

Année universitaire 2019-2020 P20

PH13 - PENSER ET VOIR LE TRAVAIL

Rapport d'enquête: Le comédien et la Troupe



Valentine Verschelde, Félix Poulet-Pagès

supervisé par M. Nicolas SALZMANN

Quel est le théâtre qui puisse se targuer d'avoir un répertoire capable d'adopter la sincérité fruste des passions populaires, la liberté de jugement de la place publique, capable d'abandonner la servilité, d'acquérir un langage accessible au peuple, de deviner les passions de ce peuple, de toucher les cordes de son cœur ?

Vsevolod Meyerhold

Sommaire

Sommaire	2
Introduction	4
Rencontres et échanges avec les comédiens	6
I. Le comédien : un électron libre	7
Contexte systémique du comédien	7
Être comédien de troupe aujourd'hui	7
Parcours, choix : métier de passion	8
Le comédien intermittent	9
Les prescriptions du comédien : Entre création et adaptation	11
Définition du comédien	11
Écart entre prescrit et réel	12
Irréductibilité du script	12
La mise en scène	12
Les aléas de la représentation	14
Les gestes du comédien	15
Distance et proximité dans le geste d'acteur	15
Le rapport au corps / voix / émotions	15
Le rapport au présent	16
II. La troupe : gain de stabilité	16
Interactions et tensions	16
Interactions entre le comédien et les collectifs	16
Les tensions systémiques	17
La création collective	20
L'importance du ressentir	22
III. Sens du métier reconnaissance et utilité sociale	24
Le rapport au public : reconnaissance	24
Individuation individuelle et collective	24
Individuation personnelle du comédien	24
Individuation collective	25
Individuation sociale/utilité sociale du théâtre et du comédien	26
Conclusion	28
Annexe 1: Le régime des intermittents, le contexte européen	29
Annexe 2: La création collective au théâtre du Soleil, Béatrice Picon-Vallin	30

Introduction

Quelle est l'utilité du théâtre ?

Dans une société où l'utilité est souvent associée aux objets concrets et matériels, il est légitime de s'interroger sur le sens du théâtre, et ce qu'il apporte au monde. Prenons l'exemple du boulanger, il est facile d'identifier son rôle, son utilité. Si j'imagine un monde sans boulanger ni boulangerie, je suis embêté, ou vais-je trouver mon pain ?

Mais imaginons maintenant un monde sans théâtre, sans comédiens, ni metteur en scène. Si je l'imagine ce monde, il est triste, ennuyeux, horrible même pour certain. Il y a un vide. Je repense alors aux représentations que j'ai vu, aux histoires de quelques heures qui m'ont ému, bouleversé ou surpris et qui m'ont laissé un souvenir marquant. Je pense aux artistes, aux fougueux sur scène, à la musique, à la poésie de l'instant.

Le théâtre, c'est notre humanité, il nous permet de rêver, d'imaginer, de raconter des histoires qui parle de nous et d'une époque. Je ne ressors pas du théâtre une baguette sous le bras, mais quelque chose a changé en moi. Le comédien touche à l'âme, à quelque chose d'abstrait. Et en nous transformant individuellement il a le pouvoir de transformer la société, de transmettre des valeurs et des savoirs.

Le théâtre c'est également la culture, l'expression, la liberté. Le théâtre s'attache à l'identité culturelle d'une communauté, d'un pays. Il incarne cette culture, mondaine ou hautaine. Le théâtre offre des imaginaires décalés, oubliés, c'est un regard sur son temps. Sous un régime totalitaire, le théâtre fait partie de ces objets de culture qui se font étouffées, bridées, stérilisée à une population.

Focale sur le comédien

Nous avons choisi de réaliser notre enquête sur le métier de comédien de troupe, nous sommes persuadés de l'utilité du théâtre et de la culture et nous pratiquons le théâtre dans un cadre associatif. L'objectif de cette enquête est donc de s'intéresser au parcours, aux motivations et aux difficultés de ceux qui ont choisi de faire du théâtre leur métier, quel est le réel de ce métier de passion ? Enfin et surtout, c'est la dimension collective inhérente à la troupe qui nous interpelle : Y-a-t-il des tensions systémiques structurelles, associées à la notion même de troupe de théâtre ? Ressent-on une certaine inertie dans la production artistique collective ? Quelles sont les clés pour s'adapter à cette situation organisationnelle ? Le rapport des comédiens au public nous interpelle également : La rencontre avec le public, par sa forme asymétrique, peut-elle être source de

frustration ? Comment s'organise un projet collectif de création ? Nous reformulons et articulons ces questionnements sous la problématique suivante :

Comment élan personnel pour un projet artistique et travail de production et de représentation en troupe se nourrissent réciproquement pour étayer les implications personnelles et les perceptions collectives du travail ?

Pour suivre cette tête de lecture, nous étudierons dans un premier temps le comédien, quelles réalités englobent ce métier de passion, en quoi cela consiste, jusqu'à quel point la dimension artistique est-elle resserrée?

Puis en second lieu, nous élargissons la focale autour de la troupe, cette unité qui semble pourtant hétérogène. Comment celle-ci fonctionne-t-elle, quels sont les mécanismes internes, et quels processus d'essai sont développés en création participative?

Enfin, il conviendra d'analyser plus soigneusement ces allers-retours entre collectifs et individus. Quels sont les conditions nécessaires au bon travail, comment évoluent les perceptions entre troupe, public et comédien, et pour finir, comment ressent-on les autres lors d'une production ou d'une représentation en troupe?

Identification du milieu d'enquête

Le spectacle vivant est un paysage foisonnant où de grandes institutions, telle la Comédie-Française, côtoient de toutes petites compagnies. Ces dernières sont des regroupements d'artistes qui se font et se défont au fil des projets et montent des spectacles itinérants dans différents lieux de représentation. Les compagnies sont intégrées d'une part dans des structures décentralisées en régions, subventionnées par l'État et les collectivités territoriales, et peuvent aussi répondre à l'offre privée (théâtres, salles de concert, festivals...).

En France c'est le statut de l'intermittence qui vient à la fois fixer un cadre fixe et contraignant à la profession, mais offre, par rapport à d'autres systèmes, un gain de stabilité notoire, qu'il conviendra d'étudier et de nuancer davantage en première partie.

Rencontres et échanges avec les comédiens

La période de confinement a été un arrêt net d'activité pour tous les professionnels du spectacle vivant. Pendant cette période, nous avons établi plusieurs échanges en essayant de confronter les choix du métier, les parti pris du travailler.

Tout d'abord, à partir d'un annuaire de troupe régional, nous avons pu entrer en contact avec Sabrina, une jeune metteuse en scène qui, lors d'un premier entretien exploratoire, nous a permis de cerner le milieu et ses points saillants. L'entrée est forte car elle présente la troupe comme un "anti-modèle" dans son travail. Cette première rencontre vient aussi enrichir notre guide d'entretien, vu et retravaillé avec Nicolas Ponchaut.

Puis, l'essentiel de notre travail va provenir de nos deux rencontres : Louise et Mathilde. Toutes deux comédiennes professionnelles et intermittentes du spectacle. Elles vivent aujourd'hui à Lille et sont diplômées du *Théâtre École d'Aquitaine*, une école supérieure d'art dramatique, où les étudiants sont en cours le matin, en travail de répétition l'après-midi et jouent le soir devant le public. Louise et Mathilde travaillent sur de nombreux projets artistiques simultanément, avec à chaque fois une nouvelle troupe. Le thème principal des entretiens était de les écouter parler des moments de productions et de représentation en collectif, quelles sont les ficelles les motivations, les déceptions que l'on rencontre.

Aussi, ces entretiens nous ont permis d'approcher les choix qui se font en sortie d'école, et de voir comment se lance le métier. D'autre part leur expérience jeune nous a poussé à étendre notre champs de recherche pour illustrer d'autre parcours et approches différentes.

Peu nombreuses en France, certaines troupes, souvent rattachées à un théâtre, se dénomment *troupe permanente*. L'appellation nous interpelle car elle vient compléter nos entretiens avec Louise et Mathilde, davantage électrons libres. Parmi ces troupes, le Théâtre du Soleil, une compagnie de théâtre fondée sous forme de Scop par Ariane Mnouchkine en 1964. Le Théâtre du Soleil a exploré et a fait découvrir les grandes traditions théâtrales orientales, l'art du jeu masqué, celui de la marionnette, l'utilisation de la musique sur le plateau et beaucoup d'autres aspects de la création théâtrale au sein d'une aventure collective.

Nous avons pu avoir un échange avec Frank Petino, chargé des affaires éditoriales au Théâtre du Soleil. Celui-ci nous a documenté en entretiens et en articles sur le travail des comédiens du Théâtre, malgré que la rencontre directe n'ait pu aboutir en plein déconfinement.

I. Le comédien : un électron libre

A) Contexte systémique du comédien

a) Être comédien de troupe aujourd'hui

Être comédien de troupe aujourd'hui, c'est avant tout être indépendant et évoluer seul. En France, il existe très peu de troupes permanentes, c'est à dire de troupes attachées à un lieu et un collectif précis : gage de sécurité, d'identité et permettant influence politique en cas de problème.

Néanmoins, Ariane Mnouchkine de projet en projet « brasse » les comédiens, il y a quand même un renouvellement, un metteur en scène à besoin d'autres types de personnages : cela permet d'adapter ses idées à un nouveau profil, un nouveau corps, une nouvelle voix, une nouvelle personnalité.

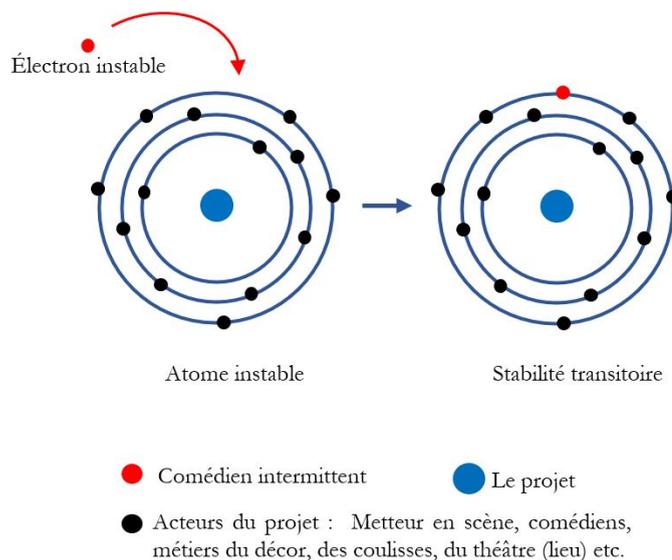
En effet si la troupe permanente apporte une stabilité et une forte cohésion (connaître le metteur en scène, les autres comédiens, ressentir leurs désirs et leurs besoins etc.) elle peut être un frein à la création artistique affirme Fabienne Pascaud, directrice de la rédaction de *Télérama*¹. Il y a un risque de se limiter à un certain schéma de mise en scène.

