La Manufacture - Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande

Mémoire de fin d'études

(Exigence partielle à la certification finale)

« Soi sur scène » : de l'autobiographie à l'autofiction scéniques

Mélanie Foulon

Lausanne, mai 2010

Remerciements

Je remercie Mathieu Bertholet pour son regard efficace sur ma recherche.

Je remercie Rita Freda pour ses conseils avisés.

Je remercie Wolfram Höll pour son aide dans l'avancée de cette recherche et sa mise en scène de mon spectacle autofictionnel.

Je remercie Christian Geffroy-Schlittler pour son retour constructif sur ce dernier.

Je remercie Oskar Gómez Mata pour le déclic de comédienne qu'il m'a offert.

Je remercie Cédric Andrieux de m'avoir généreusement accordé son temps et son attention et pour ce que j'ai reçu de son spectacle.

Sommaire

Résumé 6

Introduction 7

I- Qu'est-ce que l'autobiographie et l'autofiction sur scène ?.....9

1- L'autobiographie.....9

2- L'autofiction.....10

3- L'autobiographie et l'autofiction sur scène.....13

4- Sémiotique du théâtre.....15

II- Cédric Andrieux de Jérôme Bel.....16

1- Jérôme Bel 16

2- La pièce Cédric Andrieux 16

3- Quel pacte est passé avec le public et comment ? 17

4- Quelle est la nature de cette forme ? 19

a- Son registre : narratif, actif, hybride ?.....19

b- Un témoignage – sans mise en scène ? 20

5- Quelle nature de personnage ? 23

6- L'intérêt spécifique de l'autobiographie dans Cédric Andrieux...24

III- Black Tie de Rimini Protokoll 29

1- Rimini Protokoll.....29

2- Black Tie : description 29

3- Quel pacte est passé avec le public et comment ? 30

4- Quelle est la nature de cette forme ? 31

a- Son registre : narratif, actif, hybride ?.....31

b- Un témoignage – mis en scène ?.....32

5- L'intérêt de l'autobiographie dans Black Tie.....36

6- Conclusion sur ces deux autobiographies scéniques.....37

IV- Moi, une militante de Mélanie Foulon 40

1- Description.....40

2- Quelle est la nature de cette forme ? 41

3- Quel pacte est passé avec le public et comment ? 42

a- Des éléments autobiographiques.....42

b- Des éléments factices revendiqués comme tels 44

c- Des éléments ambigus.....46

4- Quel est l'intérêt de la forme autofictionnelle ? 54

a- Contenu 54

b- Une convention déjouée.....55

c- Un enjeu de friction.....55

d- Une méta-autobiographie scénique.....56

5- Conclusion 57

V- Conclusion.....59

Bibliographie.....61

Annexes 65

Interview du danseur Cédric Andrieux 65

Christian Geffroy-Schlittler : notes en vrac sur Moi, une militante de Mélanie Foulon et Wolfram Höll. 71

Le spectateur doit payer non pas pour consommer quelque chose mais pour travailler à définir son désir.

Jérôme Bel

Résumé

Ce travail naît d'un intérêt à la fois de spectatrice et de comédienne. Qu'est-ce que parler de soi ou se représenter sur une scène implique ? Tout d'abord, je définis les notions d'autobiographie et d'autofiction nécessaires à cette recherche. Je les emprunte au domaine des études littéraires et tente de voir comment elles peuvent être transposées à l'analyse de spectacles. Ensuite, j'effectue une étude de cas de trois pièces allant de l'autobiographie à l'autofiction : *Cédric Andrieux* de Jérôme Bel (pure autobiographie scénique, proche du simple témoignage), *Black Tie* de Rimini Protokoll (autobiographie à la mise en scène revendiquée) et *Moi, une militante*, que j'ai conçue avec Wolfram Höll (autofiction).

Je mets à jour les intérêts principaux de l'autobiographie scénique : l'abord de sujets peu usuels au théâtre, une personnification du personnage par l'acteur (qui se joue lui-même) pouvant correspondre à un désir d'illusion de certains spectateurs, et dont découle un impact sur ceux-ci.

Je fais le constat qu'il ne suffit pas de placer une personne témoignant sur scène pour obtenir une autobiographie scénique : afin que cela soit crédible, un travail de l'ordre de la mise en scène théâtrale est nécessaire.

L'autofiction, elle, a pour originalité de jouer avec la forme de l'autobiographie en créant les mêmes attentes chez le spectateur que celle-ci, mais en les déjouant. Ainsi, elle peut faire réfléchir le spectateur sur la nature de sa participation au spectacle ; de cette façon, l'autofiction devient une méta-autobiographie scénique.

Introduction

Dans le cadre de ma formation à la Manufacture [1], j'ai effectué en juin 2008 un stage avec le metteur en scène Oskar Gómez Mata. À cette occasion, j'ai découvert concrètement que l'acteur peut se prendre comme objet d'une pièce. Chez Oskar Gómez Mata, ce fut un support d'exercice ; il n'en fait jamais un sujet de spectacle : l'utilisation d'effets autobiographiques, ou qui en ont l'apparence, n'est qu'un outil, jamais une fin en soi [2]. Mais c'est précisément cet élément du travail effectué avec lui qui m'a le plus interrogée. C'est pourquoi j'ai décidé de le questionner en y consacrant ma recherche, de manière aussi bien théorique que pratique. Au début de celle-ci, j'ai voulu étudier ce que des éléments biographiques du comédien, ou revendiqués comme tels, pouvaient apporter à la recherche d'un effet de vérité sur scène ainsi que l'utilité de ce dernier.

Mais au fur et à mesure des entretiens que j'ai faits, des spectacles que j'ai pu voir, de ma propre expérimentation sur le plateau, mon interrogation s'est élargie aux champs de l'autobiographie et l'autofiction scéniques. Je constate en outre qu'elles s'inscrivent dans une tendance importante du théâtre actuel [3], même si elle est encore récente (comparée à la plus longue tradition de l'autofiction littéraire). Il en résulte que c'est un genre théâtral encore peu étudié [4]. Plusieurs questions se posent alors : selon quels mécanismes fonctionne l'autobiographie scénique ? Qu'est-ce qui la fait basculer dans le champ de l'autofiction ? Et que peuvent apporter ces deux formes au théâtre aujourd'hui ? Je vais tenter d'y répondre à travers plusieurs études de cas.

---

[1] La Manufacture - Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande, Lausanne.

[2] C'est entre autres pour cela que je n'ai pas choisi un spectacle de ce metteur en scène comme objet d'étude.

[3] On peut citer entre autres des metteurs en scène qui prennent l'autofiction comme principe moteur de leur pièce (Philippe Caubère, Philippe Avron) ou encore comme une séquence de cette dernière (Claudia Bosse, Denis Maillefer, Anna Van Brée).

[4] L'ouvrage *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern : Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater* d'Annemarie M. Matzke fait exception, mais il n'est pas encore traduit en français et se concentre presque exclusivement sur les théâtres allemand et anglais.

En premier lieu, je définirai mes outils de travail, notamment les notions littéraires d'autobiographie et d'autofiction que je transposerai à la scène. Ensuite, je ferai une analyse comparative de deux autobiographies scéniques contemporaines représentatives de cette tendance actuelle : *Cédric Andrieux* par Cédric Andrieux de Jérôme Bel [5] et *Black Tie* de Rimini Protokoll [6]. Enfin, je mettrai les résultats obtenus en résonance avec ma propre expérimentation scénique de cette problématique : *Moi, une militante* [7] . Ainsi, ce mémoire m'aidera à contextualiser mes propres recherches scéniques et à situer mes questionnements dans le paysage théâtral contemporain. Je tiens à préciser que je m'attacherai à l'examen de formes scéniques autobiographiques et autofictionnelles sans juger ni leur valeur, ni leur nécessité, ni leur légitimité.

---

[5] Créé à l'ADC, Genève, en 2009.

[6] Créé à l'HAU DREI, Berlin, en 2008.

[7] Solo présenté dans le cadre d'un exercice de parcours libre à la Manufacture en 2010.

I- Qu'est-ce que l'autobiographie et l'autofiction sur scène ?

1- L'autobiographie

Dans le domaine théâtral, il n'existe pas une tradition autobiographique ou autofictionnelle aussi longue que celle de la littérature. En conséquence, pour éclaircir ces notions, il me faut me baser avant tout sur des analyses littéraires. J'ai choisi un cours universitaire en ligne de Natacha Allet et Laurent Jenny traitant de l'autobiographie [8]. Pour en donner une définition, ils citent l'auteur de référence sur ce sujet, Philippe Lejeune : « [L'autobiographie] est un [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » [9] Allet et Jenny détaillent : « [l]'autobiographie se définit […] par la spécificité de son contenu : elle vise non pas l'existence en général, mais la "vie individuelle", et plus spécifiquement l'"histoire de la personnalité". Elle met l'accent sur l'individualité de celui qui écrit et décline les étapes qui l'ont conduit à devenir ce qu'il est devenu ; elle retrace la formation d'un sujet singulier. » [10] Ceci implique ce que Lejeune appelle le « pacte autobiographique » et qu'Allet et Jenny développent ainsi : « le narrateur (l'instance qui dit JE), le personnage (le JE dont il est question) et l'auteur (le producteur du texte) sont rigoureusement identiques, et renvoient en dernier ressort au nom propre qui figure sur la couverture, lui-même essentiel au dispositif autobiographique. »[11] Ils poursuivent :

> *l'identité entre ces trois instances ne doit pas seulement exister, elle doit être affirmée dans le texte […] Ce pacte est une sorte de contrat de lecture qui est souvent explicite : un titre comme* Les Confessions de Rousseau *ou* Histoire de mes idées *d'Edgar Quinet suffit à le sceller. Mais il est parfois implicite, et c'est le*

---

[8] ALLET Natacha et JENNY Laurent, *L'Autobiographie*, cours mis en ligne, Département de Français moderne, Université de Genève, 2005 : http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/abintegr.html#ab035000 (page consultée le 28 mars 2010).

[9] LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998, [1971], p. 14.

[10] ALLET Natacha et JENNY Laurent, *L'Autobiographie*, cours déjà cité, (III.4. L'autobiographie comme histoire de la personnalité d'un MOI).

[11] *ibid.* (III.5. Le pacte autobiographique comme critère absolu).

cas lorsque le nom du personnage dans le cours du récit s'avère coïncider avec celui de l'auteur [12].

