tout le monde fait tout

MARION RHETY. Que signifie pour vous travailler en collectif, être un collectif de théâtre ?

MIGUEL DECLAIRE. C'est avant tout une pratique. Le collectif est venu comme une réponse, une adaptation au contexte de l'époque⁴ du fait qu'on ne sentait pas la nécessité de reproduire des structures qui existaient déjà dans les théâtres. C'est parti d'un micromouvement qui a peu à peu élargi ses objectifs. La question que quelqu'un prenne la responsabilité de ce groupe à titre individuel ne s'est jamais posée. Elle s'est posée lorsqu'on avait chacun une fonction définie et que Stéphane était metteur en scène. Mais à un moment on a trouvé que tu [Stéphane Olivier] avais un regard sur le travail trop différent par rapport à nous.

STEPHANE OLIVIER. Durant une première phase, on a pensé que la question de la fonction ne se posait pas, c'est-à-dire qu'il pouvait y avoir un metteur en scène travaillant

¹ Voir à ce propos l'entretien réalisé avec tg STAN. tg STAN, « Tout ce qui est sur scène a une histoire », *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 : 07/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1540>

² Voir à ce propos l'entretien réalisé avec le groupe toc. 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 : 07/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1524> .

³ Nous renvoyons à ce propos à l'ouvrage de Transquiquennal, Alexia de Visscher, Nicolas Rome, *Blind Date Book*, Bruxelles, Editions Lustré, 2010.

⁴ Le collectif existe depuis 1989.

collectivement avec des acteurs, des auteurs... Puis on s'est rendu compte que nous n'étions pas intéressés par cette voie. Contre mon gré – tout en essayant de partager le contenu, les idées, les convictions – une partie de mon travail consistait à prendre une fonction hiérarchique et par là, un pouvoir. Or ça sonnait comme une forme de perversion de l'idée du collectif. On a arrêté cette distribution des fonctions et on est parti avec le principe utopique de se mettre tous sur le même « plan ». Il n'y en a pas un qui décide à la place d'un autre.

Au sujet de la pertinence du collectif, je pense d'abord qu'il y a un arrière-plan politique : on a l'impression que le pouvoir, en tant que moteur de changement et de progrès social, n'est pas questionné dans la société actuelle. On reconnaît intellectuellement les méfaits du paternalisme, du machisme depuis un siècle et demi, mais on n'a toujours pas réussi à transposer dans les faits cette réflexion. Et le théâtre, les arts vivants, la position de l'artiste dans les arts vivants – qui se veut une position en résonance avec les réflexions philosophiques et intellectuelles d'aujourd'hui – sont partie prenante d'une société totalement patriarcale, machiste et autoritaire, y compris dans le subventionnement par l'État. Face à cette contradiction par rapport à ce qu'on voulait faire sur le plan artistique, on a cherché une organisation qui puisse fonctionner autrement.

BERNARD BREUSE. On ne peut pas penser l'utopie en dehors de ce qui existe. Elle part toujours de ce qu'il y a, elle se définit contre, peut-être, en résistance. Je pense que le théâtre est de toute manière un art de groupe, il n'a jamais existé autrement que comme ça. Historiquement, la prise de pouvoir du metteur en scène à partir de la deuxième moitié du XXème siècle a été réelle. On est arrivé à une situation déséquilibrée. Mais au théâtre, l'idée du groupe persiste – peu importe si on l'appelle compagnie, groupe, communauté, collectif. Ceci dit, notre mode de fonctionnement apparaît comme utopique parce qu'il est contraire au fonctionnement dominant, traditionnel et majoritaire du théâtre, perçu également comme plus efficace. Mais notre volonté se situe ailleurs.

S.O. Ça nous semblait un enjeu sur deux aspects artistiques : d'abord, la question de la multiplicité des sens. On était en réaction contre le poids du metteur en scène dans le paysage théâtral et contre son rôle de détenteur du sens (avec des aménagements que sont le dramaturge ou des formes de convivialité avec les acteurs) qui fait que tout le travail tend vers la définition d'un seul sens. Cette position nous semblait complètement réactionnaire. Et le collectif, sur ce plan-là, était le moyen – mais c'est un moyen difficile – d'arriver à essayer de transcrire artistiquement la multiplicité du sens, l'idée même du sens, non pas comme un concept néo-platonicien et définitif mais comme quelque chose de plus moderne, en mouvement, qui n'est que contextualisé, circonstanciel et forcément dynamique. C'est à notre avis l'inverse du mouvement théâtral d'il y a vingt ans, où on avait l'impression que dominait plutôt une espèce de tentation muséale du théâtre, avec l'idée qu'on faisait des œuvres impérissables (y compris des œuvres très bien, ce n'est pas parce que cette tentation dominait qu'on détestait tout.) L'objectif était de faire sa version définitive du Pylade de Pasolini et après ça toutes les autres versions auraient perdu de leur sens.