Nos deux interviewées Mathilde et Louise sont comme la plupart des comédiens aujourd'hui : des comédiens indépendants, des électrons libres. Elles s'associent à des collectifs² le temps d'un projet, cela dure quelques semaines, un peu plus s'il y a une tournée. Il est assez fréquent de devoir gérer plusieurs projets en même temps ou au contraire de traverser une longue « période de vide ». Le sentier du comédien est donc jalonné de moments de travail plus ou moins intense, il est incertain et instable.

L'association éphémère d'acteurs du spectacle : metteur en scène, comédiens, scénographe, créateur lumière, maquilleurs, costumiers, administrateur du théâtre etc. apporte une stabilité au niveau des rétributions, au niveau juridique mais permet également de se faire une image, elle forge une identité.

¹ « Que reste-t-il de l'esprit de troupe ? » Lucile Commeaux, émission *Le petit Salon*, France culture, 10/10/2016.

² Nous utiliserons le mot « troupe » pour définir ce collectif, même si son association est éphémère.



L'image de l'électron libre résume bien ce qui a été dit précédemment, les acteurs du spectacle transitent autour du noyau « projet », chacun à sa place dans le collectif. Le comédien seul est instable et recherche une stabilité en se greffant à un projet. Réciproquement, le collectif gagne en stabilité : il accueille un individu avec ses compétences qui soutient le projet. Sans le collectif, le projet n'a pas de sens.

b) Parcours, choix : métier de passion

Le comédien, comme métier de passion, nous apparaissait au premier abord comme la vocation de toute une vie, avec l'image du « naître comédien », et où dès l'enfance, cela devient une évidence, quelque chose dans lequel on tombe très tôt. Pourtant sur nos deux entretiens, Mathilde nous raconte un tracé rempli d'incertitudes, elle n'a jamais été proche de ce milieu ni fait de théâtre petite, le métier fait rêver mais elle ne le projette jamais sur elle, et son parcours aboutit sur la naissance tardive d'une évidence. Mathilde a 19 ans lorsqu'elle se rend dans un théâtre et ressort en se répétant « *c'est ce que je veux faire* ». Elle est en licence professionnelle et s'inscrit à l'atelier théâtre de sa faculté.

L'école de théâtre apporte une stabilité précieuse, un espace d'exploration, un cocon social qui étaye la découverte du métier. La promotion, en petit effectif, offre sur les 3 années de formation la même stabilité qu'une troupe permanente. Le plus difficile reste d'en ressortir.

“Quand on sort d'école, il y a une peur, le milieu est si vaste et personne n'a besoin de toi, tu dois enclencher les projets bénévoles pour te faire connaître, là il n'y a plus de nid”

Louise

A la sortie d'école, certains choisissent de garder cette stabilité, faire le théâtre qui leur plaît avec les gens qui leur plaisent, ils montent leur compagnie et la font vivre. La création est totalement libre,

quoique l'insertion dans le paysage est alors plus compliqué que ceux qui font le choix de se greffer au fil de l'eau sur des projets sélectionnés, ce qui permet davantage de rencontres.

c) Le comédien intermittent

Il convient dans cette partie de détailler le régime de l'intermittence qui définit beaucoup du quotidien des comédiens, comme pour beaucoup d'autres métiers en rapport avec la culture (spectacle vivant, cinéma, presse ...).

Tout d'abord l'intermittence n'est pas à proprement parlé un statut social, c'est simplement une annexe chez Pôle Emploi (l'annexe 8) qui définit un moyen spécifique d'indemnisation. En ce sens, l'intermittent n'est pas détaché du reste des travailleurs, il fait parti de la solidarité interprofessionnelle, il cotise et est indemnisé au même titre que les autres professions. On dénombre environ 110 000 intermittents en France.

Le régime de l'intermittence n'a pas de semblable dans d'autres pays³, où le concept d' « intermittents du spectacle » n'a pas lieu d'être. Les travailleurs de la culture sont alors très souvent indépendants, ou plus rarement salariés par des théâtres par exemple. En France, les intermittents sont engagés en CDDU (contrat à durée déterminée d'usage), qui donne le statut de salarié, même pour un contrat de quelques jours. Dans les autres pays, les métiers de la culture sont soumis aux dispositions spécifiques de droit commun prévues pour les travailleurs qui ne bénéficient pas d'un emploi stable. Et le coût de ces dispositions est très largement inférieur à celui du système français.

Dans le régime général de l'assurance chômage, depuis la réforme du 1er novembre 2019, les conditions d'accès à l'indemnisation sont de 6 mois de travail à temps plein, la durée d'indemnisation est de 2 ans au maximum en cas de perte d'emploi. Or les métiers de la culture, ont pour la grande majorité un rythme de travail discontinu (période estivale, tournées, tournages...), l'annexe 8 permet ainsi d'adapter les conditions d'accès à l'indemnisation avec ce rythme de travail. Pour les intermittents, l'indemnisation se fait sur la base d'un quota de 507 heures à réaliser sur un an (pour les comédiens, cela correspond environ à 42 cachets). Une fois l'indemnisation ouverte, l'assurance est perçue chaque mois pendant un an, et chaque représentation rémunérée entraîne la suppression d'une journée et demi d'indemnisation. Le résultat reste le même que sous le régime général, lorsque l'on ne travaille pas, on touche une indemnisation.

Au final, lorsque l'intermittence est remise en question dans la sphère politique, ce n'est pas tant la culture qui est attaquée comme cela est souvent rétorqué, mais plus généralement le droit à l'indemnisation: car l'intermittent cotise à la même hauteur et de la même façon que les autres métiers aux caisses de l'assurance chômage.

³ voir annexe 1 du rapport, *Le régime des intermittents, le contexte européen*

Déconstruire le mythe du comédien intermittent privilégié

L'intermittence suscite de nombreuses critiques en France. Et ses bénéficiaires seraient privilégiés par rapport au reste des cotisants. En réalité, l'indemnisation reste très faible chaque mois, et le statut n'a rien de confortable. Certes il offre une stabilité de revenu, qui n'est pas inhérente aux métiers de la culture, mais ce droit à l'indemnisation doit sans cesse être reconstitué, et si le seuil requis n'est pas atteint, aucune indemnisation dégressive n'est offerte. Au final, c'est un vrai combat de tous les jours pour pouvoir renouveler, et seulement 4 intermittents sur 10 sont indemnisés chaque mois (cela vaut aussi dans le régime générale, où 4 chômeurs sur 10 seulement sont indemnisés).



Il faut sans cesse compter ses heures, et être à la recherche de projets. Intermittence ou pas, le métier de comédien reste une carrière en dent de scie, et il est impossible pour un comédien de se projeter au delà des douze mois du statut.

“J’espère faire ce métier toute ma vie, mais les hauts et bas sont à accepter.”

Mathilde

Enfin, si l'intermittence est tant critiqué, c'est pour son coût. On entend souvent que les intermittents sont responsables de 75% du déficit de Pôle Emploi. L'affirmation a longtemps été relayée, alors que c'est une fraude scientifique. Les trois informations officielles qui permettent de déduire ce résultat sont:

- Les intermittents représentent 3,4 % des chômeurs
- L'indemnisation des intermittents du spectacle représente 1 milliard d'euros
- Pôle Emploi est déficitaire d'1,5 milliards d'euros

Avec ces trois données, il est facile de déduire que les quelques 111 000 intermittents sont responsables de 75% du déficit. L'erreur ne provient pas des axiomes mais de la résolution logique. La même année la différence entre les cotisations perçues et les indemnités versées chez Pôle Emploi toute profession confondue est de 4,5 milliards d'euros d'excédents! Cela veut dire que Pôle Emploi reçoit davantage de cotisations/subventions que ce qu'il ne reverse en indemnités, mais son fonctionnement global est de 6 milliards d'euros, on retrouve ici les 1,5 milliards de déficit, rien à voir donc avec le coût d'indemnisation des intermittents, ou de celui de tout autre profession par ailleurs.

Voir l'intermittence comme une production

Du point de vue d'un cotisant qui ne possède pas les critères d'indemnisation, le chômage est une redistribution solidaire. Mais l'intermittence précisément n'est pas à voir uniquement comme un cycle prélèvement/redistribution. En effet, on peut l'assimiler à de la production de valeur économique, ici de la culture, sans intermédiaire capitaliste (crédit). Les cotisations sont d'ailleurs obligatoirement ajoutées au PIB français. Au final, le cycle cotisation/indemnisation vient financer la culture, à la place d'un cycle crédit/endettement. C'est une production alternative.

B) Les prescriptions du comédien : Entre création et adaptation

*« Les mots, le corps, l'imaginaire et l'invention de tous sont convoqués au théâtre. »
Ariane Mnouchkine*

a) Définition du comédien

On définit souvent le comédien comme une personne qui interprète un rôle. En regardant la définition⁴ d'interpréter, on découvre différents sens qui peuvent s'apparenter au rôle du comédien.

Interpréter :

- Expliquer (un texte, un rêve, un acte, un phénomène, etc.) en rendant clair ce qui est obscur/ Traduire, donner un sens
- Donner à des propos, à un événement, à un acte telle signification, les comprendre en fonction de sa vision personnelle

⁴ Définitions tirées du Larousse, linternaute.fr, cnrtl.fr, 2020.

- Exécuter, incarner une œuvre théâtrale

La troisième définition s'applique uniquement dans le milieu du théâtre mais les deux précédentes définissent des compétences qui s'apparentent à celles du comédien.

Le comédien est traducteur, il reçoit un script plus ou moins complet contenant les dialogues entre personnages, les lieux, quelques didascalies etc. Mais ce script n'a du sens que pour les comédiens et les metteurs en scène : il est écrit pour être joué. Le rôle du comédien est de rendre le script intelligible au public.

Mais interpréter, c'est également comprendre à sa manière. L'information donnée peut être imaginée, perçue de manière différente en fonction de la personne qui la reçoit. Ainsi, être comédien n'est pas seulement traduire un script, c'est également donner de soi, modeler l'information à notre façon. Une pièce de théâtre peut aboutir à des infinités de représentations différentes en fonction des personnes qui l'interprètent, de leurs dynamiques collectives et des aléas du moment, mais nous reviendrons sur ce point plus tard.

Enfin, le mot « incarner » de la troisième définition est fort. Incarner, c'est apparaître comme la représentation matérielle et sensible d'une réalité abstraite. Le comédien se met dans la peau du personnage fictif, mais également dans son état d'esprit, ses valeurs, son intonation, ses gestes etc. Le comédien ne donne pas seulement sa touche personnelle au personnage, il devient lui le moment de la représentation.