2- L'autofiction

Le terme d'autofiction est un néologisme apparu en 1977, sous la plume de l'écrivain Serge Doubrovsky, qui l'a employé sur la quatrième de couverture de son livre *Fils*. Je m'appuie à présent sur un autre cours universitaire en ligne de Laurent Jenny traitant cette fois de l'autofiction [13], afin de définir celle-ci. Il en donne d'abord une définition globale. Il rappelle que c'est un « mot-valise, suggérant une synthèse de l'autobiographie et de la fiction. » [14] Mais il ajoute que « la nature exacte de cette synthèse est sujette à des interprétations très diverses » [15]. Il s'agirait avant tout « d'une mise en question savante de la pratique naïve de l'autobiographie » [16], cette dernière reposant sur « le pacte autobiographique (qui rappelons-le affirme l'identité de la triade auteur-narrateur-personnage) » [17]. Jenny précise : « La possibilité d'une vérité ou d'une sincérité de l'autobiographie s'est trouvée radicalement mise en doute à la lumière de l'analyse du récit et d'un ensemble de réflexions critiques touchant à l'autobiographie et au langage. » [18] Il conclut que « l'autofiction apparaît

---

[12] *ibid.*

[13] JENNY Laurent, *L'Autofiction*, cours mis en ligne, Département de Français moderne, Université de Genève, 2003.
http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html# (page consultée le 21 mars 2010).

[14] *ibid.* (I. Double définition de l'autofiction).

[15] *ibid.*

[16] *ibid.* (Introduction).

[17] *ibid.* (III. La définition référentielle de l'autofiction).

[18] *ibid.* (Introduction).

comme un détournement fictif de l'autobiographie. »[19] ou encore « un récit d'apparence autobiographique faussé »[20]. Par quoi ?

Tout d'abord, par le style : Jenny explique qu'« indépendamment de la véracité des faits racontés [,] certains caractères stylistiques du discours suffisent à créer ce qu'on pourrait appeler un *effet de fiction*. »[21] En d'autres termes, contrairement à l'autobiographie, l'autofiction est nécessairement une œuvre d'art, ce que Jenny résume ainsi : « La *belle forme* du style sanctifierait le récit de vie exemplaire en le faisant passer sur le plan de l'art. »[22] Le basculement dans le champ de l'art peut avoir un effet sur la prétention à la vérité. Ainsi, une biographie du tennisman André Agassi, à seule prétention biographique, s'oppose à *La Recherche du temps perdu* de Proust dont la fin littéraire peut l'emporter sur le seul intérêt biographique. Un lecteur de Proust peut ainsi n'y chercher qu'une expérience esthétique, sans se soucier finalement de la véracité des faits[23], là où chez Agassi, il cherchera exclusivement cette dernière. Mais, pour autant, le style enlève-t-il systématiquement de la véracité à l'autofiction ? Les opinions sont partagées. Jenny constate : « Pour certains, c'est là un défaut irréparable [...], qui met en question [la] prétention à la vérité. D'autres, au contraire, voient dans le genre autofictionnel la possibilité d'une autobiographie critique de sa vérité et consciente de ses effets de discours. »[24]

Pour Jenny, non seulement le style, mais aussi des « inexactitudes référentielles »[25] peuvent fausser le pacte autobiographique. « Celles-ci concernent les événements de la vie racontée, ce qui a inévitablement des conséquences sur le statut de réalité du personnage, du narrateur ou de

---

[19] *ibid.* (I. Double définition de l'autofiction).

[20] *ibid.* (III. La définition référentielle de l'autofiction).

[21] *ibid.* (II. L'autofiction comme autobiographie en proie au langage).

[22] *ibid.*

[23] Notons que la dite véracité des faits n'est en l'occurrence pas respectée, cf. *infra*, pp. 11-12.

[24] JENNY Laurent, *L'Autofiction* (II. L'autofiction comme autobiographie en proie au langage).

[25] *ibid.* (III. La définition référentielle de l'autofiction).

l'auteur. »[26] Si nous reprenons l'exemple de *La Recherche du temps perdu,* Proust s'invente, entre autres, un frère. Un lecteur qui sait que Proust n'en a jamais eu sera alors plus prudent quant à la véracité des faits racontés. Le contenu s'allie donc ici au style littéraire de l'œuvre pour en faire une autofiction.

En conclusion, Laurent Jenny emprunte une dernière définition à l'écrivain Marie Darrieussecq :

> *Selon elle [,] l'acte illocutoire[27] propre à l'autobiographie est simultanément un acte d'assertion[28] ("j'affirme que ce que je raconte est vrai") et une demande de croyance et d'adhésion adressée au lecteur ("non seulement je le dis [,] mais il faut le croire"). Dans le cas de l'autofiction, l'acte serait lui aussi double, mais contradictoire : "l'autofiction est une assertion qui se dit feinte et qui dans le même temps se dit sérieuse". Autrement dit, l'auteur d'autofiction tout à la fois affirme que ce qu'il raconte est vrai et met en garde le lecteur contre une adhésion à cette croyance. Dès lors, tous les éléments du récit pivotent entre valeur factuelle et valeur fictive, sans que le lecteur puisse trancher entre les deux.*[29]

J'aimerais préciser que, de cette manière, l'autofiction joue avec les attentes du spectateur tantôt en y répondant, tantôt en les décevant. Ainsi, elle problématise – sans jugement – le fait que le lecteur cherche en elle une véracité autobiographique, une certaine authenticité, et produit par là-même une méta-autobiographie, celle-ci pouvant avoir pour effet de questionner la naïveté du pacte autobiographique.

---

[26] *ibid.*

[27] Qui s'accomplit par l'usage même de la parole. Dictionnaire Reverso, http://dictionnaire.reverso.net/francais-definition/illocutoire (page consultée le 4 avril 2010).

[28] « Proposition […] que l'on avance et que l'on soutient comme vraie, affirmation. », *Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, VUEF, Paris, 2002.

[29] JENNY Laurent, *L'Autofiction* (Conclusion).

3- L'autobiographie et l'autofiction sur scène

Maintenant que nous avons précisé ce que sont l'autobiographie et l'autofiction, il nous faut nous demander à quel point elles sont applicables au domaine théâtral. En ce qui concerne les trois éléments de définition cités auparavant (style, références, problématisation), ils prouveront leur utilité dans l'analyse concrète de chacun des spectacles étudiés ci-après.

Mais il est intéressant de chercher des parallèles entre roman et théâtre au niveau de la narration. Jenny remarque que « l'autofiction joue de sa ressemblance avec le roman à la première personne, et d'autant mieux que [celui-ci ...] n'assume jamais son caractère fictionnel. Sa *feintise* consiste à toujours se présenter comme un récit factuel et non comme une histoire imaginaire. » Dans le roman à la première personne, il y a donc une identification complète entre narrateur et personnage [30] (on peut d'ailleurs voir un roman à la première personne comme un monologue), ce qui correspond au théâtre à la personnification [31] d'un personnage par un acteur, par le biais de l'interprétation [32].

La spécificité de l'autobiographie, c'est-à-dire l'identification complète entre auteur, narrateur et personnage, correspondrait à un théâtre autobiographique avec une identification complète entre auteur, acteur(-narrateur) et personnage(-acteur) [33]. Il faudrait cependant noter qu'au théâtre, contrairement à la littérature, cette identification [34] se joue sous nos yeux en la

---

[30] Il s'agit bien sûr là d'une situation narrative idéale ou de base, mais qui reste néanmoins une référence, y compris pour en jouer.

[31] « Évoquer, représenter (une chose abstraite ou inanimée) [, le personnage,] sous les traits d'une personne. […] », *Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, définition de « Personnifier », VUEF, Paris, 2002. Par convention, c'est à cette définition que je me réfère pour l'utilisation du terme « personnification » dans cette recherche.

[32] Je parle ici de la situation théâtrale de base, sans tenir compte de la notion de distanciation qui s'y greffe parfois (avec l'acteur qui entre et sort de son personnage) et qui, pour cela, a donc besoin de la dite situation de base.

[33] Cette identification sert également de base à l'autofiction, mais que celle-ci ne cesse pourtant de remettre en cause, se distinguant ainsi de l'autobiographie.

[34] Au terme littéraire d'« identification » qui peut sembler un peu fort pour le théâtre correspondrait celui de « personnification ».

personne physique de l'acteur, mais peut être mise en scène par une tierce personne pouvant concurrencer l'acteur dans sa fonction d'auteur. En effet, la mise en forme au niveau textuel (à laquelle le metteur en scène peut déjà participer dans le cas d'une co-écriture), sera doublée au niveau scénique. On peut alors imaginer trois constellations différentes :

– l'acteur est à l'initiative du projet. Il procède à l'écriture [35] de celui-ci, se met en scène lui-même et joue. C'est le cas par exemple de Xavier le Roy, avec son autobiographie *Product of Circumstances* [36], dans laquelle il raconte son propre parcours.

– un metteur en scène est à l'origine d'un projet sur un thème de son choix. Il cherche une personne en lien avec ce dernier. Ils procèdent ensemble à l'écriture du texte (avec un dosage des responsabilités respectives quant au contenu et à la mise en forme variant selon les projets) et la personne en fait le récit, dirigée par le metteur en scène [37]. C'est le cas de l'autobiographie *Cédric Andrieux* de Jérôme Bel (le chorégraphe souhaite faire le portrait d'un danseur et lui commande une autobiographie dont il organise le contenu et fait la mise en scène) et de *Black Tie* de Rimini Protokoll (même procédé de création d'une autobiographie d'une Coréenne adoptée, mais qui, cette fois, tend vers l'autofiction pour diverses raisons que nous verrons dans la partie qui lui sera consacrée) qui feront l'objet de notre étude.

– l'acteur est à l'initiative du projet et le joue, mais il fait appel à un metteur en scène qui peut intervenir à tous les niveaux des écritures scénique et dramatique. C'est le cas de ma recherche pratique à travers mon autofiction politique et théâtrale *Moi, une militante* co-écrite avec Wolfram Höll et qui sera l'objet de ma troisième partie.

---

[35] J'entends par là aussi bien l'écriture du texte dit par l'acteur que l'écriture de plateau.

[36] Créé à Berlin en 1999. Cf. http://www.insituproductions.net/_fr/frameset.html (page consultée le 4 avril 2010). Cette pièce aurait mérité une étude, mais je n'ai pas pris cette option pour cette recherche.

[37] Notons que cette constellation est la plus fréquente. Au-delà des pièces pleinement autobiographiques ou autofictionnelles, il est courant dans les œuvres scéniques contemporaines de trouver des éléments de ces ordres.