L'autre aspect artistique était l'espoir, encore valable aujourd'hui, que le fait d'être un collectif entraîne un renouvellement. Il y a toujours dans un collectif quelqu'un qui signale quand on tourne en rond, quelqu'un qui n'est pas d'accord. Cette espèce d'instrumentalisation du désaccord nous a semblé un potentiel de dynamisme artistique. Et dans la réalité, ça marche.

M.D. C'est quand même assez bordélique (rires). Mais en fait, c'est surtout vrai en apparence, dans le fond on n'est pas du tout bordélique.

S.O. Non effectivement. Sur le plan pratique, après vingt ans d'existence, on se rend compte qu'une des choses sur lesquelles il y a un gain inattendu du collectif, c'est sur le plan strictement technique, dans la gestion d'une compagnie et d'un outil de production théâtrale. On est extrêmement compétent sur des questions de promotion, de communication, de

gestion, de rapport aux institutions. On a acquis ces compétences parce que le collectif exige l'explicitation. On ne peut pas faire des choses à l'instinct, selon le bon vouloir d'un des membres, ou alors sur un temps très court.

M.R. Vous construisez une autre façon de travailler qui nécessite une position réflexive et alerte face à une pratique.

B.B. C'est ça. Pour revenir à un côté peut-être plus utopiste justement, et pour reprendre les mots de Marcuse, on n'est pas dans l'Homme unidimensionnel⁵. De manière pratique, on essaie de faire exploser cette idée-là. On a réussi à faire confiance aux compétences de chacun, sans définir la fonction par la compétence technique. Sur le spectacle *Tout Vu*, par exemple, on a demandé à Miguel de faire la régie son alors qu'il n'en avait jamais fait. Nous revendiquons un amateurisme poussé à un point professionnel ! Un noble amateurisme. La spécialisation des postes fait perdre quelque chose de l'art, en figeant la possibilité d'une circulation. Le sens commun n'est plus mis en évidence. Le sens émane aussi du fonctionnement en groupe, du fait de dire les choses, de les voir, de les comprendre, de faire fonctionner sa tête sur ce qui se passe, plutôt que de laisser à quelqu'un d'autre la responsabilité de cela. Il y a souvent des productions de théâtre – on a aussi eu une histoire avant le collectif – où on remarque que des choses ne vont pas mais personne ne va le dire, parce la parole est soumise à des rapports de pouvoir, entre les comédiens et le metteur en scène notamment. Nous avons fait le pari de dire, de poser de manière utopique : « on ne va pas fonctionner comme ça ». Même si, souvent, le monde extérieur nous pousse à rentrer dans le moule. Pour ne donner qu'un exemple, quand on a un rendez-vous extérieur, on nous demande souvent une seule personne, et non tout le collectif.

S.O. L'image que les gens ont de la compagnie à l'extérieur n'a rien à voir avec la réalité. De l'extérieur, tout le monde lit la compagnie avec une répartition des tâches. Si vous entendez des gens parler de nous, ils disent : « oui, mais en fait, c'est lui le chef »... On sait que ce n'est pas vrai, mais on ne peut pas contrer ces discours.

M.D. Dans les relations avec l'extérieur on n'essaie pas non plus de vendre notre pratique ou de prêcher la bonne parole du collectif, mais plutôt de voir ce qu'elle induit, concrètement.

S.O. C'est une pratique, pas une posture. La situation entre un metteur en scène et des acteurs est une posture, c'est-à-dire qu'elle n'est pas remise en question. Alors que le collectif Transquinquennal, au moins quatre fois par an, se pose la question de son sens. Et je dis quatre fois par an en étant simple mais en fait on se pose tout le temps la question de son sens. Est-ce que ça a du sens de faire ça collectivement ou pas ? Si on ne le fait pas, pourquoi ? Et quelle est la conséquence de ça ?

B.B. On a décidé de travailler vraiment de manière horizontale.

Des bienfaits du jeu de cartes en salle d'attente

M.R. L'institution ne reconnaît pas le collectif ?

S.O. Non, mais parce que le collectif lui pose question. Je pense qu'indépendamment de l'affinité que certaines personnes, au niveau politique ou institutionnel, peuvent avoir vis-à-vis de nous, notre travail remet fondamentalement en cause la structure, l'institution. A qui donnent-ils l'argent ? Au collectif. Et le collectif, c'est quelque chose qui peut bouger. Donc c'est compliqué du point de vue de l'institution pour la question des subsides, c'est également problématique pour les théâtres. Qui est l'interlocuteur ? A qui parle-t-on ? Au fil des années, on a développé des stratégies pour que ça ne soit pas un trop gros handicap, mais ça en reste un.

⁵ Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel*, 1964.