Mathilde et Louise affirment qu'il est très important que le comédien connaisse, comprenne son texte et son personnage (ses valeurs, son histoire, son caractère etc.) avant de jouer. « Le texte, c'est ton cadre »⁵ et c'est à partir du cadre que l'on peut créer. Néanmoins, il faut respecter une certaine mise en scène. Mais avec toutes ces contraintes, reste-il vraiment une liberté de créer ?

b) Écart entre prescrit et réel

Irréductibilité du script

Le script ne peut pas tout dire sur les personnages. A partir de ce script, de cette structure, il existe plusieurs degrés de liberté. « Si les choses qui sont du domaine du corps de l'acteur sont trop pré-écrites, si l'auteur occupe d'avance la place de l'acteur, alors ces choses ne peuvent plus être « écrites » par l'acteur, ni jouées ni improvisées : bref ça ne peut plus bouger. »⁶ Affirme Ariane Mnouchkine. Pour la metteuse en scène, ces degrés de liberté sont essentiels car ils vont être mobilisés par la suite lors de la mise en scène.

⁵ Louise

⁶«De la création collective à l'écriture en commun», Anne NEUSCHAFER, théâtre-du-soleil.fr, 1975-1999

La mise en scène

Rencontre entre le comédien et le metteur en scène

« La direction d'acteur c'est très exactement cela : la capacité du metteur en scène à donner forme à l'invisible de l'acteur »⁷. Le rôle du metteur en scène est d'organiser tous les éléments qui composent le spectacle : jeux d'acteurs, espace, lumière, rythme etc. Il prête attention au jeu de chacun et à la dynamique collective, l'orchestration du spectacle. Il a un impact fort sur le jeu du comédien sans pour autant le contraindre et le réduire à une seule possibilité d'action : il l'oriente vers une intention, il suggère, il accompagne. Il doit être dans l'attente de la découverte et doit savoir adapter ses idées à un nouveau profil.

Le comédien doit être à l'écoute du metteur en scène, mais les exigences du metteur en scène peuvent être contradictoire par rapport aux envies du comédien. Il arrive que ce dernier se retrouve déchiré entre deux exigences : Une forme de jeu imposée contre sa perception du jeu, personnelle et intime.

Isabelle Huppert, actrice française, décrit sa relation avec son metteur en scène Claude Régy lors de mise en scène de *4.48 Psychose*, une pièce écrite par Sarah Kane en 2000 :

« J'avais conscience qu'il fallait que j'adhère à une vision du monde et du théâtre, qui est celle de Régy : j'étais contrainte par cette forme très particulière. D'un autre côté, j'étais certaine qu'à l'intérieur de cette forme, il existait un espace infini pour me retrouver moi, personnellement, intimement. »⁸

Cette relation est très mystérieuse, à la fois le comédien peut se sentir loin de lui car la vision du metteur en scène ne correspond pas à la sienne, mais il se sent également tout proche parce qu'il mobilise dans le jeu tout son corps, ses pensées, ses envies, ses doutes etc. « Se retrouver soi au cœur de l'univers d'un autre »⁹.

L'imprévisible de la rencontre : une matière de création

« On crée à partir d'un travail que l'on ne maîtrise pas » Patrice Chéreau¹⁰.

⁷ «La relation entre acteur et metteur en scène, c'est capter l'invisible chez l'autre», Antoine de Baecque, *Libération*, 3/01/2004

⁸ «La relation entre acteur et metteur en scène, c'est capter l'invisible chez l'autre», Antoine de Baecque, *Libération*, 3/01/2004

⁹ «La relation entre acteur et metteur en scène, c'est capter l'invisible chez l'autre», Antoine de Baecque, *Libération*, 3/01/2004

¹⁰ «La relation entre acteur et metteur en scène, c'est capter l'invisible chez l'autre», Antoine de Baecque, *Libération*, 3/01/2004

Le jeu de l'acteur peut prendre une infinité de chemins en fonction de la relation mystérieuse entre le metteur en scène et le comédien. Les rencontres ont des parts d'imprévu et le metteur en scène doit jouer avec l'imprévu en restant ouvert à des idées de jeu avant la rencontre. Patrice Chéreau, metteur en scène, n'aime pas les acteurs dociles, il s'intéresse aux accidents, aux fausses routes, quand rien ne marche comme prévu : cette imprévisibilité de la rencontre est source de création, d'excitation et d'énergie au travail d'acteur.

Ariane Mnouchkine raconte que le premier jour de la répétition, elle ressent en elle une espèce de vide, car elle a beau connaître le cadre, le script et les intentions, à ce moment-là, tout peut arriver. « C'est plus que du vide, d'ailleurs ce n'est pas un vide, c'est un espace d'apparition »¹¹. Lorsque l'univers, l'imaginaire de l'auteur, du metteur en scène et du comédien se rencontrent, le travail de la mise en scène devient imprévisible, c'est un saut dans l'inconnu. Et dans cet inconnu, chaque personnalité ne peut être autrement que zélée. Chacun y met du sien et le processus de travail prend une tournure unique.

Les aléas de la représentation

*« Le metteur en scène est impuissant le jour de la représentation »
Mathilde*

La représentation est l'aboutissement du projet. C'est le fil rouge des répétitions, « on se prépare pour la représentation ». C'est ce qui donne sens au processus de création collectif : aussi imprévisible qu'il soit, il est motivé par la représentation. Les répétitions avec le metteur en scène ont permis de définir un jeu, mais il faut un certain nombre de représentation avant de « baliser » ce jeu, c'est à dire définitivement placer les choses là où il faut.

De plus, il y a l'aléa de l'instant : tout peut arriver et il faut s'attendre au pire. Le comédien doit être extrêmement attentif sur scène pour réagir aux imprévus. A chaque représentation, il y a un nouveau public, susceptible de réagir différemment. A chaque représentation le comédien est différent : plus fatigué, plus enthousiaste, plus stressé etc. Les relations entre les membres de la troupe peuvent avoir changés : forte cohésion, tensions etc. Des problèmes peuvent survenir, qu'ils soient techniques (lumière, décors, son etc.) ou humains (maladresses, oublis de texte, chutes etc.) On ne peut pas refaire les choses à l'identique, chaque représentation est différente car elle s'inscrit dans une situation unique.

Il existe un écart entre le travail prescrit, le script écrit par l'auteur et le travail réel, la représentation. Le script, par son irréductibilité laisse une grande liberté dans l'interprétation. Pendant les répétitions, le metteur en scène et le comédien vont réciproquement s'adapter, créer, peut-être se confronter si les visions sont opposées : la dynamique du processus est imprévisible et source de

¹¹« Une œuvre d'art commune », Béatrice Picon-Vallin, theatre-du-soleil.fr, 1993

création. Cette rencontre de deux personnalités différentes vont aboutir à une mise en scène, celle qui devra être exécuté le jour de la représentation. Mais les aléas du réel vont également nourrir la représentation, l'exécution de la pièce est chargée d'imprévisibilité.

Cet écart entre le prescrit et le réel est essentiel, l'authenticité de la représentation, du moment, c'est ce qui fait la beauté du théâtre, c'est ce qui nous touche et ce que le public recherche. Pourquoi j'irais voir telle représentation si je connais déjà la pièce ?

C) Les gestes du comédien

a) Distance et proximité dans le geste d'acteur

Le corps du comédien est un signe iconique car il retranscrit le fictif, sa voix est porte-parole du texte. Il permet au public de s'identifier au personnage et de vivre ses émotions. Le comédien est le pont entre le personnage et le public.

« L'acteur de la pure présence est un acteur représentant sa propre absence » Eugenio Barba¹².

Est-il possible de s'abstraire totalement de son corps tout en gardant une prestance physique ? Peut-on s'effacer totalement derrière un personnage ? Doit-on intégrer l'intériorité du personnage, sa façon de penser, ses valeurs etc. ou l'extériorité suffit (car c'est elle que le public perçoit). Les techniques de jeu sont multiples et dépendent du comédien, de sa mémoire émotionnelle et sensorielle. Louise et Mathilde relèvent l'importance du ressentir : pour incarner un personnage je dois ressentir comme lui, mes gestes et actions doivent être justifiés, mon jeu est un travail conscient. Selon elles il faut essayer de se mettre totalement dans la peau du personnage. C'est quelque chose qui vient avec l'expérience : une fois sur scène, oublier ce que je suis et me transformer totalement, incarner mon personnage.

b) Le rapport au corps / voix / émotions

Être Comédien c'est savoir ressentir les autres mais également son corps, sa voix et ses émotions. L'acteur doit savoir exactement comment faire fonctionner tous ses muscles et à quoi ils servent. Il est être conscient de l'espace qu'il occupe sur scène et comment le public le perçoit. « Un comédien en train de jouer, il est couvert d'antennes »¹³ avance Ana Lisa, comédienne. Il maîtrise également sa diction et la portée de sa voix. Certains exercices, comme la respiration ventrale permettent de développer une voix qui porte, compétence essentielle pour le comédien qui doit se faire entendre de tous. Enfin, le comédien doit maîtriser ses émotions sur scène. Il sait faire face au stress et prendre du recul sur ce qui l'affecte lui pour se concentrer sur son personnage et sur le

¹²Metteur en scène, dramaturge et directeur de théâtre italien.

¹³ «De l'extrême dans le travail de comédien et des questionnements qui s'ensuivent», Marie Potiron, *Champ psy* 2014/2 (n° 66), pages 135 à 150

présent.

c) Le rapport au présent

Lorsque le comédien est sur scène, il doit oublier tout le travail en amont sur son personnage, il ne réfléchit plus, il doit rester dans le présent et ressentir la dynamique de la mise en scène. Pour cela il est essentiel de se connaître et d'avoir bien préparé son rôle : on lâche prise plus facilement, on ressent notre personnage et les émotions de la scène. Les exercices de respiration ventrale sont également un bon moyen de se reconnecter au présent, de se vider la tête avant la représentation.