4- Sémiotique du théâtre

Le jeu est une « modélisation et [une] mise en signe[s] de la réalité. » explique Patrice Pavis [38], idée qu'on peut compléter par l'analyse de Michel Corvin : « Tout au théâtre est figure – au double sens d'apparence concrète et de jeu rhétorique –, tout y fait signe[s]. » [39] Le théâtre est donc, à la base, un espace de fiction où il faut jouer ou personnifier les choses pour qu'elles existent : par divers procédés, je joue le rôle de Juliette (le temps de la représentation, je personnifie Juliette) ou une banane sur scène pourra jouer son propre rôle comme celui d'un téléphone.

Il faut noter que la banane posée seule sur scène au début d'un spectacle, même si elle est bel et bien une banane, n'est pas automatiquement prise pour telle. Puisque la scène transforme ce qui s'y trouve, que rien ne peut être pris pour ce qu'il est au quotidien, que la nature ou les apparences n'y suffisent pas, il faut qu'un élément extérieur donne à la banane sa valeur soit de banane (un acteur qui la mange par exemple), soit de téléphone (s'il s'en sert ainsi), soit d'autre chose. De cette manière, le spectateur l'identifie instantanément comme une banane ou comme un téléphone ; la banane existe de la manière déterminée.

L'altérité donnant leur valeur aux éléments scéniques peut être de natures très diverses : les langages scéniques (lumière, costume, etc.), un ou d'autre(s) personnage(s), l'apparence de banane de la banane, la similitude de sa forme avec celle d'un téléphone, des photographies servant de « preuves » (réelles ou truquées) de l'identité donnée du personnage ou de l'objet, le physique du comédien (un homme noir jouant Othello), etc.

---

[38] PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, définition de « Jeu », Paris, Dunod, 1996, p. 215.

[39] CORVIN Michel (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, définition de « Théâtralité », Paris, Larousse, 1998, p. 884.

II- *Cédric Andrieux* de Jérôme Bel

1- Jérôme Bel

Jérôme Bel est un danseur et chorégraphe contemporain qui a travaillé au sein de plusieurs compagnies avant de créer ses propres pièces. Celles-ci sont décrites comme « résolument anti-spectaculaires, au point que le chorégraphe incarne aujourd'hui la remise en cause des codes de la représentation, de la virtuosité technique, et de l'écriture caractéristique de la "jeune danse française" des années 1980. » [40] On peut inscrire Jérôme Bel dans le courant chorégraphique de la « non-danse », né au milieu des années 1990, principalement en France : un courant qui s'éloigne de la danse et se caractérise par une transdisciplinarité scénique. Ainsi, avec *Cédric Andrieux*, Jérôme Bel signe une pièce mi-théâtrale, mi-dansée, mais dont il ne signe pas les parties chorégraphiques (sauf une) : s'y trouvent des extraits du répertoire de Cédric Andrieux signés Trisha Brown (*Newark*), Merce Cunningham (*Biped*, *Suite for 5*), Philippe Tréhet (*Nuit fragile*) et Jérôme Bel (*The Show must go on*).

2- La pièce Cédric Andrieux

Il s'agit d'un solo de Cédric Andrieux [41] : le danseur raconte son parcours de vie et donc surtout de danse, puisqu'il a consacré la moitié de sa jeune existence à celle-ci [42]. Il arrive sur scène habillé comme pour une séance de travail (survêtement, chaussettes de sport sans chaussures) et porte un sac de sport contenant sa serviette éponge, sa bouteille d'eau. Il entre en regardant

---

[40] http://theatre-danse.fluctuat.net/jerome-bel.html (page consultée le 21 mars 2010).

[41] Je l'ai vu dans la programmation de l'ADC-Genève, salle des Eaux-Vives, le 4 décembre 2009.

[42] *Cédric Andrieux* s'inscrit dans une série de pièces de Jérôme Bel suivant ce modèle : *Véronique Doisneau* (2004), *Pitchet Klunchun and myself* (2005), *Isabel Torres* (2005), *Lutz Förster* (2009).

le public, ne l'ignore pas, mais ne joue rien d'autre que ce dont il s'agit : l'entrée d'un danseur en tenue de travail. On pourrait alors s'attendre à une fiction sur l'envers du décor des studios de danse. Mais il n'en est rien, car le danseur se présente : « Je m'appelle Cédric Andrieux. Je suis danseur. » Et il poursuit : il raconte ses débuts amateurs, son apprentissage de danseur contemporain à Brest, sa formation au Conservatoire National Supérieur de Paris, ses débuts professionnels dans une petite compagnie new-yorkaise, puis ses huit ans passés chez Merce Cunningham. Il s'arrête plus particulièrement sur cette période, puis enchaîne sur la suivante, celle passée au sein de l'Opéra de Lyon, et termine avec sa situation actuelle : un danseur trentenaire proche de la retraite, avec ses envies, son état d'esprit, son point de vue rétrospectif sur son chemin de vie, les leçons qu'il en tire (l'important selon lui est de « toujours savoir pour quelles raisons on fait vraiment les choses »). Cette narration est accompagnée d'anecdotes de sa vie privée, en lien avec sa vie professionnelle (histoire amoureuse qui l'a déterminé à rester à New-York, influence de sa mère dans son choix d'être danseur, etc.) et d'extraits dansés en lien avec son récit (l'entraînement chez Cunningham, des extraits de pièces de celui-ci, de celles qu'il a dansées ensuite avec d'autres chorégraphes) qu'il annonce comme une illustration ou un complément à son propos.

3- Quel pacte est passé avec le public et comment ?

En premier lieu, le spectateur a déjà la quasi-certitude qu'il s'agit d'une œuvre autobiographique en raison du titre du spectacle associé au nom de l'interprète (« *Cédric Andrieux* par Cédric Andrieux »). Cela annonce a priori une forme scénique à un seul interprète, éponyme de celui-ci, donc une forme autobiographique où la fiction ne semble pas avoir sa place : « Cédric Andrieux » ne peut pas être le nom d'un personnage, puisque c'est précisément le nom de l'interprète.

A cette base du pacte autobiographique s'ajoute l'usage, selon lequel le programme donné au spectateur à l'entrée soit, en lui-même, un texte de référence dont la véracité du contenu ne peut être remise en cause. La règle d'or fait que tout peut être factice sur scène ou autour de l'événement scénique (par exemple une campagne de communication autour d'une pièce qui serait déjà de l'ordre du jeu), mais que le lieu des informations officielles et véridiques soit le dit programme. Ici, il annonce une pièce biographique, ce qui conforte le spectateur dans cette idée, ainsi que la renommée du danseur que le spectateur vient voir en la connaissant ou qu'il découvre sur le programme.

Par ailleurs, la narration du danseur est des plus minimalistes : il emploie un ton monocorde constant sur toute la durée de son monologue, sans variation, sans expression d'émotion, ni de point de vue sur ce qu'il raconte par une intonation ou un sourire. Il ne fait donc vraiment pas une performance d'acteur (nous en reparlerons), et cela appuie le fait qu'il ne l'est pas. Il est danseur. Et ceci nous est encore prouvé en deux temps : d'abord il annonce qu'il va exécuter des extraits de pièces issues de sa carrière, et celles-ci figurent effectivement dans sa biographie lisible sur le programme donné au spectateur. Et le deuxième temps est le plus efficace dans le passage de ce pacte autobiographique : il danse ces extraits et nous prouve par là son haut niveau de danseur. Quand bien même un spectateur aurait jusque-là eu un doute quant à la véracité de ce que Cédric Andrieux raconte, sa performance dansée incontestable vient anéantir cette incertitude.

Tout cela contribue au fait que le spectateur accepte le pacte autobiographique sans négociation ni questionnement.

4- Quelle est la nature de cette forme ?

a- Son registre : narratif, actif, hybride ?

Ce solo est en grande partie narratif : c'est le monologue de Cédric Andrieux qui est la trame de la forme. Et il s'agit bien d'un récit, réduit à la plus grande simplicité. Si le danseur rejouait par exemple sa rencontre avec Cunningham (rencontre qu'il raconte), son monologue serait d'ordre théâtral car il s'incarnerait lui-même et éventuellement même Cunningham, comme le fait Philippe Caubère dans *L'Homme qui danse ou la Vraie Danse du diable – Autobiographie théâtrale, comique et fantastique en sept épisodes* qu'il a créée de 2000 à 2007. Dans sa création, Caubère retrace sa vie complète, jouant non seulement son propre rôle, mais aussi celui de ceux qui ont croisé son chemin de vie. C'est ainsi que par divers procédés théâtraux d'imitation ou en tout cas de jeu (mimiques, changements de voix, d'attitudes corporelles, de phrasés, etc.), il incarne sa mère, sa femme ou encore Ariane Mnouchkine. Mais ce n'est pas le cas chez Andrieux : son texte se déroule de manière uniforme (même vitesse, même ton monocorde) et il s'en tient à une narration : il ne joue pas. Ni lui-même, ni d'autres personnes.

Le seul changement de registre concerne l'interruption du récit pour la représentation de parties « actives » dansées qui sont d'ordre performatif [43]. Mais elles remplissent le rôle bien précis d'un soutien à la narration. En plein récit autobiographique, le danseur parle d'une pièce chorégraphique importante de sa carrière et annonce : « je vais vous en danser un extrait » ou encore « je vais vous montrer les exercices du matin chez Merce Cunningham » (exercices dont il parlait à l'instant) et il les danse. Il fait exactement ce qu'il a annoncé ; il danse précisément les extraits qui étaient le sujet de sa narration. Ces danses font donc intégralement partie de celle-ci. Elles l'illustrent, comme une image dans un livre. Elles ne racontent pas autre chose. En les dansant, Cédric Andrieux ne joue pas. Lorsqu'il explique à quel point les exercices chez Cunningham sont laborieux, il ne fait pas, en dansant, une transposition

[43] J'entends par là un acte ayant trait à la performance qui, par essence, relève de l'action réelle et non du jeu.

corporelle de cette réalité de l'entraînement. Il pourrait le faire, par exemple, à travers une danse exprimant la douleur, l'acharnement, ou en chorégraphiant des gestes mécaniques d'ouvrier d'usine qui seraient la métaphore du dur labeur de danseur chez Cunningham. Il pourrait également danser les exercices en jouant (par le visage ou la qualité de mouvement) à quel point ils sont difficiles. Dans ces exemples, la danse servirait à raconter autre chose ; elle serait en elle-même un support de narration complémentaire, mis en résonance avec le monologue. Mais ce n'est pas le cas : la danse n'est ni narrative, ni théâtrale, elle est performative : Cédric Andrieux ne joue pas qu'il danse mais il danse vraiment et sans exprimer par cette danse autre chose que celle-ci.

b- Un témoignage – sans mise en scène ?