B.B. Souvent, dans l'idée, une compagnie est atomique : un noyau avec des électrons qui gravitent autour. Ainsi, d'habitude, on voit le metteur en scène impulser le mouvement, rassembler autour de sa pratique, de ses envies artistiques, de son entregent, de son talent, un certain nombre de collaborateurs, mais fondamentalement, il reste le noyau. Un exemple paradoxal : Le Théâtre du Soleil. Pour beaucoup, le Théâtre du Soleil, c'est quand même Ariane Mnouchkine. Mais c'est un collectif, non ? Il se revendique comme tel dans le partage des tâches, non ? Mais beaucoup de gens seraient incapables de nommer plus de cinq acteurs qui en ont fait partie. Alors que Philippe Caubère, Georges Bigot ont sûrement été aussi importants qu'Ariane Mnouchkine sur le plan artistique – sans parler des autres, comme le scénographe Guy-Claude François par exemple. On a quand même l'impression que le Théâtre du Soleil, c'est son théâtre à elle. Je ne mets pas en cause cette légitimité, mais qu'en est-il du collectif ? Là, il est devenu autre chose.

M.D. Il y avait une volonté réelle dans ces collectifs, une sincérité de l'engagement. Mais elle n'a pas beaucoup persisté. Cette pratique reprend maintenant sous d'autres formes. Le collectif, c'est aussi un groupement de forces dans une situation donnée. Le tout est supérieur à la somme des parties, même artistiquement.

S.O. Je pense que dans le milieu de l'art vivant, dans la danse par exemple, il existe déjà d'autres formes de collectif, où le travail de processus de création collective est plus reconnu ou pose moins question. J'ai l'impression que parce qu'il y a un manque de réaction des pouvoirs publics et des institutions, le collectif a quitté sa forme. On trouve beaucoup plus de collectifs du côté des arts de rue, du cirque, des arts numériques, ou des projets artistiques activistes. Les expériences individuelles y sont quasi des exceptions. Je pense que c'est lié au poids historique de la structure hiérarchique du monde théâtral qui résiste beaucoup.

Pour vous raconter une anecdote, le premier directeur de théâtre qu'on a rencontré marquait son emprise en nous faisant attendre avant un rendez-vous pendant un temps indéfini. On attendait. Et au bout d'un moment, comme on était trois, on avait commencé à jouer aux cartes. A partir de ce jour-là, on n'a plus jamais attendu. (rires) Ce temps lui servait d'un temps de pression, qui renvoie aux techniques de management – c'était un jeune directeur, il savait qu'on était un peu fougueux, il s'est dit, consciemment ou inconsciemment peu importe, « je vais les calmer ». Au moment où il s'est rendu compte qu'on avait réglé ça en jouant aux cartes donc qu'on pouvait attendre une journée, ça a été fini. D'une certaine manière, c'est une évidence, le collectif est une façon de résister au pouvoir individualisé. C'est un enjeu fort pour nous.

Contre le « système Beaumarchais »

M.R. Quel rapport cela induit-il face au statut d'auteur ?

S.O. C'est le « système Beaumarchais » : Beaumarchais, auteur dramatique. On est dans cette espèce de propriété intellectuelle et artistique.

B.B. Propriété intellectuelle mais aussi propriété du théâtre. On entend dire « c'est mon théâtre », alors qu'il s'agit du bien public.

S.O. On n'a jamais fait le projet de choisir un lieu et de s'y ancrer. On a plutôt choisi de ne pas s'occuper de ça et de penser qu'une forme de nomadisme était plus juste, y compris par rapport au bien public. On trouve aberrant que certains spectacles ne soient joués que dans un lieu, vu le prix que coûte une création et qu'il s'agit d'argent public.

M.D. Si on avait fait le choix d'un lieu, avec les moyens misérables dont on dispose, on ne s'occuperait plus que de le faire fonctionner. Ça nierait la liberté artistique. Le nomadisme permet de garder notre énergie.

B.B. De façon générale, le rapport à la propriété est en train d'évoluer : l'informatique en est un bon exemple : certains développeurs ne revendiquent pas la propriété d'un programme.

Ils le mettent à disposition, ils le partagent. « La propriété, c'est le vol », disait Proudhon. Entre ça et ces idées des années 80 qui ont porté l'individualisme au pinacle, il y a peut-être un juste milieu. Les réorganisations des structures créatives, même dans le théâtre, sont possibles. Parce que c'est la crise et que la crise veut dire que le changement de paradigme est possible. La crise, c'est aussi une opportunité, il y a une fenêtre de tir pour envisager les choses autrement.

S.O. Il ne faut pas oublier que le théâtre était l'apanage de la bourgeoisie depuis le XIX^{ème} siècle. Ce qui la sous-tend importe : le théâtre tel qu'il fonctionne d'une manière générale en Europe est une confiscation du bien public. L'ensemble des contribuables pense que le théâtre est payé par le prix de la place. Les gens ne vont pas au théâtre parce qu'ils ne voient pas pourquoi ils devraient payer pour un truc qui ne leur est pas, d'une certaine manière, destiné. Je caricature le discours mais ça reflète la perception générale. Alors qu'en fait, tous les gens de théâtre le savent : le prix des places paie au mieux la promotion du théâtre et en tout cas certainement pas le coût du spectacle, fabrication comprise. Donc, il s'agit bien d'une confiscation du bien public, c'est-à-dire du bien de tous, par certains (en échange du petit supplément que constitue le prix de la place). Or cette confiscation du bien public profite à qui et pourquoi ? A partir du moment où c'est une confiscation faite par une certaine classe sociale ou par une certaine classe de pensée, qui pense qu'elle a le droit de se distinguer d'une manière ou d'une autre, il s'agit bien d'une confiscation d'un bien culturel par cette classe-là – classe qui s'autodéfinit par cette confiscation. Et ça entraîne une sorte de reproduction de la hiérarchie bourgeoise du XIX^{ème} siècle. C'est une vision très politique.