II. La troupe : gain de stabilité

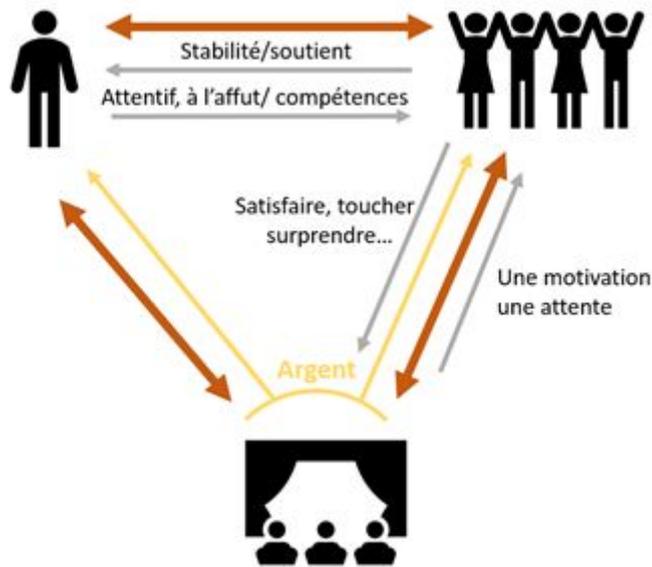
A) Interactions et tensions

a) Interactions entre le comédien et les collectifs

« Pour moi un vrai théâtre est d'abord fait de rencontres »¹⁴ Ariane Mnouchkine

Après nos entretiens et nos recherches notamment sur la troupe de soleil, nous avons choisi de créer un outil « interaction » pour schématiser les relations entre le comédien et ses collectifs : la troupe et le public. Ces interactions ne sont pas exhaustives, elles sont le résultat d'un dégrossissement conséquent car les interactions au théâtre sont nombreuses et complexes, conscientes et inconscientes.

¹⁴ « Une œuvre d'art commune », Béatrice Picon-Vallin, théâtre-du-soleil.fr, 1993



RESSENTIR

Selon Mathilde, aller au théâtre, ce n'est pas naturel, il faut une motivation, une attente. Chacun peut avoir des attentes différentes en allant à une représentation (être surpris, touché, captivé etc.) Pour Louise, il est important que le public ne soit pas trop grand, sinon il devient une masse dénuée de sens, il faut qu'elle puisse pouvoir voir chaque visage. « Tu sens si le public est avec toi ou pas, même si le public n'est pas homogène ». Face à ces attentes du public, la troupe doit réussir les satisfaire lors de la représentation. Il y a le plus souvent un flux d'argent du public vers le comédien et la troupe.

Le comédien apporte à la troupe ses compétences, sa personne : son style de jeu, son caractère, ses valeurs etc. La troupe lui permet une stabilité financière et juridique mais également une meilleure visibilité. La troupe accompagne et motive le comédien dans le projet, elle lui apporte du soutien dans les moments difficiles : elle est pour lui un repère. Réciproquement, le comédien se doit d'être à l'écoute de chacun, rester alerté lors des répétitions et surtout lors de la représentation.

Les grosses flèches marrons sont des interactions ressenties : le public ressent la troupe, sa cohésion tout comme les comédiens sentent le public. Entre eux les comédiens communiquent beaucoup au ressenti, à l'intuition. Ressentir à une importance capitale dans la dynamique du projet, nous verrons ce point-là par la suite.

b) Les tensions systémiques

Nous proposons dans cette partie quelques tensions inhérentes au métier de comédien, en détaillant sur plusieurs aspect un choix dualisé (voir extrapolé). Bien sûr, il existe une demi mesure, le curseur est en réalité variable. Quelquefois, un tiraillement peut être ressenti si deux besoins fondamentaux se trouvent de part et d'autre de tensions (exemple: besoin de collectif ET besoin d'évolution) à ce moment on perd un peu de l'un au profit de l'autre. L'objectif est alors de rendre compte des sources de contradictions. Aller davantage vers le collectif, ou rester plutôt sur le personnel, induit des changements profonds sur plusieurs plans.

Besoin de collectif	VS	Besoin d'affirmation individuelle
appartenance à une troupe, suivi humain		comédien loup solitaire, découverte personnelle

Cette première tension est d'ordre social. Comment voulons-nous travailler? Est-ce davantage intégré socialement, c'est alors un parti-pris que de choisir une vie de troupe, ou préférer plutôt un travail solitaire, en quête d'un univers artistique recentré et personnel.

Besoin de stabilité	VS	Besoin d'évolution
troupe identitaire		comédien électron-libre

La deuxième tension se positionne dans un spectre identitaire. A quelle échelle placer l'identité artistique, et à quelle vitesse évolue-t-elle? Une troupe qui endosse l'identité, surplombe celle du comédien, l'objet de troupe, pourtant pluriel et abstrait devient la définition englobante du travail: la troupe est marqué d'un certain jeu, d'un certain format. Alors qu'un comédien "électron libre" s'identifie par sa furtivité, sa capacité à évoluer rapidement, agilement, il se greffe et se dé-greffe, et garde toute son intégrité artistique. Ici l'utilisation du terme électron est d'autant plus passionnante car l'électron est un objet quantique: sans mesure on ne connaît pas son identité (principe de superposition des états). L'électron est par définition l'objet furtif sans réelle identité.

Besoin d'évaluation objective	VS	Besoin d'évaluation subjective
évaluation selon des critères collectifs. Évaluation normative.		besoin que les efforts personnels soient reconnus. Évaluation formative.

La troisième tension naît d'un besoin d'évaluation divergent. Evaluer le groupe par rapports aux objectifs du projet permet d'approcher l'avancée global du travail, et d'établir une norme qui mesure les avances ou les retards du projet. Cela peut permettre de cerner certains manques, et permet une progression plus cohérente, plus efficace du projet: on réhausse, on ralentit, au adapte pour harmoniser le tout, toujours par rapport à des objectifs globaux. Ici on évalue selon les critères collectifs, c'est une évaluation normative (ou sommative pour utiliser les termes de Michael Scriven). Parallèlement, une évaluation plus personnelle, basée sur chacun des membres, peut

rendre beaucoup plus compte des apports et des difficultés de chacun. En effet, l'évaluation subjective ou formative part du sujet, rend compte des progressions personnelles qui se tracent.

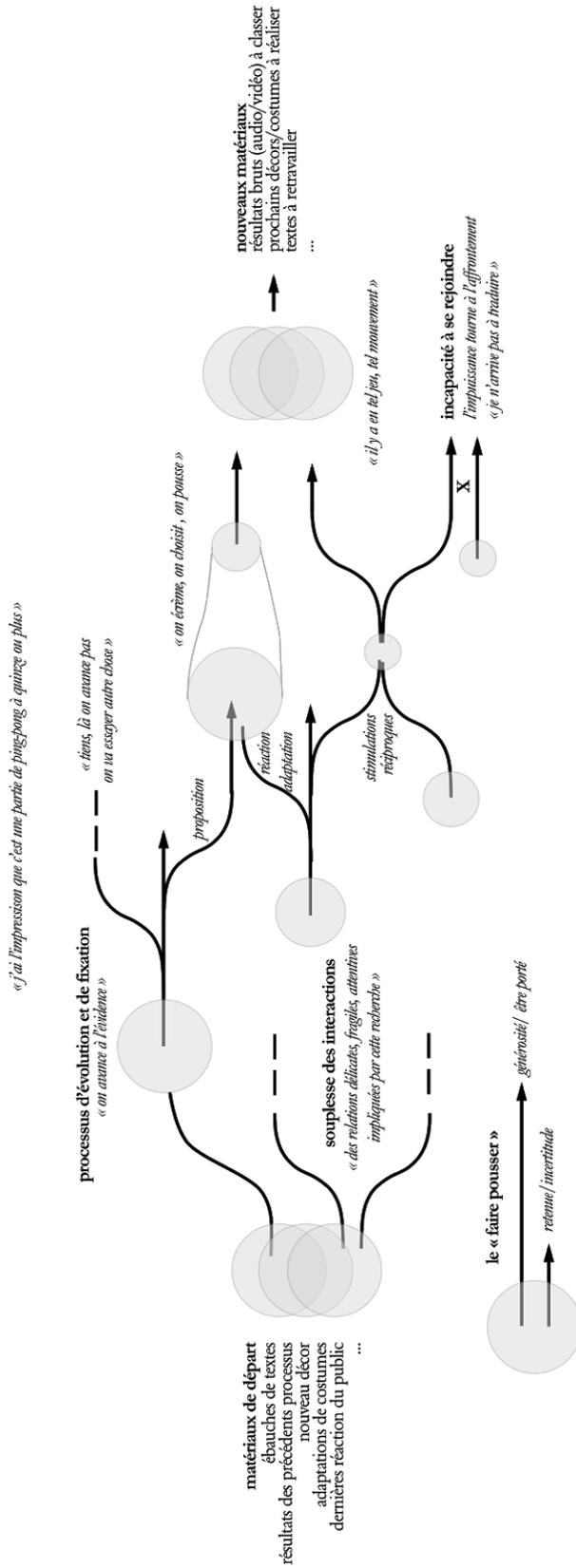
Besoin de prescription	VS	Besoin d'autonomie
fort cadre de mise en scène		liberté de proposition

Cette tension prend son origine directement par rapport à l'attitude de travail du metteur en scène. Sabrina, la metteuse en scène rencontrée lors de notre premier entretien, *“je vis mes projets de mise en scène comme une grossesse”*. On perçoit dans cette comparaison une peur maternelle de rendre collectif et participatif, un objet qui naît dans l'intimité. Nous verrons dans la prochaine partie le processus de création collective mis en place au Théâtre du Soleil, qui vient impliquer les comédiens jusqu'à la forme et l'écriture du projet. Pour beaucoup de comédiens, la force de proposition personnelle en prenant en compte les prescriptions attendues fait pleinement parti du métier, à la manière d'un danseur qui propose une recherche artistique, et qui ne se limite pas à être un corps en mouvement.

Besoin de structure	VS	Besoin de souplesse
appuis extérieur, visibilité		création marginale

Créer pour une structure, un théâtre un festival, apporte une renommée et une visibilité importante, mais alors peuvent apparaître de nombreuses contraintes. La marge, d'un autre côté apporte une liberté précieuse de création, hors champs, hors cadre, hors de ce qui existe, de ce qui est attendu.

B) La création collective



Le schéma proposé illustre, tant bien que mal, le mystérieux processus de création en collectif, développé en annexe 2 par Béatrice Picon-Vallin. Il présente les mécanismes possiblement mis en oeuvre le temps d'une séance de répétition.

Matériaux initiaux

Une séance est nourrie par différents matériaux de départ, des envies du metteur en scène, une écoute ou un visionnage d'une ancienne séance, l'arrivée d'un nouveau décor, bref, une source qui stimulera la création des comédiens et techniciens participants.

Processus d'évolution et de fixation

Le processus global est un processus d'évolution fixation, on explore au travers de différents essais (différents jeux, interprétations, éclairages), puis on se fixe "*à l'évidence*", assez instinctivement.

Les états d'essai sont représentés sur le schéma par des cercles, ils sont portés par plusieurs membre. Ils sont alimentés par les processus d'évolution qui sont représentés par des flèches et qui sont portés par un membre, ce sont les élans personnels ("*il y a telle impulsion, tel rythme, telle émotion, telle violence*").