A première vue, il s'agit d'un témoignage. Le spectateur ne remet en aucun cas le pacte autobiographique ici proposé, nous l'avons dit.

Revenons au monologue autobiographique lui-même. Comme nous le notions en première partie, l'organisation d'un témoignage est déjà une interprétation de celui-ci. A ce sujet, dans l'interview que j'ai faite de lui, Cédric Andrieux explique : « Le récit du spectacle est totalement autobiographique. Mais si cela signifie pour autant qu'il reflète complètement la vérité, c'est une autre question. Le texte est fait de morceaux de vie choisis, autobiographiques donc, mais qui sont évidemment sélectionnés, assemblés, de façon à servir une trame dramaturgique. » [44] Il complète : « il y a des réponses que j'ai fournies [aux] questions [de Jérôme Bel] qui ne l'ont pas satisfait, et il m'a forcé à reconsidérer mes réponses, à fouiller un peu plus loin. Parmi ces questions, il y avait "pourquoi est-ce que tu as commencé à danser ?", et pour moi il n'y a vraiment pas seulement une réponse, mais une suite de concours de circonstances, plus un paysage familial, plus une personnalité particulière qui

[44] Interview de Cédric Andrieux, réalisée par Mélanie Foulon, 1er janvier 2010 : cf. annexe, p. 65.

font qu'on en arrive à ça. Mais pour la dramaturgie du texte et de la pièce, à un moment il faut trancher et choisir une réponse, dans notre cas précis c'est *Fame*. [45] »

L'écriture se situe donc tout d'abord dans la dramaturgie du solo : choix des éléments biographiques racontés et des chorégraphies intégrées et agencement de tout cela afin d'obtenir une autobiographie crédible et intéressante artistiquement, voire esthétiquement.

C'est ainsi que le choix d'un costume réaliste pour un danseur (training) va dans le sens de l'autobiographie. S'il était arrivé en costume-trois-pièces, cela aurait été plausible, mais aurait posé question au spectateur en problématisant la notion de représentation : il aurait affiché un habit chic pour l'occasion, donc aurait-il bien été le danseur censé nous parler ? Ici au contraire, l'utilisation d'un « non-costume » appuie l'idée de témoignage, celui-ci se dissociant d'un spectacle (induisant la fiction, le rôle, le costume). Mais il est clair que l'acte de porter quelque chose à la scène n'est en aucun cas naturel. Il n'y a là rien d'un échantillon de vie réelle, même pour un témoignage comme c'est le cas ici. Sur une scène, tout se voit et tout est choix : l'organisation de ce qui est raconté (comme nous l'avons vu plus avant), la manière de le raconter, la scénographie autour. Même un récit simple sans effet, même un ton le plus monocorde possible, même un plateau vide sont des choix de mise en scène. Et ce qui est intéressant chez Jérôme Bel, c'est que ses choix sont faits pour avoir l'air de non-choix, d'une réalité brute, sortie telle quelle de son contexte et posée sur scène, ce qui n'est évidemment pas le cas. Ses choix vont dans la direction du témoignage auquel il veut que le spectateur adhère : il s'agit d'un danseur ; on le met donc en tenue de danse pour l'identifier comme tel. Il vient pour raconter sa vie, non pour danser une pièce chorégraphiée : on l'habille donc d'une tenue de danse certes, mais d'exercice, de répétition, non d'un costume de représentation. Un décor étant a priori superflu pour un témoignage et risquant de questionner le spectateur sur la valeur véridique de ce dernier,

---

[45] Il cite, comme déclencheur de son choix professionnel, la série télévisée américaine *Fame*, tirée du film du même nom réalisé par Alan Parker en 1980. Cette série de 136 épisodes de 49 minutes est créée par Christopher Gore et diffusée en France à partir de1982 sur TF1. Elle prend pour sujet des élèves d'une école d'arts du spectacle voulant devenir célèbres.

Jérôme Bel fait le choix scénographique d'un plateau vide, insistant ainsi sur le sujet unique de sa pièce : Cédric Andrieux lui-même.

On constate alors que le contenu du témoignage, tout authentique qu'il soit, a besoin d'être appuyé par des éléments extérieurs pour que, une fois sur scène, on l'accepte comme témoignage. Nous le disions en première partie, la valeur que prend un élément mis sur scène n'est jamais ipso facto celle qu'il a dans la réalité. Il faut par l'intervention d'autrui lui donner sa valeur scénique (qui rejoint ou non sa valeur réelle). C'est ainsi que, au-delà du costume et de l'espace, pour appuyer la notion de témoignage, Bel influe sur la manière dont Cédric Andrieux dit celui-ci. D'abord, il lui fait utiliser un micro-cravate qui renforce l'effet d'un témoin auquel on tend un micro pour qu'il s'exprime. Ensuite, cela permet de souligner que nous n'avons pas affaire à un comédien qui n'aurait pas besoin de cet appui technique. Enfin, la parole non proclamée, mais comme susurrée à l'oreille du spectateur souligne la notion de confession, loin du volume artificiel d'une parole théâtrale.

Par ailleurs, le ton monocorde qu'Andrieux emploie vient de lui, de la manière dont il a dit ce texte au début du travail. Elle a l'avantage de ne pas produire d'effets qui la feraient paraître artificielle. Bel insiste ainsi sur le fait que c'est bien à un témoignage que l'on assiste et non au monologue écrit d'un comédien qui, lui, aurait certainement employé des ruptures de rythme et d'intonation, ou différents phrasés, etc. Comme les choix d'espace et de costume censés donner l'apparence de non-choix, la manière de dire le texte se veut la plus proche de Cédric Andrieux qui n'est pas comédien, et donc du témoignage. Mais, là encore, elle est travaillée puisque Bel demande à Andrieux de conserver un ton monocorde apparu au début du travail : il s'agit donc déjà d'une mise en scène de la parole. Peut-être le danseur avait-il ensuite proposé des variations d'intonations qui se seraient trop rapprochées d'un artifice de comédien allant à l'encontre de l'effet voulu par Bel. Cédric Andrieux explique d'ailleurs qu'il s'agit bien d'un choix et des avantages de celui-ci : « Le fait d'utiliser la parole de façon très douce, qui l'est devenue de plus en plus d'ailleurs au fil des spectacles, est aussi devenu un outil dramaturgique, qui me permettait justement d'être le plus simple possible,

grâce au micro mais aussi de pousser le spectateur vers une vraie écoute, dans laquelle il doit "tendre l'oreille" au sens premier du terme. »[46] Il ajoute que le ton monocorde et la tonalité de la pièce produisent un effet supplémentaire appuyant la valeur autobiographique de la pièce puisqu'allant dans le sens de ce qu'Andrieux est : « Le spectacle et le ton du spectacle me ressemblent, je crois. J'ai l'habitude de ne pas cacher grand chose sur qui je suis. Je suis par ailleurs quelqu'un qui n'est pas franchement exubérant, d'où le ton un peu monocorde qui a été attribué au spectacle. »[47]

5- Quelle nature de personnage ?

Il s'agit en premier lieu de la réduction d'une personne à son essence ; celle-ci serait le personnage : un corps (l'homme Andrieux), un filet de parole qui s'en échappe (il nous raconte sa vie), un corps performatif qui danse (sa vie, c'est la danse, et il nous le montre). Andrieux l'explique ainsi : « Contrairement à des formes plus traditionnelles [de danse], où il y a quelque chose à performer, à réussir, à atteindre, là, dans le cas de ce solo, l'état à atteindre rejoint ce qu'on a essayé de faire avec le texte, d'aller au plus simple possible, de ne jouer de rien, de dire et donc de faire l'essentiel »[48]. Ainsi, il devient à la fois l'essence de sa propre personne, puisqu'il se livre à nous à travers le prisme de son histoire personnelle précise et dépouillée de détails et de digressions et, à la fois, une sorte de figure du danseur, son exemple personnel les représentant tous. Ces deux aspects conjugués de l'essence de la personne et de la figure produisent une sorte de personnage à travers la personne réelle de Cédric Andrieux que nous avons sous les yeux. S'ajoute à cela la mise en scène de Jérôme Bel qui, par divers moyens, met en exergue

---

[46] Interview de Cédric Andrieux, réalisée par Mélanie Foulon, 1er janvier 2010 : cf. annexe, p. 70.

[47] *ibid.,* p. 67.

[48] *ibid.,* p. 68.

certaines facettes de la personne. Cédric Andrieux en donne un exemple : « [L'utilisation du ton monocorde et du micro] donne évidemment une image extrêmement douce et vulnérable de la personne qu'on voit sur scène, qui ne me ressemble pas forcément, ou en tout cas pas entièrement. » [49]

L'entité Cédric Andrieux présente sur scène se trouve à la croisée entre la personne (puisqu'il n'invente rien et raconte ce qu'il est) et le personnage, d'abord parce qu'il intervient sur scène dans le cadre d'un spectacle qui est annoncé comme tel et non comme un témoignage, ensuite parce que le récit de sa vie est mis en scène (nous l'avons vu, les éléments racontés ont été choisis et organisés, tout comme la manière de les narrer), et enfin parce qu'un processus fait que le spectateur rapporte l'exemple particulier de ce danseur à tous les danseurs.

6- L'intérêt spécifique de l'autobiographie dans Cédric Andrieux

En premier lieu, *Cédric Andrieux* aborde un sujet peu usuel : l'envers du décor du monde de la danse. Mais elle le fait par un biais encore plus inhabituel : celui de la personne, de la personnalité d'un danseur et de son quotidien, avec ce qu'il comporte de plus difficile et de plus trivial. Sur le site du Théâtre de la Ville de Paris [50], il est dit que dans cette pièce, « le discours produit est celui de l'expérience subjective et de la connaissance spécifique que seul un interprète peut avoir de la danse. » A travers l'exemple précis d'une carrière, et avant tout d'une vie, qui se construit avec et pour la danse, on a accès à ce que Rosita Boisseau nomme « l'archétype du danseur » [51]. C'est ce

---

[49] *ibid.*

[50] http://www.theatredelaville-paris.com/spectacle-jerome-bel-122 (page consultée le 21 mars 2010).