M.R. Est-ce que le fonctionnement en collectif induit un travail sur un certain type de pièces (Oriza Hirata, Marie Henry...), est-ce qu'il induit un choix artistique fort ou est-ce que ce choix est indépendant de cette forme de travail ? Vous n'avez travaillé pratiquement que sur des créations originales.

B.B. On aime remettre les choses à plat. On n'aime pas les remake. Et les textes, ce sont des outils, des instruments qu'on utilise. Pourquoi utiliserait-on toujours les mêmes ? Mais les textes, ce sont aussi des rencontres avec d'autres univers que le nôtre, de la curiosité pour des gens de grand talent, ou pour des choses, des idées qui surgissent à portée de notre orbite. Mais nos envies ont parfois été contrecarrées par la production. Par exemple, au début des années 90, on voulait travailler sur des projets qui, rétrospectivement, s'apparentent à ceux de Sophie Calle, mais on s'inscrivait dans des théâtres et là, les gens ne comprenaient pas de quoi on voulait parler.

S.O. On est allé vers des textes contemporains, surtout au début. Maintenant, on essaie plus de respecter un mélange, lié à nos goûts et à nos envies. A part l'expérience Shakespeare, très isolée dans notre parcours, on est plutôt intéressé par les auteurs vivants, et qui, au niveau de leur écriture, nous semblent proposer un challenge dramaturgique, que ce soit par une forme poétique comme Savitzkaya⁶, ou par un travail de détournement de la fiction comme Hirata, où l'intérêt du texte est plutôt dans ce qui n'est pas dit... On a un désir d'adéquation entre ce qu'on recherche et ce que cherche un auteur.

M.D. Par exemple, sur le texte d'Hirata, on a tous travaillé sur la traduction. Quand on travaille avec des auteurs contemporains, on aime bien discuter avec eux. On travaille sur l'écriture. Même quand il n'y a pas de texte, il y a une sorte de scénario qu'on écrit collectivement.

B.B. Le point de départ est moins situé dans le texte. On va plus vers une écriture scénique globale.

⁶ Voir *Aux prises avec la vie*, reprenant *Aux prises avec la vie courante, Est, La femme et l'autiste*, trois textes pour le théâtre qu'Eugène Savitzkaya a écrits en collaboration avec Transquinguennal, Editions Le Fram, Bruxelles, 2002.

M.R. L'aura qui règne autour de l'auteur est-elle la même selon vous que celle du metteur en scène ?

S.O. Dans les premiers spectacles, j'étais tellement dans une réaction par rapport à cette position hiérarchique du metteur en scène que j'ai fait une sorte de mise en scène complètement absurde⁷. Je lisais le journal devant l'acteur en ne faisant absolument pas attention à ce qu'il faisait. Une partie de mon travail, tout à fait intuitivement – je ne revendique pas du tout cette attitude qui était à mon avis profondément pénible – était de me dire que j'allais être une sorte d'anti-metteur en scène dans mon comportement. Mais ça ne marchait pas. Donc on a changé.

B.B. On inventait la chose en la faisant. On sentait bien certaines choses, on essayait de les rationaliser, de se les exprimer et on avait l'impression d'inventer un nouveau mode de fonctionnement. Il y avait quelques exemples d'expérience, qui nous servaient de référence : en Belgique, l'Ymagier Singulier⁸, eux-mêmes inspirés du travail de Mnouchkine. Ils avaient un fonctionnement très puriste. On ne pouvait rien faire à l'extérieur du collectif. En tout cas, certainement pas jouer ailleurs pour gagner sa vie, même lorsqu'on était demandé. Ils travaillaient dans un supermarché mais pas sur une scène de théâtre et ils avaient le vendredi une séance d'autocritique.

S.O. Il ne faut pas oublier que la moitié des gens sont ensuite devenus directeurs de théâtre et ont mené une carrière totalement individualiste.

M.D. C'était un très beau collectif. Ils étaient une bonne vingtaine, ça a duré un an et à l'issue de leur premier spectacle, un metteur en scène, Thierry Salmon, s'est imposé, parce qu'ils trouvaient que c'était lui qui catalysait le mieux les propositions, etc. C'était le début de la fin, sur le plan du collectif pur.