Le processus d'évolution est caractérisée par un "*laisser pousser*" plus ou moins généreux (caractérisé par une flèche plus ou moins longue). Être capable de creuser un état nécessite de se sentir porté par les différents acteurs (voir prochaine partie, le ressentir). A l'inverse, une perte de confiance en soi ou en la troupe provoque des incertitudes, et une retenue dans la force de proposition. Lors de l'évolution on est soit dans l'exploitation (avancer et faire pousser un état de création) soit dans de l'exploration (tenter quelque chose de différent).

Le processus de fixation permet de stabiliser la recherche. Il est caractérisé par une réduction de taille d'état plus ou moins grosse. Le choix se fait à l'instinct, mais est majoritairement guidé par le metteur en scène: "*on écrème, on pousse*".

Souplesse des interactions

Les processus d'évolution, qui sont les élans personnels, sont amenés à se rejoindre, pour définir de nouveaux états de création commune.

Une première interaction est une interaction en action/réaction, un premier acteur propose, un second rejoint en s'adaptant. Une deuxième possibilité est une interaction par stimulations réciproques, on évolue en même temps vers le même objectif. De manière général les interactions doivent rester souples, les membres sont certes impliqués mais restent surtout attentifs lors de cette recherche collective.

Une incapacité à se rejoindre peut survenir si deux membres ne parviennent pas à traduire ce que l'autre attend. Ce sentiment d'impuissance provoque souvent un relâchement absolu chez les membres en question.

« Le chemin sera long et souvent il n'aboutira pas. Dans le meilleur des cas, il passera par la stimulation réciproque, l'émerveillement, la mobilisation complice du souvenir et de l'intuition, et dans le pire, par l'affrontement, l'incapacité pour moi de traduire ce qu'on voudra me faire jouer, l'impuissance à déclencher chez moi le ressort qui m'y amènerait. C'est ainsi qu'après des périodes d'exaltation et d'une incroyable richesse d'invention, nous passons par de longs tunnels de vide, de doute et d'incertitude, certains d'entre nous frôlant même le désespoir »

Résultats, nouveaux matériaux

En fin de séance, de nouveaux états d'essai sont nés et se sont fixés, tel jeu a plu, tel éclairage a étonné. On garde ces traces au travers d'écrits, d'enregistrements, de prises son que l'on classe. Mieux encore, on peut alors penser à faire un nouveau décor, un nouvel accessoire, des scènes entières se réinventent avec ce processus. Les nouveaux matériaux alimentent les prochaines séances de création collective.

C) L'importance du ressenti

« Travailler avec quelqu'un ne signifie pas s'imposer quelque chose l'un à l'autre, c'est un échange qui est très mystérieux, très profond, très intérieur, qui crée comme une circulation sanguine et où le fait que quelqu'un ne soit pas "dans le coup" est source d'une souffrance effrayante pour tous. »¹⁵

Ariane Mnouchkine

Lors de nos entretiens et de nos recherches, lorsqu'il est question de la dynamique collective de la troupe, les comédiens et les metteurs en scène décrivent un échange très mystérieux, inexplicable et insaisissable. Mathilde appelle cela le « moment de grâce » : un moment sur scène où le comédien maîtrise tout en se laissant porter par le collectif. « Il faut ressentir les autres, comme dans un match de foot » affirme-t-elle. Mais qu'est-ce que ce « moment de grâce » ?

Lors de la création collective, il faut prêter attention à ce qui nous entoure, aux autres comédiens et à l'espace : il faut prêter attention au présent. Cet état de conscience crée une dynamique particulière entre les comédiens, une compréhension sans parole. En improvisation par exemple, à chaque fois qu'un comédien entre sur scène, tout doit être revisité et réinventé : soit tout vient, soit rien ne vient.

Cette dynamique mystérieuse concerne également le metteur en scène : « Il m'arrive de vouloir dire à quelqu'un « ce n'est pas bon », mais alors je ne dis rien, car je sais que le comédien va s'en apercevoir très vite. »¹⁶ affirme Ariane Mnouchkine. Lors du processus de création collective, Mnouchkine décrit des période d'exaltation, de richesse d'invention et de complicité où tout fonctionne au ressenti, à l'intuition. Mais elle décrit également des périodes « tunnel de vide », où

¹⁵ « Une œuvre d'art commune », Béatrice Picon-Vallin, theatre-du-soleil.fr, 1993

¹⁶ « Une œuvre d'art commune », Béatrice Picon-Vallin, theatre-du-soleil.fr, 1993

elle doute, est dans l'incapacité de traduire ce que les comédiens attendent d'elle et réciproquement, des périodes d'affrontement et de souffrance où rien ne se déclenche.

Nous avons déjà mentionné plus tôt l'imprévisibilité de la rencontre entre le comédien et le metteur en scène, l'articulation entre les différents acteurs de la scène forme également une dynamique incontrôlable : le comédien est porté par le collectif, lui-même motivé par le projet artistique. Mnouchkine utilise l'image du « projet fleuve » : Le comédien est porté par le projet tout comme on se laisse porter par le courant d'un fleuve.

Le comédien en mouvement ?

François Jullien, philosophe du mouvement, utilise également l'image du cours d'eau pour illustrer le concept d'efficacité¹⁷. Selon lui, on est efficace lorsque l'on se laisse porter par la situation. L'eau est d'une souplesse infinie, cette fluidité lui permet de s'insinuer là où la voie est libre. L'eau est également la plus alerte, et son cours se détermine en fonction du terrain, elle suit la pente. Tout comme l'eau, le comédien doit faire preuve de souplesse face à une situation, il doit rester attentif au cours des choses. Son jeu doit épouser la situation, il sait en tirer le meilleur parti.

La philosophie du mouvement est une philosophie qui s'intéresse aux processus imprévisibles, elle nous permet d'analyser cette dynamique du collectif : ces différents individus, de part leur rencontre et leurs interactions sont en mouvement. Ce mouvement peut être une matière fertile pour la création mais il peut également ne pas aboutir.

¹⁷« Traité de l'efficacité», François Jullien, 2014

III. Sens du métier reconnaissance et utilité sociale

A) Le rapport au public : reconnaissance

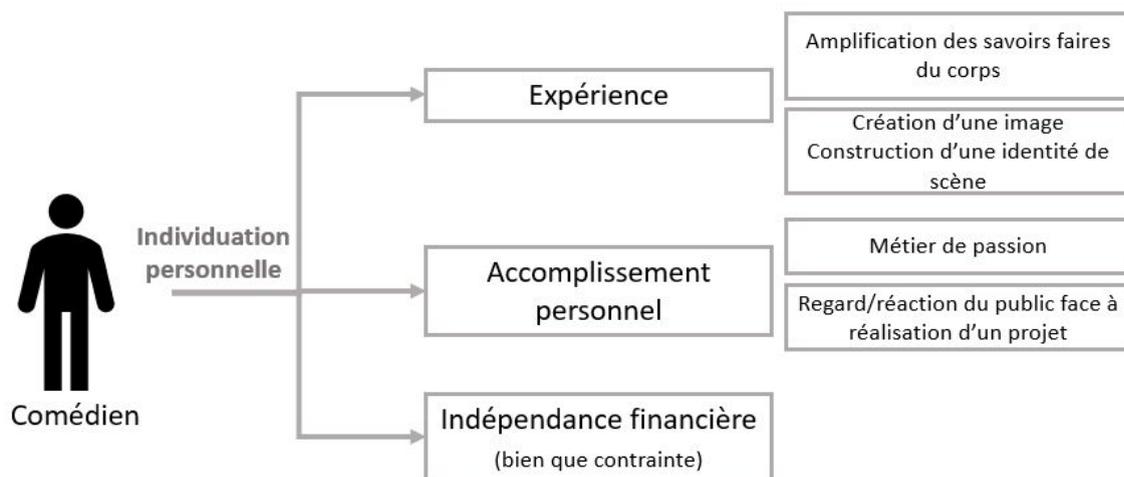
Un élément fondamental au théâtre, reste la proximité avec les bénéficiaires du travail: le public. Dans de nombreux métiers aujourd'hui, cette proximité est floutée voir disparaît par l'apparition d'intermédiaires, par l'industrialisation, ou plus généralement par la division du travail.

Le comédien de troupe, lui, se représente, à une heure précise, dans un lieu précis, face à un public, qui est venu dans l'unique but d'assister à ce travail culturel et technique collectif. D'ailleurs, l'hétérogénéité des avis d'un public semble s'harmoniser: le comédien parle du public au singulier, il perçoit un seul ressenti. Le cadre presque intime permet un ressenti fort et ainsi une reconnaissance pour le comédien. Une salle trop grande, ou une salle presque vide perturbe celui-ci.

B) Individuation individuelle et collective

Comment le comédien se distingue-t-il des autres, de son entourage social (amis, famille, membres de la troupe etc.) en exerçant son métier ? Après s'être intéressé aux prescriptions du comédien, nous nous penchons sur les contributions du métier à la fois sur le plan individuel et collectif.

a) Individuation personnelle du comédien



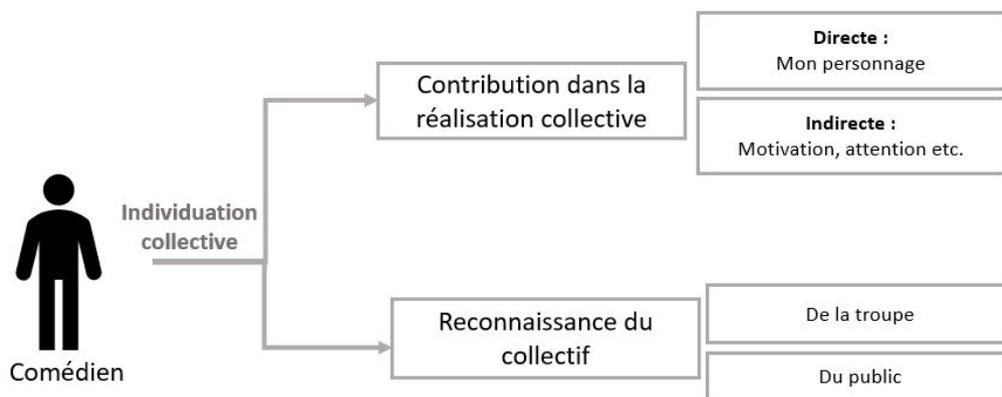
Le comédien, intermittent et autonome, va acquérir en participant à plusieurs projets, de l'expérience dans son métier : dans la maîtrise de ses gestes (corps, voix, prestance etc.) et dans son intérieur (gérer ses émotions, se mettre dans la peau du personnage etc.). Il va également gagner en

visibilité en se créant une image, un type de jeu, une volonté directrice. Ses expériences passées lui ont permis de se forger une identité de scène.