[51] BOISSEAU Rosita, « "Cédric Andrieux", une vie de danseur, par Jérôme Bel », *Le Monde*, 17 décembre 2009, article en ligne sur http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/12/17/cedric-andrieux-une-vie-de-danseur-par-jerome-bel_1282087_3246.html (page consultée le 4 avril 2010).

qu'explique Cédric Andrieux : « Les éléments de ma vie personnelle (et non professionnelle) qui sont utilisés pour le spectacle sont bien sûr de l'ordre de l'intime, mais permettent de rapprocher mon expérience au plus grand nombre. Donc l'idée est peut-être d'utiliser l'intime dans ce cas précis comme universalité : chaque élément de vie est bien sûr unique et personnel, mais les sentiments qu'il procure peuvent être partagés par tous. » [52] Et cela fonctionne particulièrement bien puisque, grâce au pacte autobiographique qui est passé, il y a identification de l'acteur au personnage : ce qu'il dit nous touche d'autant plus qu'il parle vraiment de lui-même.

Cette forme a également une valeur documentaire sur un grand chorégraphe (Merce Cunningham) grâce au point de vue privilégié de Cédric Andrieux qui a dansé dans sa compagnie durant huit ans. Et par là-même, ce documentaire adopte une focalisation différente de celle qu'aurait un portrait filmé du chorégraphe. On accède à Cunningham non par un réalisateur dont la présence et l'équipe technique auraient peut-être modifié la réalité qu'ils auraient voulu capter et dont le point de vue serait resté extérieur (malgré les interviews de danseurs qu'ils auraient pu intégrer), mais par un danseur lui-même, directement concerné, immergé dans l'univers du chorégraphe et qui nous en rapporte ensuite ce témoignage. Il trie bien sûr les informations qu'il nous communique (nous l'avons dit : passant par le prisme d'une subjectivité, aucun témoignage n'égale la réalité), mais il a vécu ce qu'il raconte, et cela-même modifie l'attention (et l'intérêt peut-être) que le spectateur y porte. Rosita Boisseau détaille que « [Cédric Andrieux] incarne une page de l'histoire de la danse en chair et en os, une sorte de mémoire vive, avec anecdotes en prime (frustration, déprime, douleur, ridicule...). C'est du singulier, du vivant. Rien ne vaut une tranche de vrai pour rester dans la mémoire du spectateur. » [53]

---

[52] Interview de Cédric Andrieux, réalisée par Mélanie Foulon, 1er janvier 2010, en annexe, p. 63.

[53] BOISSEAU Rosita, « "Cédric Andrieux", une vie de danseur, par Jérôme Bel », *Le Monde*, 17 décembre 2009, article en ligne sur http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/12/17/cedric-andrieux-une-vie-de-danseur-par-jerome-bel_1282087_3246.html (page consultée le 4 avril 2010).

Notons que toute pièce, outre sa fable, peut potentiellement convoquer d'autres ou de plus larges thèmes, et ce, selon la perception de chaque spectateur. Ici, au-delà du récit précis de la vie de Cédric Andrieux, nous pouvons par exemple entendre un propos sur l'itinéraire personnel, le chemin de vie, la volonté d'y arriver, sur la notion de se définir par ce qu'on fait, le thème de la jeunesse «sacrifiée», etc.

Par ailleurs, il faut préciser que Jérôme Bel fait cette tentative dans un spectacle appartenant à la catégorie « danse » des programmations des salles dans lesquelles il apparaît. Cela induit un jeu supplémentaire avec les codes de cette catégorie que le chorégraphe recherche : « Jérôme Bel déjoue les attentes du public et l'invite à un autre regard sur l'espace de représentation et ce qui s'y joue, entre performance et spectacle. Les références de la "non-danse" deviennent alors un outil pour aller à la rencontre d'une autre conception du spectacle. » [54]

Cette forme marque une autre spécificité du travail de Jérôme Bel. Celui-ci tente clairement de trouver une sorte de niveau zéro de la représentation : une forme où un témoin livrerait un témoignage, sans affect, sans digression, en se contentant des faits, le plus objectivement possible. Cédric Andrieux détaille ce souhait du chorégraphe-metteur en scène : « [Jérôme Bel] veut enlever tout artifice, ne rien cacher, tout montrer, enlever la magie du spectacle et en montrer son côté ouvrier. » [55] Et Cédric Andrieux se plie de manière entière à la demande de Bel en fournissant un contenu autobiographique et en essayant de le livrer, sans le jouer (comme nous l'avons vu).

> *Je crois que je n'aurais pas pu raconter des choses fausses. Le principe de la pièce, et pour le coup de mon interprétation de la pièce, repose sur une certaine intimité et honnêteté avec le spectateur. Je n'offre aucun spectaculaire, aucune machinerie artistique, pas de musique (presque pas), pas vraiment de costume. Donc si le peu qui est présenté n'a plus le poids de la réalité, si ça repose sur la tromperie, on entre dans une autre forme de spectacle, plus spectaculaire pour le coup, et plus traditionnelle d'une certaine façon, car on en revient à jouer un rôle.*

---

[54] http://theatre-danse.fluctuat.net/jerome-bel.html (page consultée le 21 mars 2010).

[55] Interview de Cédric Andrieux, réalisée par Mélanie Foulon, 1er janvier 2010, en annexe, p. 65.

Or esthétiquement et artistiquement, cela va à l'encontre de ce que Jérôme recherche [56].

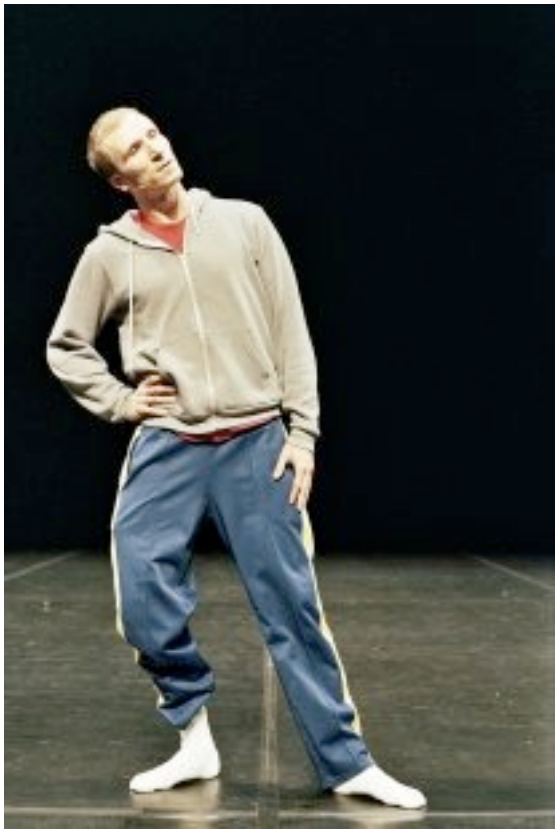
Enfin, le désir de personnage et donc d'illusion reste souvent essentiel chez le spectateur. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon qui étudient les évolutions du personnage théâtral contemporain, remarquent à quel point cette donnée perdure :

Alors que du côté des auteurs la mise à mort, du moins la mise en crise du personnage, est régulièrement revendiquée ou constatée, et tandis que, dans les cercles spécialisés, on est devenu familier des formes qui en découlent, les attentes majoritaires de ceux qui en parlent, lecteurs, acteurs, spectateurs, paraissent immuables, pour ne pas dire qu'elles résistent à des formes qui ne leur offrent pas ce qu'ils sont venus chercher. Les principes de causalité, de reconnaissance, de construction psychologiques dessinent en effet, globalement, le champ des attentes collectives : la plupart des récepteurs s'attendent à voir sur scène des simulacres d'individus possibles, et tendent à bouder les formes qui ne comblent pas ce désir d'illusion. » [57]

---

[56] *ibid.*

[57] RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Editions théâtrales (Sur le Théâtre), 2006, pp. 11-12.



Cédric Andrieux dans *Cédric Andrieux* de Jérôme Bel, D.R.

III- *Black Tie* de Rimini Protokoll

1- Rimini Protokoll

Le collectif germano-suisse de mise en scène Rimini Protokoll regroupe sous son label Helgard Haug, Stefan Kaegi et Daniel Wetzel qui travaillent alternativement seuls, en duo ou en trio. Leur travail est centré sur des thématiques issues de la réalité, autour desquelles ils font des recherches précises. A l'occasion de celles-ci, ils rencontrent et choisissent (en fonction de leur milieu social, familial, professionnel ou culturel, ou encore de leur rapport personnel avec le sujet de la pièce) des individus qu'ils nomment « spécialistes [58] » ou « experts du quotidien [59] » Ceux-ci interviennent, le plus souvent, pour raconter leur histoire, dans une forme scénique, objet final de cette démarche.

2- Black Tie *: description*

Black Tie fut créé en 2008. Je l'ai, pour ma part, vu le 21 janvier 2010 au Theaterhaus Gessnerallee de Zurich. Le texte et la mise en scène de cette pièce sont signés Helgard Haug et Daniel Wetzel (Rimini Protokoll). Sebastian Brünger a assuré la recherche et la dramaturgie.

Une jeune femme coréenne, Miriam Yung Min Stein, se présente par son nom, donné également sur le programme de la pièce que l'on nous distribue, ainsi que sur tous les autres documents que l'on peut trouver (programme de la

---

[58] MICHALZIK Peter, site officiel de Rimini Protokoll : http://www.rimini-protokoll.de/website/de/language_fr.html (page consultée le 21 mars 2010).

[59] « Experten des Alltags », expression originale en allemand extraite du site officiel de Rimini Protokoll : http://www.rimini-protokoll.de/website/de/language_fr.html (page consultée le 21 mars 2010).

saison du théâtre, descriptif sur le site Internet de Rimini Protokoll, etc.). Elle nous raconte l'histoire de sa vie, ou plutôt ce qu'elle en sait. Bébé, elle a été adoptée et élevée par une famille allemande. A l'âge adulte, elle entreprend en Corée des recherches sur ses origines. Celles-ci s'avèrent infructueuses : un trou noir restera à jamais sur le début de son existence. Elle nous parle de la douleur d'appartenir à une famille physiquement différenciée d'elle et du système d'adoption qu'elle critique au milieu des autres failles du paternalisme occidental (qui fait plus de mal que de bien tout en se donnant bonne conscience). La jeune femme s'appuie sur des documents projetés sur un écran derrière elle : papiers d'adoption à son nom retrouvés et photographies de famille où on la reconnaît. Elle parle en son nom, celui qui est inscrit sur le programme : dans ce dernier, il est bien précisé qu'il s'agit de l'histoire réelle de cette femme.