B.B. Je trouve que ça pose bien le problème de la mise en scène en soi. La mise en scène est autre chose que le metteur en scène. La question est : quelle place prend-elle dans le fonctionnement du collectif ? Chez nous, à chaque fois, la forme est celle d'un contenu déterminé et inversement, dans une double hélice. La forme même du travail, son organisation, n'est pas déterminée une fois pour toutes, elle dépend du projet. Donc tout est possible, y compris de se dire : « tiens on aurait besoin d'un metteur en scène ». Ça ne s'est pas passé comme ça jusqu'à maintenant mais ça pourrait, à condition qu'on définisse bien son champ de travail. On ne veut pas que quelqu'un ait tous les pouvoirs. L'idée est de trouver l'équilibre entre les fonctions, une organicité de fonctionnement. Dans un contexte donné, nous essayons d'identifier les obstacles, les choses qui posent problème – égocentrisme, peur, fragilité, immobilisme, fainéantise, manques... En les identifiant ensemble, on peut travailler avec et sur elles.

M.D. On essaie d'être aussi pragmatique que possible. Je pense que c'est une des raisons pour lesquelles le collectif tient. On ne s'est jamais dit : « Il faut travailler en collectif, essayons de l'appliquer ». C'est venu d'une pratique, qui en se positionnant par rapport à ce qui se faisait, a mené logiquement, organiquement, à ça. La raison de son existence et de sa pertinence, pourquoi ce serait bien, ou mieux, n'a jamais été fondamentalement posée, parce que c'était déjà là. On fabrique en le faisant, c'est vraiment ça. Les projets viennent quand on sent un besoin, une nécessité, alors on cherche les conditions pratiques de leur réalisation...

⁷ A partir de *La lettre de chats*, de Philippe Blasband, 1992.

⁸ Collectif théâtral des années 80 à Bruxelles.

Belgitude

M.R. La pratique du collectif est très répandue du côté néerlandophone. Comment vous situez-vous par rapport aux autres collectifs, à la fois en termes de contexte et en termes d'héritage ?

S.O. Notre position à Bruxelles situe bien les enjeux. D'une part, en Communauté française, le référent pour le théâtre francophone a toujours été le théâtre français – sans se donner à aucun moment les moyens de rentrer en concurrence et la Belgique francophone ne s'est pas posé la question de savoir si c'était intéressant d'entrer en concurrence. La partie néerlandophone a eu une toute autre analyse sur le plan politique. Donc il y a une sorte de course depuis cinquante ans derrière un théâtre qui en fait n'est pas exactement notre culture et qui n'est pas non plus défendu par la politique culturelle. On essaie de faire des copies de quelque chose dont l'existence pose question et n'intéresse peut-être plus grand monde !

A Bruxelles, on est au croisement de cette culture-là et des connexions avec le théâtre néerlandophone. Lui-même a été en contact avec les Provos d'Amsterdam et avec l'émergence de projets artistiques liée aux manifestations des Provos⁹, qui ont montré que des choses étaient possibles. Le collectif hollandais Maatschappij Discordia propose des choses que nous n'arrivons pas à faire. Ils respectent des fonctions assez différentes pour chacun et font depuis trente ans un théâtre contemporain, avec des moyens qui ont été extrêmement importants à une époque. Pour moi, c'est une réussite quasi absolue et dont on ne connaît pas d'équivalent. Il y a une dizaine d'années, les pouvoirs publics ont cessé de les subsidier¹⁰ sous prétexte qu'ils faisaient du théâtre trop expérimental. Cette décision a constitué une question gouvernementale au Parlement de La Haye parce que certaines personnes se sont opposées et ont défendu leur travail. Je trouve qu'à partir du moment où un projet artistique comme celui-là arrive à avoir un tel poids, c'est une réussite. Il y a un moment où on arrive à remonter la pyramide, même si c'est une toute petite victoire.

Du côté néerlandophone, il y a eu toutes les expériences de Dito'Dito ou de Tg STAN, mais comme ils ont le même âge que nous, c'est plutôt un parcours parallèle qu'une expérience dont on a pu s'inspirer. Elles ont soulagé les moments de désespoir qui pouvaient peut-être nous gagner. Il est important de contextualiser notre « existence », sans la limiter au théâtre francophone.

Perspectives holistes – Le tout est supérieur à la somme des parties

M.R. Je voulais revenir sur les pratiques de collectifs. Vous me parliez tout à l'heure de ce collectif où, tous les vendredis, il y avait une séance d'autocritique, d'une sorte de fidélité interne au collectif, avec des pratiques singulières voire ritualisées. Quelle est votre position par rapport à ça ?

B.B. Il n'y a pas un squelette au collectif. Le collectif génère ce qu'il est et ses règles. Chaque année, on essaie d'évaluer et de faire évoluer la façon dont on travaille.

S.O. Pour résumer, depuis quelques années, on a distingué plusieurs niveaux : le niveau « affaires courantes », où on essaie de préserver les discussions sur les enjeux à court terme,

⁹ Le mouvement Provo est un mouvement contestataire de la jeunesse hollandaise né au milieu des années 60. Se revendiquant de l'anarchisme et du mouvement CoBrA, il se distingue par des actions politiques et artistiques, notamment via des happenings, des tracts, des graffitis. Il a eu un impact fort au-delà de ses frontières.