Le comédien s'accomplit personnellement en exerçant son métier, c'est souvent la passion du théâtre qui pousse la personne à devenir comédien. Pouvoir vivre de sa passion est exaltant, c'est un accomplissement de vie. L'accomplissement d'un projet se traduit souvent pour le comédien, par le regard et la réaction du public à la fin d'une représentation. Ils sont source de fierté collective mais également individuelle : « J'ai réussi ».

Enfin le comédien, de par son statut d'intermittent du spectacle, touche un revenu annuel, ce qui lui permet d'avoir une indépendance financière, même si nous avons vu précédemment que cette indépendance est contrainte (compter ses heures, être sans cesse à la recherche de projets etc.)

b) Individuation collective



Nous avons vu tout le long de ce rapport que le collectif était essentiel au comédien et à la réalisation d'un projet. Comment le comédien s'identifie en tant qu'individu à travers le collectif ? Il s'identifie par sa contribution dans la réalisation collective : **quel rôle a-t-il à jouer ?** Littéralement, quel personnage incarne-t-il dans la pièce ? (Contribution directe, formelle). Au sens plus global, qu'est-ce qu'il apporte à la troupe ? (Sa motivation, son attention aux autres, son soutien etc.)

En apportant à la troupe, de manière réciproque, la troupe lui apporte (motivation, soutien etc.). La reconnaissance de la troupe envers les contributions du comédien (encouragements, gratifications) donne sens au métier. De même, la fierté collective à la fin d'une représentation est une riche gratification pour le comédien. A cela s'ajoute un autre collectif : le public. Les acclamations du public traduisent la qualité de leur travail.

C) Individuation sociale/utilité sociale du théâtre et du comédien

Comme énoncé au tout début de ce rapport, le théâtre fonde les sociétés, il fait parti de la culture de tous, et que chacun s'approprié, il reflète l'identité d'une population. En son coeur, le comédien, au même nom que l'ensemble des métiers du spectacle vivant, fait vivre et tenir cette culture: c'est un métier de passion, intemporel, qui continue de toucher les gens.

Le beau

Le beau du métier de comédien semble se dessiner assez distinctement. Le métier a traversé les âges, cette intemporalité est doublée d'une universalité, le comédien s'adresse à tous, du théâtre ambulant au théâtre institutionnalisé, le théâtre sous plusieurs forme s'adapte aux lieux, aux personnes et aux époques.

Aussi, l'incarnation d'un personnage, ne se résume pas à mettre son corps au service d'un jeu, l'incarnation requiert aussi et surtout l'entrée dans une psychologie étrangère. Et par ce processus le comédien présente à un public les actions et réactions d'un personnage baigné de son contexte à un moment donné. Le comédien est porte-parole d'une idée, il vient éveiller les consciences, il est créateur d'imaginaires.

C'est ce troisième élément qui vient sublimer la beauté du métier, le métier jongle entre réalité et imaginaires. Des personnages fictifs prennent vie sur une scène et continuent de déambuler dans l'imaginaire du public. Le comédien transmet l'abstrait par le concret, il transmet par son corps, sa voix, et tout son travail des idéaux. Le comédien insuffle, propulse vers des pensées nouvelles.

Perception dépréciée

Pourtant, c'est toujours auprès de certaines personnes un métier mal perçu, "celui qui vit des rentes" et qui ne produit aucune utilité concrète. L'article ci-dessous paru dans Contrepoints le mois dernier vient alimenter cette tension.

"Dès le XIXe siècle bohémien avait acquis son sens moderne de l'artiste rebelle social détaché de l'argent et vivant avec ses propres règles, que l'on retrouvera entre autres avec le mouvement hippie des années soixante.

L'idéal bohémien, tel que décrit par les librettistes de La Bohème, est de vivre pauvrement, mais comme un prince. C'est un idéal aristocratique d'oisiveté, refusant de produire quelque chose d'utile que quelqu'un serait prêt à payer, vivant de rentes, ou au moins des restes de la table de ceux qui en reçoivent ou qui travaillent pour vivre.

Dans cet idéal, ce qui compte n'est pas ce que vous faites pour les autres, mais ce que vous faites pour vous créer vous-même en un artiste ou un duc mais rien d'aussi vulgaire qu'un bourgeois fabriquant ou vendant des produits ou services, ou celui qui les achète pour vivre."

Philippe Silberzahn, Leçon de crise : le consumérisme s'oppose-t-il à la vie ?

Ici le personnage de l'artiste, qui produit de la culture, pour lui ou pour ses proches, est précisément déprécié par le déplacement de valeur du mot *utile*. Entendre, utile comme produit ou service de consommation (jeu à somme nulle), non pas utile comme enrichissement personnel et collectif (jeu à somme positive).

Ici on ne perçoit pas l'intérêt suscité par une marginalisation assumée, et le recul que prend l'artiste sur son époque et sa société est perçu comme un danger. Ce même recul qui vient précisément forger les imaginaires extérieurs au travers d'une production artistique. L'auteur semble assumer être loin des préoccupations de l'artiste, il ne vient pas reconnaître l'artiste insuffleur, qui propulse vers des pensées nouvelles, mais plutôt un frein constant au développement, au progrès, au final un frein à l'utilitarisation du monde et des gens.

Conclusion

En étudiant le métier de comédien sous l'angle du comédien de troupe, on se détache de l'image du comédien qui s'individualise dans sa recherche artistique, car le métier semble irrigué par le collectif, brassé par les projets et les rencontres. Les dimensions personnelles et collectives autour du comédien ne viennent pas en opposition, bien au contraire, les dimensions collectives de la création, de la répétition et de la représentation au théâtre sont nourries par les élans personnels du comédien, et le collectif inspire et accueille les aspirations personnelles. Les deux dimensions viennent s'étayer mutuellement et se nourrir réciproquement. La dimension artistique s'ouvre au delà de l'individu, les moments de répétitions deviennent des instants de créations collectives. Par l'exploration, les essais se dessinent et se fixent. Si la plupart des troupes se font et se défont au fil des projets, certains comédiens choisissent d'appartenir à une compagnie, c'est un choix pluriel d'où peuvent naître des tensions systémiques.

Aussi, le comédien-artiste reste souvent, et dès le plus jeune âge un métier de rêve. La réalité du métier est heurtée par une comptabilisation du travail imposée par l'intermittence, compter ses heures devient parti intégrante du métier. Statut unique au monde qui soutient la culture, il est mal perçu de l'extérieur et déprécie souvent à tort les métiers de la culture.

Enfin, le métier repose en grande partie sur les ressentis, l'art ne s'explique pas, ce qui est en un sens rassurant: aucune personne n'est plus préparé qu'une autre avant d'aller au théâtre.

Les rapports de contribution et de rétribution se ressentent plus ou moins entre le comédien et sa troupe, et entre le comédien et le public. Des intuitions, des non-dits, presque instinctifs, sont permis par une écoute et une attention particulière, savoir quand se résigner et quand s'obstiner dans le travail. Ce métier est fait de prescriptions inavouées, sous-entendues, des attentes d'un public ou d'un metteur en scène multiples et pourtant inconnues, qui font de ce métier un métier funambule: savoir tenir l'exploration d'un rôle et d'un public, tout en sachant écouter son environnement sur le fil, à l'instantané, une complicité non explicite sans cesse renouvelée.

Annexe 1: Le régime des intermittents, le contexte européen

Allemagne

Les compagnies de théâtre sont par les États régionaux et les communes avec d'importantes variations d'une région à l'autre. De nombreux comédiens sont ainsi employés de manière permanente, contrairement à la France qui ne compte que de rares troupes permanentes, comme la Comédie-Française, ou le Théâtre du Soleil. En revanche, il n'existe pas de régime d'assurance chômage spécifique pour les artistes qui bénéficient cependant d'un régime particulier d'assurance retraite et maladie. Ils peuvent bénéficier d'une allocation chômage normale s'ils ont travaillé pendant deux ans. Mais il existe aussi, depuis 2010, une allocation réduite pour les métiers soumis à des contrats de courte durée, ce qui vaut pour les artistes, mais aussi les écrivains ou les journalistes par exemple.

Espagne

Les professionnels du spectacle espagnols sont le plus souvent "autonomos", des auto-entrepreneurs qui doivent payer de lourdes cotisations sociales mensuelles même lorsque leurs revenus sont faibles. Il sont souvent payés à la mission ou dépendent d'un contrat "fijo discontinuo", sorte de CDI qui s'interrompt en fonction de la saison (par exemple à la télévision, le salarié est mis au chômage lorsque l'émission s'interrompt en été). Si la précarité a toujours régné, la profonde crise économique et les lourdes coupes budgétaires ont asséché les financements publics. Le secteur a reçu, en outre, un dur coup en septembre 2012 avec la hausse de la TVA, passée à 21% pour les spectacles culturels.

Belgique

Les artistes et techniciens belges n'ont pas de statut particulier, mais bénéficient depuis 2002 de règles spécifiques en matière de sécurité sociale, en particulier de droits aux allocations chômage. Ce système est toutefois très complexe et varie selon que la personne travaille sous statut de "salarié" ou de travailleur "indépendant", qu'elle est "artiste" ou technicien.

Italie

Pas de régime spécifique en Italie où les aides culturelles proviennent aussi des régions. Plus la région est riche, comme dans le nord jusqu'à la Toscane, plus les soutiens financiers sont importants. Toutes les grandes villes, Milan avec "La Scala", Rome, Venise, Naples et Palerme, ont des théâtres lyriques qui sont des fondations financées en partie par la mairie et la région. Ils emploient à demeure des salariés (techniciens, mais aussi danseurs de ballet, costumiers, etc.). Reste que l'écrasante majorité des travailleurs du spectacle sont précaires et que le travail au noir est important. En outre, le budget du ministère, qui baisse d'année en année, a reculé d'un milliard en dix ans pour s'établir cette année à 1,4 milliard d'euros.

Royaume-Uni

Les artistes britanniques sont assujettis au régime général et aucun aménagement n'est prévu pour leurs conditions aléatoires d'emploi. Nombreux sont ceux qui sont contraints de trouver un autre travail pour gagner leur vie, quitte parfois à accepter des petits boulots ou à travailler à temps partiel. Le gouvernement finance l'art et la culture en Angleterre par l'intermédiaire du "Arts Council England", l'institution nationale pour l'art, qui est un organisme public mais indépendant. Une grande partie du marché artistique est aussi financé par des fondations et des financements privés.

Suisse

La plupart des intermittents suisses doivent cumuler deux emplois. Au sein de la fédération, qui ne consacre en moyenne que 0,3% de son budget à la culture, les aides sont plutôt accordées à des projets culturels précis portés par des professionnels confirmés.