Miriam est accompagnée d'un musicien qu'elle présente par son prénom (Peter), noté sur le programme, et d'une autre jeune femme coréenne, Hye-Jin Choi, qui se présente elle-même et dont le nom est également vérifiable sur le programme. Celle-ci intervient vers la moitié de la pièce, pour raconter sa vie en Corée, photographies à l'appui, dialoguer avec Miriam sur leurs différences culturelles et effectuer quelques actions sur le plateau (déplacement chorégraphié, taper à l'ordinateur...).

3- Quel pacte est passé avec le public et comment ?

Tout d'abord, le collectif Rimini Protokoll est connu pour travailler sans acteurs, mais toujours avec des «personnes réelles» [60]. Son travail est souvent qualifié de « théâtre-documentaire ».

[60] Je serai amenée à employer ce terme à plusieurs reprises pour parler d'un non-acteur. Mais il va de soi qu'il n'a pas pour but de sous-entendre que l'acteur ne serait pas une personne réelle.

Ensuite, l'apparence physique de la protagoniste prend le relai de la réputation de la compagnie pour l'établissement de ce pacte autobiographique. Elle a un physique asiatique et nous parle de sa vie de coréenne qui a grandi en Europe. A ce niveau, sa biographie est alors crédible.

Par ailleurs, Miriam utilise diverses photographies où on la reconnaît adulte ou enfant parmi une famille blonde, dans un univers européen. On croit alors d'emblée à sa famille allemande d'adoption. Comme nous le disions en première partie (les notions), une personnification peut nécessiter un élément extérieur pour la faire exister comme telle. Nous en parlions au sujet d'œuvres théâtrales, donc a priori fictionnelles, mais nous voyons avec cet exemple qu'il en va de même avec le témoignage. Ici, les photographies sont nécessaires à l'acceptation du pacte autobiographique par le spectateur. Cela peut paraître étonnant, mais même en mettant sur scène un vrai témoin, parlant en son nom, un travail de mise en scène, proche d'un travail théâtral, est nécessaire pour que le spectateur y croie. Sans quoi, par la nature scénique de la forme, le personnage (dans le cas d'une fiction), ou l'autobiographie (dans le cas d'un témoignage), peuvent toujours être remis en cause [61].

4- Quelle est la nature de cette forme ?

a- Son registre : narratif, actif, hybride ?

Nous avons affaire à une forme en majeure partie narrative : cette femme nous raconte son histoire, sans la jouer, tout comme l'autre femme coréenne intervenant. Mais il faut noter de minimes exceptions qui ont cependant leur importance. Je citerais en premier lieu le déplacement chorégraphié des deux femmes avec leur lampes torches qui sort de la simple narration par la parole pour ouvrir celle-ci au champ, si ce n'est du jeu, au moins de l'image. C'est à peu près la seule sortie de la narration pure par la

[61] Cf. *supra*, p. 15.

protagoniste. Nous reparlerons de son effet. Un autre exemple peut être cité : lorsqu'à tour de rôle, les deux femmes tapent à l'ordinateur un texte projeté sur l'écran derrières elles, c'est déjà une action. Certes, celle-ci reste dans le cadre de la narration : le texte tapé et projeté fait partie intégrante de la narration ; c'est juste un moyen autre que la parole. Mais c'est une action tout de même et qui prendra, nous le verrons par la suite, une valeur bien particulière.

b- Un témoignage – mis en scène ?

Cette forme relève du témoignage, qui implique le récit de la réalité puisqu'il consiste en le fait « de rapporter ce qu'on a vu, entendu, ce qu'on sait » [62] ou encore de « certifier qu'on a vu ou entendu ; attester la vérité ou la véracité de » [63] . *Black Tie* s'inscrirait donc dans le registre du théâtre-documentaire qui prétend à une restitution de la vérité. Mais ce terme de « théâtre-documentaire » [64] nous prouve encore combien les frontières délimitant les domaines (que tentent de définir les substantifs autour desquels nous tournons : spectacle, documentaire, théâtre, etc.) sont perméables : alors que le terme « documentaire » induit un réel véridique, le terme « théâtre », nous l'avons vu, implique a priori une mise en scène, en tout cas un lieu ou une occasion où l'on montre et où l'on vient voir, ce qui n'est pas compatible avec un réel total qui, lui, se situe dans son contexte propre et n'a cette valeur de réel que tant qu'il n'est pas observé comme tel, ce qui modifierait précisément son contexte.

Il faut donc bien convenir qu'il s'agit avec *Black Tie* d'un contenu de nature réelle. Puisqu'il est transmis par la personne dont c'est l'histoire, on peut donc parler d'une autobiographie, c'est à dire un récit, qu'il soit écrit ou, comme

---

[62] Dictionnaire *Larousse* en ligne, www.larousse.fr/dictionnaires/francais/spectacle (page consultée le 4 avril 2010).

[63] *Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, VUEF, Paris, 2002.

[64] « Théâtre qui n'utilise pour son texte que des documents et des sources authentiques, sélectionnées et "montées" en fonction de la thèse sociopolitique du dramaturge. », PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, définition de « Théâtre documentaire », Paris, Dunod, 1996, p. 408.

ici, dit. Ce terme implique un tri, une organisation des éléments, puisqu'il s'agit d'une restitution du réel et non du réel en direct, dans son contexte. C'est pourquoi, sur le programme, devant le nom des metteurs en scène, outre la rubrique « Inszenierung » (mise en scène), il est noté « Buch », c'est-à-dire le « texte » qui a été structuré, voire réécrit par eux, à base du récit de la protagoniste. L'idée de faire intervenir une autre coréenne qui, elle, a grandi en Corée pour mettre ses propos en résonance avec ceux de la protagoniste (elle participe par un récit et des dialogues mettant en valeur sa différence avec la Coréenne protagoniste déracinée) est certes un ajout dont une autobiographie peut se passer, mais qui relève malgré tout du même niveau d'organisation du récit.

En revanche, au-delà de ce premier niveau d'organisation, nécessaire pour toute autobiographie, on a bien affaire avec *Black Tie* à des éléments d'un niveau supplémentaire de mise en scène, celle qu'on peut attribuer aux metteurs en scène (qui, sinon, n'auraient eu pour responsabilité que celle de convoquer une personne réelle à venir témoigner) et qu'ils revendiquent certainement. C'est ainsi que les déplacements de la protagoniste sont organisés en fonction des séquences de son récit. Par exemple, à un moment visiblement déterminé, elle se dirige vers un autre micro que celui dans lequel elle avait parlé jusque-là. Les deux étant presque côte à côte, le changement de micro s'avérerait superflu pour un simple récit. Cette action relève donc d'un effet de mise en scène (dans un but esthétique, ou de questionner la notion de point de vue, ou autre possibilité encore).

De la même manière, on peut citer la lumière et la scénographie sophistiquée (pour un simple témoignage, une chaise face public aurait suffi), ou encore le musicien. Il ponctue la forme de manière très écrite (un solo lui est réservé, et il accompagne divers moments choisis, renforçant le caractère émotionnel de ceux-ci et donnant une valeur esthétique à l'ensemble).

Enfin, l'intermède chorégraphié des deux coréennes parcourant l'espace avec des lampes torches et simulant la recherche de quelque chose sur le sol scénique représentant un génome humain (présenté comme étant celui de

Miriam) est la preuve incontestable de la mise en scène assumée comme telle. Et c'est bien là le choix artistique de Rimini Protokoll qui, en mettant en scène le réel, souhaite le mettre en valeur, souligner ses curiosités, son apparence fictive parfois, quand il se fait plus fou que la fiction.

D'autres éléments participent d'une mise en scène comme avouée par ses propres failles (qu'elles soient volontaires ou non) : le scanner qui prétend scanner à mesure ce qui est projeté en direct sur l'écran, ne scanne finalement pas vraiment. On le remarque par une manipulation de la protagoniste, censée scanner un document, mais qui laisse le précédent sur la glace, celui-ci empêchant de scanner le nouveau. Pourtant, le second document, censé être scanné, apparaît sur l'écran comme les précédents dont on comprend alors qu'ils étaient pré-enregistrés. Est-ce un élément de mise en scène revendiqué ou une erreur de parcours de la protagoniste ? Peu importe : cela devient un élément théâtral. Là où la performeuse n'est apparemment pas dans la fiction, le scanner, lui, est dans la personnification – on pourrait même ici presque parler d'identification – celle d'un scanner [65]. Il en va de même avec l'exemple du clavier d'ordinateur, revendiqué d'abord comme support de narration réel, et avoué finalement comme factice. Lorsque la protagoniste quitte le clavier sur lequel elle semblait taper le texte projeté, le texte continue à s'inscrire sur l'écran : il était en fait pré-enregistré et l'action de taper factice.

C'est un pur élément de mise en scène à divers niveaux : d'abord, l'intérêt « esthétique » d'un texte tapé en direct (en tout cas le croit-on) comme moyen de narration qui change de la parole. Ensuite, la surprise que cela ménage pour le spectateur qui s'était laissé prendre. Enfin, le questionnement que peut produire cet effet si on y accorde de l'importance, puisqu'il problématise la notion de mise en scène : le scanner et l'ordinateur impliquent d'abord la protagoniste dans le domaine de la performance : à première vue, elle ne joue pas qu'elle tape ou qu'elle scanne, mais elle tape et scanne vraiment, puisque le texte s'inscrit et que le document scanné se projette sur l'écran. Mais lorsque l'ordinateur et le scanner, chacun à sa manière, nous prouvent qu'ils ont joué (puisqu'ils n'ont pas accompli l'acte performatif qu'on

[65] Cf. *supra*, p. 15.

leur attribuait d'écrire et de scanner vraiment), cela implique que la protagoniste a joué également ; au moins le temps de ces deux actions, elle est sortie du champ du réel (récit-témoignage et action performative) pour s'incarner elle-même. Les metteurs en scène introduisent d'abord un élément performatif (en soi, il n'y a aucun besoin de ces moyens techniques sur scène : les images pourraient être envoyées depuis la régie) auquel le spectateur croit, et qui permet d'appuyer leur volonté de montrer la réalité, le témoignage. Puis, par erreur peut-être pour le scanner – on ne sait pas, mais de manière assumée pour l'ordinateur, ils nous montrent que la réalité de ces actes était factice. Par un effet de mise en abyme, cela problématise la notion de mise en scène. Et cela remet par là même un minimum en cause la réalité de ce qu'on nous raconte. Je dis bien un minimum, car le soir où j'ai vu la pièce, il n'y eut aucune réaction de surprise dans la salle. Un spectateur plongé dans le récit peut presque ne pas noter cet effet, et en tout cas, ne pas pour autant sortir du témoignage et de sa conviction quant à la véracité de celui-ci. Cet effet de mise en scène reste minime quant à la proportion narrative biographique de la pièce et ne suffit pas à remettre en cause celle-ci. Ce n'est visiblement pas son but.