¹⁰ Leur subvention a quand même été supprimée 4 ans après mais ils en ont de nouveau une depuis un an et demi à peu près.

de manière très concrète, où on essaie d'avoir des réunions efficaces et les plus courtes possibles. Puis on a les « réunions organisées autour de projets », où là ça peut être avec des personnes extérieures, et de façon plus informelle. Puis des « réunions prospectives », à long terme (autant dire que ces séparations ne fonctionnent pas, c'est toujours mélangé), et des « réunions bien-être » où on discute plutôt des relations interpersonnelles et des éventuels conflits ou frictions. Est-ce que tu peux nettoyer ta tasse de café à la fin de la journée parce qu'on en a marre. Voilà. Ce genre de choses. (rires) Maintenant, ces systèmes ne marchent pas. Ça a marché un temps mais on est obligé de le repenser.

B.B. Comme le collectif est un rassemblement d'individus, il questionne l'individu et l'individualité artistique. Ce qui m'oblige – je parle pour moi là – à toujours examiner et réexaminer mon engagement par rapport au groupe. Mais je pense que c'est valable pour les autres aussi. Comment être juste dans ce qu'on apporte, là est la question. Le travail peut aussi être une prise de pouvoir. Amener beaucoup peut être une prise de pouvoir. Et si personne n'apporte rien cela peut devenir le règne du plus petit dénominateur commun. Il faut être juste et engagé.

On s'aperçoit qu'on peut faire confiance au groupe parce qu'il dégage des énergies fortes. Le travail qu'on a fait sur Capital Confiance, avec le groupe Toc, un autre collectif, en est un exemple. Étonnamment, on n'a jamais parlé de la façon dont ils fonctionnaient en collectif. On était huit, neuf avec Marie [Szersnovicz, la scénographe du projet, qui n'est membre d'aucun des deux collectifs]. On n'a pas défini de méthode de travail préalable au projet. C'est dans la pratique que s'est organisée la pratique. On connaissait l'objectif, qui était, d'une part de faire un spectacle ensemble et d'autre part d'arriver à travailler ensemble ; ce qui n'était pas si évident. En respectant les individualités et les incapacités de chacun (certains ne voulaient pas écrire, ou pas jouer) et en n'organisant pas un jeu de pouvoir autour de ces incapacités, on est arrivé à faire sortir de cette cuisine une sorte de fumet, très intéressant.

D'une certaine manière, on peut dire que c'est un spectacle sur la crise, produit par elle. Dans nos sociétés actuelles, la question de la crise est liée à celle de la de la création de la richesse pour certains, qui devrait ensuite être redistribuée à d'autres. Du haut vers le bas. On a voulu nous aussi produire de la richesse, produire du capital artistique. Comment ne pas reproduire ce type de fonctionnement ? La manière dont on produit du capital artistique dans un collectif n'est pas de travailler individuellement et ensuite d'amener son produit en disant à l'autre : « ça c'est important, moi je l'ai compris et il faut que tu le comprennes ». Même vis-à-vis du public, c'est discutable. Ce n'est pas du tout comme ça qu'on a travaillé. La richesse artistique se trouve souvent dans des endroits inattendus pour chacun. Le collectif crée de l'inattendu.

S.O. En tout cas c'est là qu'il prend sens. Dans notre histoire de collectif, j'ai l'impression qu'il y a plusieurs phases. La première phase est celle de la constitution : « comment on existe en tant que collectif ? ». Ça a quand même pris cinq, six ans. Puis il y a une phase qui est : « comment crée-t-on ensemble ? ». Ça a été la plus longue, environ une dizaine d'années, on a expérimenté des façons de travailler. Depuis trois ou quatre ans, on est dans une phase qui est : « en quoi le collectif permet d'aller vraiment ailleurs ? ». Il me semble que depuis quelques spectacles, dont Capital Confiance, on arrive à faire s'emballer la machine, à générer du plaisir artistique. Le spectacle prend une direction qu'on n'avait pas imaginée. Ce processus a mis du temps à s'enclencher pour dépasser toutes les tentations d'institutionnaliser le collectif dans son fonctionnement. L'enjeu est d'arriver à ne rien fixer par facilité, jusque « à quelle heure on arrive demain ».

M.R. Envisagez-vous la circulation, voire l'intégration d'une personne extérieure au collectif comme possible ou pas ?

S.O. Pour répondre à la deuxième partie de la question, c'est très compliqué de faire venir de nouvelles personnes dans le collectif. Au début, le collectif c'était deux personnes, Bernard

et Pierre [Sartenaer] – qui est parti, ce qui est une autre contingence du collectif – puis je suis arrivé. Pendant sept ans, on était trois et on faisait tout, l'écriture, la mise en scène, les décors, la technique, les comptes, tout, y compris travailler ensemble sur des projets communs qui pouvaient nous ramener de l'argent pour le collectif – on a écrit pour la télévision, on a fait un peu d'événementiel, avec l'idée qu'on ne se payait pas ou presque pas pour le consacrer au collectif. Sur une production plus ouverte, où il y avait une douzaine d'acteurs, Miguel était là. Puis, il nous a envoyé une lettre pour nous dire qu'il avait envie de continuer avec nous. Après, avec Céline [Renchon], les choses se sont passées un peu différemment, parce qu'on cherchait quelqu'un qui nous décharge pour une part de la production, diffusion, administration. Le processus s'est passé dans un autre ordre parce qu'au départ elle était notre employée et petit à petit on a fait en sorte qu'elle trouve une place sur le même plan que nous. Elle a quand même une fonction. Par exemple, elle n'est pas là en train de discuter avec nous alors qu'elle aurait plein de choses intéressantes à dire mais elle a aussi des choses à faire et elle considère que ça prend le dessus à ce moment-là.