Annexe 2: La création collective au théâtre du Soleil, Béatrice Picon-Vallin

« Les acteurs, vous n'êtes jamais meilleurs que lorsque vous jouez bien. Quand vous jouez juste, la mise en scène est juste [1]. » Ariane Mnouchkine

C'EST TOUT UN LIVRE qu'il faudrait écrire sur la question de la création collective au Soleil. Ou plusieurs. Aussi cette étude se contentera-t-elle d'évoquer et d'analyser quelques pistes pour rendre compte de l'évolution des modalités de l'écriture collective dans ce théâtre où mots et corps sont convoqués ensemble, comme sont convoqués l'imaginaire et l'invention de tous, au cours d'un long processus de travail où le théâtre impose ses lois au temps, et non l'inverse.

Dans l'histoire du Soleil se sont succédé des spectacles composés à partir de pièces existantes et des créations collectives, les premiers constituant souvent des cycles, comme « les Shakespeare » et Les Atrides. La question du lien qui les constitue en répertoire, ensemble de pièces et de spectacles considéré comme support de dialogue avec un public, doit être posée en rapport à la fois avec le contexte socio politique d'une époque (« Comment parler du présent ? » est la question à laquelle répond, dans tous les cas, chaque choix ponctuel), et avec l'état de la troupe qui, comme tout groupe humain, subit des crises, relationnelles ou artistiques.

Le Théâtre du Soleil a peu monté de pièces contemporaines, en dehors de La Cuisine d'Arnold Wesker qu'il a marquée de son sceau – affirmant ainsi, symboliquement, dans l'histoire du théâtre, l'association entre cuisine et spectacle, qu'il ne reniera jamais, et initiant un travail approfondi sur l'improvisation, combiné à unemise en place très précise – et de celles écrites pour la troupe par Hélène Cixous.

LE COLLECTIF, UN CHOIX RADICAL

Le « texte contemporain », au Soleil, sera donc souvent fruit de la création collective, conçu et expérimenté sur le plateau même, issu de ses contraintes et de ses lois. C'est la conviction personnelle d'Ariane Mnouchkine qui déclare, après la création collective Les Clowns (1969) : « Il faudrait

que la création échappe à Untel. Je crois que, vis à-vis de ce problème, il faut prendre une attitude absolument violente et radicale. C'est d'ailleurs ce qui nous pousse, ou plutôt me pousse, car ce n'est pas l'avis de tous les membres de la compagnie, à ne plus m'intéresser au répertoire dramatique existant. J'aimerais qu'il y ait, au Théâtre du Soleil, des auteurs dramatiques qui travaillent entièrement avec nous. Peut-être y arriverons-nous [3]. » Cet auteur associé, au plein sens de cette expression un peu galvaudée aujourd'hui, sera donc Hélène Cixous qui, depuis 1983, saura mettre son écriture au service de ce théâtre et aller jusqu'à « mi-écrire » Les Naufragés du Fol Espoir, comme il est indiqué sur le générique. Mais ces auteurs dramatiques désirés sont aussi les comédiens de la troupe qui deviendront progressivement les véritables coauteurs du spectacle, en même temps que la notion de texte dramatique s'élargira, englobant mot, geste, image, son, rythme en un tout difficilement dissociable.

Après Les Clowns et une tentative de création à partir de contes populaires qui n'aboutira jamais, c'est le choc de 1789 (1970) vu par un immense public (200 000 spectateurs en une saison). Liée au contexte de 1968, la création collective semble surtout faire partie, dans l'esprit d'Ariane Mnouchkine, de tout processus authentique de création théâtrale. Il faut dire qu'elle a fait l'apprentissage de son métier de metteur en scène en Angleterre et au Japon, puis en expérimentant avec un groupe ami, nécessaire creuset de son action, en osant avec lui prendre tous les risques et accepter de se remettre en cause à chaque nouvelle création.

Pour 1789, comme pour Les Clowns, l'improvisation est la règle, mais ici s'ajoute tout un travail de collecte historique et documentaire, d'entretiens, de lectures et de cours, de visionnages de films à la cinémathèque, de recherches iconographiques. L'improvisation individuelle des Clowns a évolué en improvisations collectives par groupes de quatre ou cinq comédiens avec des thèmes semblables, dont on confronte chaque jour les résultats. Les nombreuses « impros » sont enregistrées sur bande magnétique. On sélectionne, on met en ordre. Une séquence du spectacle peut combiner une vingtaine d'improvisations correspondant à plusieurs mois de travail. C'est à

Mnouchkine qu'appartient le choix des textes historiques et le montage final. Mais elle dit alors : « Mon rôle a été de mettre en scène les idées générales... La seule idée sur laquelle nous nous étions fixés c'était : comment et où ça devait se passer – dans un champ de foire et joué par des bateleurs. Je n'ai jamais eu à faire de sélection : la sélection s'est faite toute seule, à l'évidence. Il m'arrive de vouloir dire à quelqu'un « ce n'est pas bon », mais alors je ne dis rien, car je sais que le comédien va s'en apercevoir très vite. En fait, il m'est difficile de dire exactement quel est mon rôle : nous travaillons de manière totalement empirique. Quand le spectacle est en marche, je ne suis plus capable de dire quelle a été mon idée de départ. Je crois avoir eu telle idée alors qu'elle est venue des comédiens et vice versa. Je crois que je suis là pour encourager, pour dynamiser [4]... »

Le statut juridique de SCOP (Société coopérative ouvrière de production) qui est celui de la fondation du théâtre et qui a été récemment réactivé, chacun percevant le même salaire et étant appelé à s'occuper de tout, rend encore plus poreuses les frontières entre le rôle du metteur en scène et celui des acteurs. Et dans les synergies de la création collective, le décroisement s'opère spontanément entre les disciplines – scénographie, mise en scène, technique, jeu, costumes. Au dispositif signé du scénographe Roberto Moscoso a collaboré Guy-Claude François, alors directeur technique, et Françoise Tournafond, qui signe les costumes et

déclare : « Nous avons pu évoluer tous ensemble, ça a été une période extraordinaire. J'assistais à toutes les répétitions. Mon travail était parallèle à celui des comédiens. » À partir d'un stock de vieux costumes de théâtre et de cinéma, les acteurs font des propositions, suivies d'adaptations de la costumière (réagencement, rembourrage, coupe, superpositions, combinaisons...). « S'il fallait, on recommençait sans relâche [5]. » Sans slogans ni idéologie, libre de toute appartenance politique, 1789 est une fête théâtrale qui, par l'art, cherche à éduquer, former, à poser des questions, à éclairer. En 1969, Mnouchkine disait : « Le théâtre pour moi, c'est la clarté. Le théâtre, ça devrait être la lumière faite sur la société humaine et sur tout ce qui la compose [6] » Et l'image de la troupe-phare dans la tempête, proposée dans le final des Naufragés du Fol Espoir, est particulièrement saisissante et touchante pour ceux des spectateurs qui ont suivi tout le long parcours, radical et cohérent du Soleil.

Avec L'Âge d'or, l'écriture collective, qui s'expérimente à travers les masques et les types de la

commedia dell'arte, se complexifie encore, puisqu'il s'agit cette fois de parler des conflits du présent : il faut non seulement se documenter, mais aussi trouver la bonne distance pour les traiter. Mnouchkine commence à travailler les stratégies de distance et de focalisation : la troupe rendra compte du présent en se projetant cinquante ans dans le futur, à travers les formes du passé théâtral revisitées. Le temps de préparation du spectacle, qui est aussi apprentissage de l'histoire du théâtre et du monde, bat tous les records, plus d'un an et demi, ce qui entraîne difficultés financières et personnelles.

L'Âge d'or, première ébauche est présenté en automne 1975, mais nombre de personnages énumérés dans le programme auraient dû figurer dans une seconde partie qui ne verra jamais le jour. Modalités – improvisations, enregistrement audio, évolution, fixation –, difficultés à cerner le rôle du metteur en scène (dans Les Clowns, le nom de Mnouchkine figure parmi celui de ses comédiens qui, « en vrac » [sic], signent le spectacle, mais, pour 1789 et L'Âge d'or, il réapparaît au titre de metteur en scène), et problèmes – quantité du matériel accumulé, choix et frustration des comédiens dont le travail, nécessaire au développement de l'ensemble, peut ne pas être retenu finalement – se retrouveront dans les décennies à venir.

« La "création collective" n'est pas un procédé miracle qui annule toutes les difficultés ; au contraire, elle les rassemble en permanence, chaque fois qu'un acteur entre ; et chaque fois, tout doit être révisé et réinventé (...) Lorsque je commence à improviser, je sais que tout viendra de moi et de ceux avec qui je vais jouer... ou que rien ne viendra », témoigne Philippe

Caubère qui joue Abdallah, l'immigré. Et il ajoute : « Mais le chemin sera long et souvent il n'aboutira pas. Dans le meilleur des cas, il passera par la stimulation réciproque, l'émerveillement, la mobilisation complice du souvenir et de l'intuition, et dans le pire, par l'affrontement, l'incapacité pour moi de traduire ce qu'elle (Mnouchkine) voudra me faire jouer, son impuissance à déclencher chez moi le ressort qui m'y amènerait. C'est ainsi qu'après des périodes d'exaltation et d'une incroyable richesse d'invention, nous passons par de longs tunnels de vide, de doute et d'incertitude, certains d'entre nous frôlant même le désespoir [7]. »

Méphisto est un retour partiel au texte puisqu'il s'agit de l'adaptation d'un roman : les acteurs travaillent sur une ébauche, susceptible d'être modifiée en répétitions

par leurs improvisations. Mais la création collective, qui implique tous les artistes en même temps va aussi convoquer l'alliance des arts : ainsi, musique, danse, jeu, texte, espace, lumière dans les cycles des « Shakespeare » et des Atrides. La présence du texte, certains traduits par Ariane Mnouchkine, ne remet pas en cause la façon de travailler, la synergie et la mobilité, la souplesse des interactions. À propos des Atrides, la comédienne Catherine Schaub s'exprime ainsi : « Les acteurs sont au centre, ils sont dans la lumière. Mais ce qui est très riche dans cette manière de travailler, c'est que tous les arts – tous les artistes – sont ensemble. Nous savons que nous avons tous une part de responsabilité dans l'avancée des choses sur un plateau. C'est la voie dans laquelle on va nous « faire pousser » qui détermine le jeu. Et le décor sera réalisé parce qu'il y a eu dans le jeu tel ou tel mouvement. Ce n'est pas un décor posé dans lequel on doit jouer. C'est vraiment comme cela. Nous avançons ensemble. »