Dans le même registre des apparentes « failles » de la mise en scène, on peut citer le texte qui a été appris. Cela se ressent dans le phrasé de la protagoniste qui a quelque chose d'une récitation : on perçoit à son manque d'aisance qu'elle n'est pas comédienne. Quelques apartés ou phrases de langage courant se veulent traces de spontanéité, mais sont vite décelés comme prévus, tant ils manquent de naturel. Il en va de même avec les passages maladroits d'une séquence à une autre que Miriam effectue comme un enfant passe d'une poésie récitée à une autre, l'air de dire « j'ai fini avec ça ; maintenant je passe à ça ! » et qui vont à l'encontre de tout soupçon du spectateur quant à la potentialité théâtrale professionnelle de cette femme. Les transitions d'un récit effectué par une comédienne n'auraient pas eu cette allure.

Un procédé intéressant se joue alors avec ces notions d'identification et de non-professionnalisme : la mise en scène, élément fictionnel puisqu'organisant, voire transposant la réalité, nous éloigne de celle-ci pour

finalement mieux nous en rapprocher. Ainsi, l'incapacité de la protagoniste à accomplir de manière crédible sa partition récitée à prétention spontanée, nous prouve qu'elle n'est pas une comédienne et va ainsi dans le sens de la pièce : on a bien une personne réelle sous les yeux et non un personnage. La mise en scène, qui semblerait à première vue entraver le sens de la forme (à savoir un témoignage), le souligne au contraire.[66] Contrairement à l'effet de mise en abyme produit par l'identification que le scanner, l'ordinateur et la protagoniste font d'eux-mêmes et qui tend déjà vers l'autofiction, la maladresse scénique de Miriam nous rattache, elle, à l'autobiographie.

5- L'intérêt de l'autobiographie dans Black Tie

Black Tie aborde un thème peu fréquent au théâtre (comme tous les thèmes de Rimini Protokoll) : l'adoption de bébés asiatiques par des familles européennes. Dans toute œuvre, outre le sujet ostensible de celle-ci, chaque spectateur, en fonction de son vécu personnel, peut étendre le champ des thèmes qu'elle convoque en lui. Ici, au-delà du témoignage précis de l'adoption d'une Coréenne par des Allemands, il est assez aisé d'entendre un propos traitant la problématique de l'identité, ou celle des frontières culturelles, ou encore celle des déséquilibres mondiaux (l'aide humanitaire occidentale dans un but de bonne conscience et aggravant plus la situation du pays aidé qu'elle ne l'améliore), etc.

[66] Théoriquement, comme pour tout ce qui se passe sur une scène, ou en tout cas en dehors d'un contexte réel, un niveau de fiction est toujours envisageable – nous en parlerons dans l'analyse de mon parcours libre : elle pourrait être une comédienne virtuose qui joue l'amateure, tout comme l'adoption de coréens en Allemagne aurait pu ne pas exister, mais les éléments du spectacle sont présentés de manière tellement crédible que le spectateur n'a aucun doute à ce sujet.

Comme dans *Cédric Andrieux*, *Black Tie* peut répondre, par l'utilisation des photographies entre autres, à un désir de certains spectateurs d'identification complète de l'acteur au personnage [67].

Le spectateur peut alors adhérer sans remise en question à ce qu'on lui raconte. Mais s'il le souhaite, il peut voir dans cette forme une problématisation discrète de la friction réalité-fiction, des mécanismes de la scène, de l'identification (l'exemple du scanner, etc.). On accède là encore au domaine du méta-théâtre.

Enfin, il me faut noter que *Black Tie* peut entraîner un certain intérêt voyeuriste : vis-à-vis du contenu (une vie réelle qui se donne en spectacle), mais aussi de la faiblesse scénique (on peut observer des corps et des voix non formés pour la scène). On pourrait voir là un abus possible, dont on ne sait pas si les acteurs et les metteurs en scène sont conscients ou non.

6- Conclusion sur ces deux autobiographies scéniques

Revenons en arrière : peut-on encore parler de théâtre en ce qui concerne *Cédric Andrieux* et *Black Tie* ? Au vu du descriptif de ces pièces, on pourrait dire que non. En effet, si on se fie à la définition première que Michel Corvin fait de ce terme, il s'agit d'un « simulacre » [68], mis en scène et répété. Mais si on prend la définition du terme « théâtre » dans son sens original (*theatron*), il signifie « le lieu d'où l'on regarde » [69] . Quand quelqu'un parle sur scène, même en son propre nom, et en étant conscient de ce regard porté sur lui, il modifie nécessairement son attitude. On ne peut en aucun cas prétendre saisir du réel dans un lieu qui s'en dissocie : « L'acte de passer dans un art, un

---

[67] Cf. *supra*, p. 25.

[68] CORVIN Michel (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, définition de « Théâtre », Paris, Larousse, 1998, p. 885.

[69] *ibid.*, p. 886.

récit, est non naturel, artificiel »[70]. Témoigner sur scène, c'est donc déjà se représenter soi-même.

Ce constat nous aide à répondre à une autre interrogation : comme nous l'avons vu, une partie de l'intérêt de *Cédric Andrieux* et *Black Tie* est d'aborder des sujets peu courants au théâtre. Mais, pour ce faire, a-t-on vraiment besoin de l'autobiographie scénique ? Faut-il que Cédric Andrieux et Miriam Yung Min Stein se jouent eux-mêmes ? Je serais tentée de dire que ce n'est pas nécessaire. Par exemple, à la fin de ma deuxième année d'études à la Manufacture, j'ai fait un stage encadré par le metteur en scène Denis Maillefer et le dramaturge Antoine Jaccoud[71]. Il s'agissait de rencontrer à plusieurs reprises des employés des Transports Lausannois (comme les « experts du quotidien » recrutés par Rimini Protokoll), puis de les jouer sur scène, d'en faire une matière théâtrale, en prenant appui sur leur récit de vie, leurs attitudes, etc. Il s'agissait bien là de la même approche ethnologique que celle de Rimini Protokoll, qui donne la parole à des catégories de population qu'on entend peu, en les plaçant sur scène, mis à part le fait que dans ce stage, nous étions des acteurs sur scène. On pourrait donc imaginer *Cédric Andrieux* joué par un danseur autre que Cédric Andrieux et *Black Tie* joué par une comédienne au physique européen. Cependant, y perdrait-on quelque chose ? Peut-être une certaine force des propos tenus : soit parce que, le protagoniste parlant de lui-même, son récit est empreint d'une émotion plus intense, soit parce que le spectateur, sachant que ce récit est autobiographique, y entend plus d'émotion.

---

[70] STEIGER André, cours du 7 octobre 2009, la Manufacture (notes personnelles).

[71] Ce stage s'est déroulé du 10 juin au 2 juillet 2009.

Miriam Yung Min Stein, Hye-Jin Choi et Peter dans *Black Tie* de Rimini Protokoll, © Barbara Braun.

IV- *Moi, une militante* de Mélanie Foulon

1- Description

En janvier 2010, dans le cadre de ma formation à la Manufacture, on me demande un exercice pratique appelé « parcours libre », c'est-à-dire une forme scénique de mon choix d'une durée approximative de vingt minutes. Je dispose de trois semaines, à raison de cinq après-midis par semaine, pour y répondre. Cette forme est présentée le 28 janvier 2010, dans la salle noire de la Manufacture, devant un public constitué d'anciens et d'actuels élèves, de professeurs, de membres de l'administration, de professionnels du théâtre extérieurs à l'école, de connaissances invitées par les élèves et d'autres intéressés. La captation est disponible à la fin de cet ouvrage.

Au vu de mon sujet de recherche, centré sur les formes nourries d'éléments biographiques, et ayant choisi comme objets d'étude théorique deux œuvres scéniques autobiographiques (chacune à leur manière), je choisis de profiter de l'occasion de cet exercice pratique et de sa présentation publique pour étendre ma recherche aussi bien au domaine empirique qu'à un autre type d'utilisation de la biographie. C'est ainsi que je veux créer une autofiction, en étudier le fonctionnement, tester les spécificités de ce code, et éventuellement m'essayer à les déjouer.

Je fais appel à Wolfram Höll, un dramaturge-metteur en scène avec qui j'ai déjà eu l'occasion de travailler. Il s'agit donc d'une création personnelle co-écrite et mise en scène par lui. Le texte a été créé à partir de mes improvisations scéniques et également dans un processus d'écriture à la table.

Moi, une militante est une autofiction centrée sur la notion d'engagement, notamment à travers la politique, le théâtre et la vie personnelle. Cette autofiction prend la forme d'une révélation. Je vais avouer quelque chose

que jusque là, je n'avais jamais dit à personne [72] : je suis en fait trotskiste et c'est par le trotskisme et Arlette Laguiller [73] que je suis venue à l'art dramatique, spécifiquement à travers les ateliers-théâtre de la fête estivale de la Lutte Ouvrière. À l'occasion de l'un d'eux, en jouant Jeanne dans *Ste Jeanne des Abattoirs* de Brecht, j'ai croisé le regard de Laguiller dans la salle et j'ai eu la révélation que je devais me consacrer à un engagement dans la vie privée comme dans l'art.

2- Quelle est la nature de cette forme ?

La pièce constitue un mélange aussi bien de registres théâtraux que de formes artistiques et visuelles.

On trouve d'abord un panel de tous les registres formels. A première vue, il s'agit d'une alternance entre narration et action : je raconte mon parcours, mais je prends aussi des rôles en charge. Je joue Arlette Laguiller, je joue mon propre rôle, dans des situations présentes (par exemple, je joue des pleurs au début) se dissociant de la narration, et dans des situations passées de mon histoire, dans lesquelles je jouais parfois moi-même un rôle (comme la scène de Jeanne citée ci-dessus), provoquant ainsi une double mise en abyme. A ceci s'ajoutent des moments de rapport direct au public (l'accueil de celui-ci par exemple ou plus généralement le fait que je tienne compte de ses réactions dans mon jeu comme dans mes paroles [74]) qui sont à mi-chemin entre entre le jeu et la narration. Je ne prends visiblement pas un rôle en charge puisque je parle en tant que comédienne de la situation présente et je m'adresse au public

---

[72] Dans *Moi, une militante*, une motivation psychologique semble entraîner le récit autobiographique, là où dans les deux autres pièces, le moteur principal des protagonistes semble être de venir raconter leur histoire.