M.D. C'est pour ça qu'on aime travailler avec d'autres collectifs : la question du fonctionnement en collectif ne se pose pas. Quand on a travaillé avec des acteurs qui n'avaient pas l'habitude de travailler en collectif, c'était difficile pour nous de nous positionner par rapport à eux. Leur donner la chance d'être à un endroit où ils ne sont pas soumis à quelqu'un. On avait une certaine distance face à eux, pour leur laisser la place de s'exprimer. On ne voulait pas cadrer la mise en scène. On essayait de contrebalancer l'avance qu'on avait sur eux en nous effaçant de la discussion, mais du coup ils avaient l'impression qu'on ne savait pas où on allait, ce qui les stressait plutôt. Face à un groupe ou à la limite face à des personnes qui n'ont rien à voir avec le monde du théâtre, d'emblée on pouvait aller à l'essentiel.

M.R. Le rapport à la communauté induit-il un effacement de l'individu ?

B.B. C'est une bonne question. De l'extérieur, je pense qu'on est identifié comme « Transquinquennal ». C'est-à-dire quelque chose qui nous dépasse. Après, peu de gens ont des réflexions sur ce que ça veut dire.

S.O. Une autre réalité pour Miguel a été que sur tous les spectacles où il n'avait pas participé à la création, il faisait des tâches « subalternes », comme s'occuper des sous-titres. Il ne partait pas en tournée avec nous... ça remet beaucoup de choses en question : penser en termes de rôle, de place à trouver, de reconnaissance, de salaire... n'est pas possible en collectif. Le collectif n'est pas un moyen d'existence de l'individu. Ce n'est pas le lieu. Cela dit, je ne suis pas tout à fait sûr que la vie dans un processus créatif soit tellement plus belle quand on est un individu.

B.B. Ce sont effectivement des métiers où on met très fort en avant les individualités. L'individualité artistique, le narcissisme égocentrique restent la pierre d'angle du système. En art, on a le culte du héros solitaire et on lit tout à travers de ce prisme. Je suis retombé récemment sur le livre de Marcel Bluwal¹¹, un metteur en scène, communiste. Il disait qu'on mettait beaucoup trop en avant cette idée-là et qu'il s'agissait d'un faux semblant, qu'on avait beaucoup plus de choses en commun qu'on ne le croit. Il ne l'expliquait pas plus... En tant qu'acteur, quand on se retrouve sur scène face au public, on est surtout seul face à soi-même et ce qu'on doit faire d'abord, c'est être capable de se prendre en main pour qu'il y ait échange : on est un des termes de l'échange. Dans le collectif, finalement, on est peut-être encore plus seul, ou disons qu'on déplace les termes de notre solitude. Je dois placer ma confiance dans le projet, pas dans une personne, dans la globalité de ce qu'on a construit, sans culte de la personnalité. Si je doute de ça, je sais que je tire une balle dans le pied du collectif.

¹¹ Marcel Bluwal, *Un Aller*, Stock, Paris, 1974.

Les formes du langage comme condition de l'utopie

S.O. C'est toujours un questionnement sur le langage, dans une acception très large. Ce qui nous a intéressé dans le projet au niveau du collectif c'est la question du sens, parce qu'on a la certitude que l'organisation des individus au sein d'une chaîne de pouvoir est une forme de langage. On ne peut pas parler de tout si on n'interroge pas la structure du pouvoir. Notre hypothèse globale de travail est que notre structure de fonctionnement, le collectif, nous permet seule d'interroger et de parler de choses différentes et de façon différente. En changeant les rapports de pouvoir, qui sont structurels à l'histoire de l'art vivant de ce dernier siècle, on peut re-questionner ce que dit le théâtre à la société, ce que dit le théâtre dans la société, ce que le théâtre se dit à lui-même. La question de ce qu'est le théâtre au XX^{ème} siècle a été interrogée par Brecht, et par d'autres évidemment. Comment le questionne-t-on encore aujourd'hui alors que dans les formes narratives et fictionnelles qui nous entourent, c'est quand même ce schéma-là qui domine les formats linguistiques ? Peut-on vraiment aller ailleurs – on retrouve l'utopie – sans remettre le langage en question ?

M.R. Cette question de la responsabilité partagée structure-t-elle fortement votre travail ?

M.D. On a le doute de l'acteur et en même temps le doute du metteur en scène.