Ariane Mnouchkine précise : « La présence de telle voix entraîne l'utilisation de tel instrument. Parfois, c'est très net. Jean-Jacques (Lemètre) suit une voix, il attrape une tonalité. Et puis, est-ce que déjà quelques jours plus tôt ce thème courait en lui, ou bien cela vient-il pendant le travail, ou est-ce qu'au contraire Jean-Jacques s'est dit : «Tiens, là, on n'avance pas, je vais essayer autre chose ?» Je ne sais pas, mais un comédien a réagi, a saisi sa proposition – et je ne parle pas encore de la danse, je parle de telle impulsion, tel rythme, telle émotion, telle violence. Une spectatrice a dit un jour : «Dans ce spectacle, la musique est le second poumon.» Elle parlait du texte comme étant le premier. » Et Guy-Claude François ajoute sa note : « J'ai l'impression que c'est une partie de ping-pong à quinze ou plus [8]. »

DES SPECTACLES FLEUVES

« C'est comme une partition. C'est particulièrement difficile parce que vous êtes si nombreux. Ce sont nos lois fondamentales multipliées par trente. C'est du chant, de la danse, du mime, c'est tout en même temps. »

« Je regarde le texte et je vois ces terribles vieux mots, c'est comme si on les plongeait dans un liquide régénérant. Ce n'est que le cœur battant de la musique et vos cœurs battants qui doivent faire ça, et tout doit battre en rythme [9]. » Ariane Mnouchkine

Le Théâtre du Soleil est revenu à l'écriture collective proprement dite en 2003 avec *Le Dernier Caravansérail*. Mais Et soudain des nuits d'éveil... (réalisé à partir d'improvisations enregistrées sur bande audio, retranscrites sur papier et réécrites par Hélène

Cixous), donné comme « création collective enharmonie avec Hélène Cixous » et le long travail d'écriture de *Tambours sur la digue* où l'auteur, Hélène Cixous, remet sans cesse son ouvrage sur le métier, en réponse aux exigences du plateau en travail, qui « mange le texte [10] », sont les prémices de ce retour. Un nouvel outil intervient ici, qui transforme la façon de travailler : la caméra numérique. En 1968, Ariane Mnouchkine se donnait un programme : « Aller plus loin à chaque spectacle [11]. »

Plus loin dans la recherche, dans la mise au point empirique des dispositifs nécessaires à la création – au point qu'on peut dire aujourd'hui que le Théâtre du Soleil est un laboratoire d'écriture collective.

Les improvisations vont de plus en plus s'appuyer sur un travail de documentation où les livres, les rencontres avec des chercheurs, des historiens, des gens de la vie réelle, les héros des histoires transposées sur la scène, les films, composent une trame indispensable.

L'assistant d'Ariane Mnouchkine, Charles-Henri Bradier, arrivé au Soleil en 1995, après *Le Tartuffe*, et aujourd'hui codirecteur, est à la fois le scribe qui note ce qui se passe en répétitions, le documentaliste qui crée des dossiers autour de chaque question abordée et fournit bibliographies et pistes de recherches. Il est l'interlocuteur indispensable des comédiens, celui qui tient le journal de bord et qui, alors qu'Ariane Mnouchkine, en avance sur le travail à venir, n'est pas disponible, l'est toujours. La fonction d'assistant est dédoublée, car un second poste est préposé à la vidéo qui permet de répondre aux manques cruels de *L'Âge d'or* où la bande magnétique n'enregistrait que les mots, ce qui explique le temps mis à tenter de retrouver tout le reste – qui était perdu. Les DVD de travail, et les enregistrements vidéo des improvisations, triés et classés par Charles-Henri Bradier par mondes, familles, thèmes ou groupes, selon le spectacle, fournissent au contraire un matériau authentique et complet où les mots et les intonations n'existent pas sans tout le texte théâtral – le jeu des partenaires, les corps, les objets, l'espace. C'est ce texte-là, complet, qui peut être, s'il y a lieu, retravaillé, le classement permettant des visionnages faciles.

Poumon du spectacle, la musique est le tapis volant des acteurs qui improvisent. Le compositeur et facteur d'instruments, Jean-Jacques Lemètre, au Soleil depuis *Méphisto* (1979), est l'alter ego de la metteuse en scène, travaillant en totale complicité avec elle. À l'écoute des comédiens, disponible, attentif, Lemètre est informé, à

la suite du « concoctage » qui précède chacune de leurs improvisations, d'un certain nombre de données, il saisira le reste au vol, en les accompagnant en live. Pour *Les Naufragés*, il utilise une banque de données préparatoire composée de sept cents disques ou CD (réunis par époque, la période 1880-1914), de mixages réalisés en studio, où il a retravaillé le son, les nuances, les souffles, et de compositions personnelles ; il propose, adapte, travaille avec le texte dit (et non pas écrit), s'accorde sur la voix des acteurs ou, puisqu'il y a des scènes muettes, sur leur rythme physique. La musique (constante dans les spectacles) ne doit pas écraser l'acteur qui doit grandir à la dimension de ce qu'elle propose. Elle l'empêche d'être psychologique quand il est « dans la musique ». Dans la générosité et la retenue, Jean-Jacques Lemêtre structure la création des acteurs, de concert avec Ariane Mnouchkine. Il communique parfois avec elle à l'insu des comédiens à l'aide d'un casque. Une part de secret est ainsi préservée (on chuchote beaucoup en création collective, et les acteurs ne sont pas en reste), mais le travail circule entre le metteur en scène, les acteurs et le musicien, entre propositions et réactions des uns et des autres.

Ici, musique et théâtre sont au service d'un troisième art, le cinéma. Car si la danse est arrivée pour les pièces grecques, parce qu'elles les exigeaient sur le plateau, le cinéma est arrivé dans *Les Naufragés du Fol Espoir* après de longs travaux d'approche initiés par les films 1789 et Molière, puis par l'entrée discrète de la caméra pendant les répétitions du *Tartuffe*. Des filmages des improvisations en filmages des spectacles, de l'utilisation quotidienne de la vidéo, des ordinateurs, à celle du logiciel d'écriture de scénario (Final Draft) dès *Le Dernier Caravansérail*, il était naturel, évident, mais non prévu, que le cinéma fasse son entrée, au cours du travail, sur le grand plateau du Soleil. Mais un cinéma indépendant et archaïque : le cinéma muet, depuis longtemps source d'inspiration pour Mnouchkine et ses acteurs. Avec l'arrivée du cinéma, de la caméra sur la scène qui constitue un dispositif de création comme les chariots des spectacles précédents, la méthode pouvait évoluer, et Mnouchkine avoue que quand la situation théâtrale était bloquée, « il fallait retrouver la liberté donnée par le cinéma [12] ». Une grande partie du texte écrit disparaîtra sur le « plateau de tournage » qui réclame de l'action. Une voix sera introduite vers la fin du travail, qui correspond à la fonction du benshi dans l'ancien cinéma japonais, et commentera non les scènes tournées, mais les séquences concernant la vie de la troupe de cinéma.

Différentes instances de création se combinent en un étonnant « feuilletage » (qui se retrouve d'ailleurs dans le dispositif scénographique des *Naufragés*) : l'auteur du passé, Jules Verne, l'auteur du présent, Hélène Cixous, qui travaille avec le metteur en scène, un groupe de « scénaristes » qui réunit les acteurs les plus « anciens » autour de Mnouchkine, et l'ensemble de la troupe au travail, porteuse des personnages, où comme toujours certains vont se révéler plus « locomotives » que d'autres.

« ON N'EST RIEN SANS LES AUTRES »

L'acteur Sava Lolov, au moment du *Dernier Caravansérail*, disait d'Ariane Mnouchkine qu'elle travaillait comme une bouddhiste – dans ce spectacle de la « parole donnée » aux réfugiés rencontrés dans des camps pour faire un spectacle sur eux –, pour caractériser sa passivité active devant les processus de propositions, d'échanges, d'amplification, de précision, d'abandon des visions accessoires pour créer la vision finale. Elle-même se voit comme donnant les outils aux acteurs qui eux créent tandis qu'elle « écrème, choisit, pousse, refuse, accepte, met grain de sel ou gramme de levain. » « Je suis metteur en scène, mais je travaille de façon collective. Ce n'est pas de la modestie. Cette méthode de travail est artistiquement efficace et politiquement juste. Il est demandé à chacun de donner le meilleur de lui-même. Tout ce qui est bien, c'est sur le plateau qu'on le trouve [13]. » À travers cette méthode de création collective organisée, dirigée et à l'écoute tout à la fois, c'est un modèle de société qui semble proposé, Ariane Mnouchkine reconnaissant qu'elle est « devenue de moins en moins ouvertement directive » – ce qui indique le chemin parcouru depuis 1789, où elle se juge « très violente [14] ». Et pour *Les Naufragés du Fol Espoir*, Mnouchkine pense récupérer cette fois une partie des créations délaissées (toute une troisième partie pour *Le Dernier Caravansérail*) qui constituent sans doute une des caractéristiques négatives récurrentes – pour les frustrations qu'elle engendre pour les comédiens – de cette méthode de création.

La création collective implique enfin le public et ses réactions, son travail d'associations sollicité par les couches variées de l'écriture en commun. Des processus très actifs sont à l'œuvre par exemple dans *Les Naufragés du Fol Espoir* où les arrangements musicaux subtils de Jean-Jacques Lemêtre (Strauss, Chopin, Bruckner, Smetana, Satie, Dvorák, Brahms, Wagner...) évoquent des événements, des émotions, des spectacles, des rencontres appartenant à une mémoire personnelle ou collective. Ces

associations ne sont pas réductibles à des comportements d'identification, mais gonflent la représentation de la respiration vibrante des spectateurs attentifs.

À chaque fois différente selon le thème et les matériaux de départ, la création collective au Soleil implique donc une énorme quantité de travail, une complicité sans cesse renouvelée entre les uns et les autres et une confiance de tous en la metteur en scène. Charles-Henri Bradier aime à citer la première phrase d'Ariane Mnouchkine au début des Éphémères : « Je voudrais qu'on se parle », donnant le ton des relations délicates, fragiles, attentives impliquées par cette recherche [15] . Souvent la création collective met en

scène la vie même de la troupe (Et soudain..., Les Naufragés...). Elle peut aboutir à des scènes entières (les « œufs ») qui seront reprises telles quelles dans le spectacle (Les Éphémères), ou à des moments ponctuels, fragmentaires qu'il faudra ensuite redécouper et monter ensemble (Les Naufragés). Il s'agit toujours d'aventures sans filet réclamant de longues périodes de répétitions risquées. Une des preuves, s'il en fallait, de la vitalité de cette méthode en phase avec son temps et les membres de la nombreuse équipe, ce sont les rencontres inattendues du théâtre et de la vie dont l'histoire du Soleil est remplie...

PICON VALLIN Béatrice, "La création collective au Théâtre du Soleil", n° 1284-1285 - 1er juillet 2010, pp. 86-97.