S.O. Le travail est choral mais on ne fonctionne pas comme une chorale, dans le sens où on ne fait pas forcément ce qu'on avait décidé. Il y a une sorte d'hiatus qui remet en cause les codes du théâtre. Après quelques expériences, j'ai écrit un texte sur le personnage¹² dans lequel je m'apercevais que l'idée même de personnage est en contradiction avec le collectif. Tant qu'on associe le théâtre au travail de l'incarnation d'un personnage par un acteur, on se trouve face à une barrière intellectuelle et ontologique à l'idée du collectif. Si l'on dépasse l'idée du personnage, l'acteur gère sa partition comme un élément informatif et comme un élément qui s'inscrit dans une dramaturgie globale, en rapport avec les autres. Ça change la conception de l'interprétation : ce n'est pas l'incarnation d'un élément du tout mais celle du tout comme une machine. On essaie d'être tous dans l'incarnation de la totalité du projet. C'est quelque chose qu'on réussit de mieux en mieux, certainement parce qu'on s'est tourné vers les pratiques de l'art contemporain, où la question de ce que je suis par rapport à mon œuvre a été évacuée il y a au moins quarante ans. Alors que j'ai l'impression que le théâtre, y compris le théâtre contemporain, ne parle que de ça.

M.R. Par rapport à cette résistance à la notion d'œuvre, de metteur en scène, d'acteur – qui se traduit par un choix d'être tous sur scène et d'assumer tous les rôles – qui rejoint l'idée aussi de responsabilité partagée, quelles sont les conséquences en termes de jeu ? Est-ce que la pratique de l'improvisation par exemple devient liée au mode de fonctionnement collectif ou est-ce que l'écriture dramaturgique reste un enjeu principal ?

S.O. La question de l'improvisation et de l'écriture ne peut pas avoir de réponse parce que notre pratique change sans cesse. Traditionnellement, l'improvisation au théâtre désigne quelqu'un qui improvise (l'acteur) devant quelqu'un qui est en train de regarder (le metteur en scène) et qui va faire après une forme de sélection. On travaille également en improvisation, mais dans un aller-retour constant entre le jeu et le commentaire – si on peut séparer les deux pour être plus explicite, même si évidemment on joue aussi à brouiller les frontières. On est en train de jouer puis on se parle, sans distinction. On passe du côté « incarné » au côté « méta » (« je vais me mettre là... »). Je dirais qu'on fait beaucoup plus d'essais que

¹² Voir l'article de Stéphane Olivier, *Persona non Grata, Un texte théorique*, contribution au colloque "L'acteur entre personnage et performance" organisé par le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain (U.C.L.), sous la direction de Jean-Louis Besson, avec la collaboration d'Antoine Pickels et d'Anne Wibo, 1 novembre 2002. Téléchargeable sur le site : <http://www.transquinquennial.be/Public/Article.php?ID=3911> .

d'improvisation. Au moment de la représentation, on fait ce qu'on veut mais dans une certaine latitude. Tout le monde est d'accord sur ce qui doit être strict. De même, tout le monde est d'accord sur ce qui n'a pas besoin d'être précis. On identifie les minimums, les seuils.

Le travail dramaturgique est tel que chacun d'entre nous sur le plateau est détenteur et conscient des informations et de la façon dont elles doivent parvenir au public. Quand il y a un metteur en scène, il a fait le travail dramaturgique en amont et il considère être le seul à avoir le droit, le devoir, la fonction de guider les comédiens vers une interprétation qui a un sens par rapport à la globalité. Ce fonctionnement a un aspect dictatorial, car l'acteur ne sait pas toujours pourquoi c'est crucial qu'il entre à tel moment, à tel rythme... Nous prenons en charge la perception de la construction de la mécanique dramaturgique. A aucun moment je ne suis sur le plateau en ne sachant pas ce que je fais. L'idée d'improvisation prend alors un autre sens : d'une part, « de quoi j'ai envie aujourd'hui, qu'est-ce que je sens et comment je fais une balance entre ce que je sens et ce que je dois faire » ; d'autre part « comment je tiens compte de l'ici et maintenant, des réactions du public, du moment de la représentation ».

M.R. Au-delà du fonctionnement en interne, le collectif implique-t-il le public ?

S.O. Ça a des conséquences notamment par rapport au public parce qu'on s'arrange dans presque tous nos spectacles pour que le public soit éclairé. Ce qui n'est pas évident parce que les théâtres ne sont pas équipés pour le faire, mais on obtient au moins une forme de pénombre, au moins de quoi voir les regards. Quand on discute avec les spectateurs après, ils sont toujours surpris qu'on les ait vus. On les voit, on les regarde. On essaie d'être tout le temps en dialogue intellectuel avec ce qui se passe dans la salle et d'ajuster par rapport aux circonstances. Tous les comédiens le font mais pour nous ça devient presque l'essentiel de notre travail sur le plateau.

B.B. Rien n'est arrêté. Même si à la fin de la saison on se dit « que reste-t-il de la pensée ? » En tout cas, elle continue !

Entretien réalisé le 30 juin 2010 au théâtre Varia à Bruxelles.

Pour citer ce document

Transquinguennal, «(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 : 24/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1536>.