[73] Porte-parole du parti trotskiste français Lutte Ouvrière de 1973 à 2008.

[74] Les protagonistes de *Cédric Andrieux* et *Black Tie* s'adressent aussi au public, sans pour autant tenir compte de ses réactions. Si ces deux formes sont invariables à ce niveau, la mienne se construit avec le public.

sans être encore dans la narration de quoi que ce soit (« Bonjour Christian, tu vas bien ? Bonjour Madame, je suis Mélanie Foulon, enchantée ! » ou encore « Voilà, tout le monde a trouvé une place, on peut commencer ? »).

Par ailleurs, d'autres formes s'intègrent à la pièce : je « danse le communisme » (cela consistera en une chorégraphie de mes omoplates, seule partie de mon corps éclairée par une poursuite lumineuse) et, dans la scène finale, je vais entonner un chant communiste a capella. Enfin, la pièce est incessamment ponctuée d'images (photographies de famille, d'Arlette Laguiller, de la fête de Lutte Ouvrière, d'élèves de la Manufacture, imageries communistes, etc.) [75] et d'une vidéo (d'Arlette Laguiller) qui sont projetées et dont le commentaire constitue la trame de mon récit.

3- Quel pacte est passé avec le public et comment ?

Le pacte se caractérise par une oscillation permanente entre pacte autobiographique et mise en doute de celui-ci. C'est cette oscillation qui donne naissance à un pacte autofictionnel.

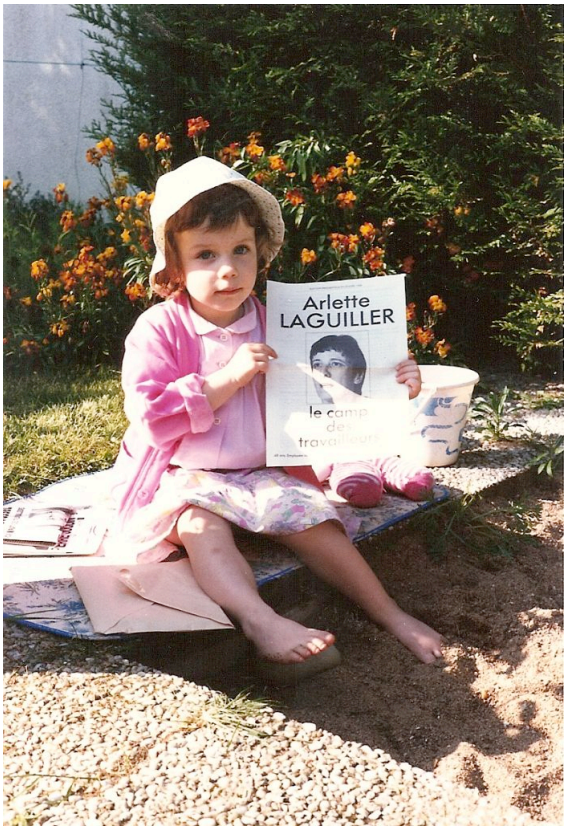
a- Des éléments autobiographiques

Dans un premier temps, ce sont des éléments autobiographiques réels identifiables qui inaugurent la pièce. Sur le programme donné au spectateur à l'entrée figure le titre de la pièce *Moi, une militante* ainsi que la mention « Par Mélanie Foulon ». Le programme ayant valeur de référence, mon nom, quand je le donnerai dans la pièce, aura ainsi été validé dès le début comme étant réel. Quand je me nommerai plus tard, on saura donc que je parle en mon véritable nom et non en celui d'un personnage. Ensuite, le fait que je me

[75] Toutes les images à suivre sont celles utilisées pour le spectacle, *Moi, une militante*.

présente comme une jeune comédienne et que le public ait sous les yeux la preuve tangible que je le suis (puisque je suis sur le plateau pour une présentation théâtrale) renforce encore cette base véridique [76]. Contrairement à *Black Tie* où une certaine « faiblesse scénique » de la protagoniste souligne qu'elle n'est pas une comédienne, je suis là en tant que comédienne et le prouve en étant crédible [77].

De plus, je me présente comme élève terminant son cursus à la Manufacture, et c'est précisément dans le cadre d'une présentation de travaux d'élèves de dernière année qu'est programmée la pièce. Enfin, la forme que prend ensuite la pièce va dans le sens de l'autobiographie : le fait-même que j'amorce mon récit en annonçant que je souhaite « parler de moi, de mon parcours » et que je l'accomplisse effectivement n'oriente pas particulièrement le spectateur vers une fiction.



[76] Nous verrons ce qu'induit le fait qu'une comédienne parle d'elle sur scène : cf. *infra*, p. 47 et 53.

[77] Dans une séquence, je joue une scène, dont le jeu élaboré laisse penser que j'ai en effet reçu une formation d'Art dramatique.

Parallèlement, des supports visuels servent aussi ce pacte autobiographique : dès l'entrée du public, une photographie de moi enfant est projetée sur un écran (comme on m'y voit à l'âge de deux ans et que j'y tiens une photographie d'Arlette Laguiller, je la cite comme moment inaugural de mon parcours engagé). On me reconnaît assez facilement sur cette photographie qui valide alors ce que je dis et participe à la base véridique dont nous parlions. [78]

A cela, il faut ajouter les éléments réels de la vie d'Arlette Laguiller auxquels je fais appel et qui participent également à ce fondement de vérité. Etant une personnalité politique connue, les citations que je fais d'elle (éléments biographiques, photographies, propos) sont reconnaissables, en tout cas en partie. Et même si le contenu peut être mis en doute, que ce soit au sujet de Laguiller elle-même ou à celui de mon lien avec elle [79], l'enthousiasme avec lequel j'en parle peut atteindre le spectateur et soutenir ainsi la véracité du contenu.

b- Des éléments factices revendiqués comme tels

Dans un second temps, des éléments faux revendiqués comme tels sont introduits parmi les autres. Je raconte à un moment que ma famille était très laïque et que, par conséquent, nous ne fêtions jamais Noël. Simultanément, sur l'écran derrière moi, est projetée une photographie de moi enfant au même âge que sur la première (on reconnaît donc l'enfant) au pied d'un sapin de Noël, avec une femme (que, grâce au commentaire d'autres photographies, on reconnaît comme ma mère) qui m'aide à ouvrir un cadeau.

---

[78] Si un spectateur avait encore un doute sur le fait qu'il s'agisse bien de moi sur cette photographie, d'autres, récentes, où je suis très reconnaissable, viennent la compléter pour illustrer mon récit.

[79] J'évoque sa jeunesse, moins connue, et le fait que je l'ai rencontrée, puis comment elle m'a donné la révélation de l'engagement que je devais avoir : tout ceci peut donc bien sûr être soumis à soupçons.

L'arrière-plan scénique vient donc contredire ce qui se dit au premier. La véracité des dires est niée par l'image, considérée comme une preuve bien plus tangible que mes discours. Un procédé du même type se joue lorsqu'est projetée la photographie de Marie Trintignant discutant avec moi : je prétends qu'elle a été prise lors d'un meeting de la Lutte Ouvrière dont elle était alors la porte-parole dans la région où j'ai fait mes études, le Poitou-Charentes. Que le spectateur connaisse plus l'actrice ou la Lutte Ouvrière, cette information peut le rendre dubitatif : même s'il a peu de références biographiques sur Trintignant, il peut supposer que le monde de la Lutte Ouvrière, petit parti peu médiatisé, ne côtoie pas particulièrement celui du cinéma. Si elle n'est directement perçue comme fausse, l'information soulève au moins à coup sûr le scepticisme. Cela va dans le sens inverse des éléments à prétention autobiographique de la pièce. Le spectateur peut alors être « rendu actif : s'il croit au début voir du faux, il a envie de se rapprocher, d'y trouver du vrai, ou de ne pas être d'accord » [80].

[80] GEFFROY-SCHLITTLER Christian, au sujet du jeu distancié dans la création *Les Helvètes* (spectacle de sortie de la promotion D dirigé par lui-même), cours du 22 octobre 2009, la Manufacture (notes personnelles).

c- Des éléments ambigus

Dans un troisième temps, des éléments ambigus prennent place dans cette structure. Le premier est une photographie d'Arlette Laguiller et moi lors d'une manifestation. Au-delà du premier regard qui nous laisse encore y croire, l'image reste sur l'écran suffisamment longtemps pour qu'on puisse avoir le temps d'en percevoir le caractère assez grossier qui fait conclure à un photomontage.

Outre cet élément ambivalent par nature, le caractère équivoque que l'on peut trouver à divers niveaux de la pièce réside dans le hiatus entre les choses et la manière dont j'en parle. Ainsi, je peux affirmer des choses fausses, mais d'une manière crédible.

Par exemple, je commente une photographie mettant en scène plusieurs personnes mangeant une fondue au fromage, dont une jeune fille me ressemblant mais portant une perruque rose et des lunettes de soleil. Je dis que, lors du premier été succédant à mon départ à Lausanne pour étudier à la Manufacture, j'ai apporté une fondue à la fête de Lutte Ouvrière pour faire découvrir à mes amis une spécialité suisse. La source est vraisemblable : avant d'être agrandie pour mieux voir les détails, la photographie est projetée sur sa page web d'origine, celle du site de la fête de Lutte Ouvrière – dont je donne les références, et ultérieurement dans le spectacle, une perruque rose sera utilisée. Mais le fait que ce soit bien moi sur la photographie est soumis à questionnement. Il en va de même avec le commentaire d'une photographie d'un spectacle de « la compagnie parisienne de théâtre engagé *Jolie Môme* » [81] à la fête de Lutte Ouvrière sur laquelle « on me devine dans le fond, un peu floue » [82]. Cette compagnie existe bien ; elle est un peu connue à Paris. Je prends alors à parti un élève de la nouvelle promotion de l'école que je sais être

[81] Citation du texte de la pièce.

[82] *ibid.*

parisien et qui ne s'y attend pas : « Cédric, toi qui viens de Paris, tu la connais peut-être ? Non ? » [83] Cette sollicitation d'une personne du public, hors du spectacle, susceptible de valider ce que je dis, confère une certaine authenticité à mon propos. Mais il n'en reste pas moins que l'on doute vraiment que ce soit moi sur la photographie et le récit qui en découle (à savoir que c'est lors de ce spectacle précisément que j'ai eu la révélation de devoir m'engager à tous niveaux) peut alors être remis en question, comme Christian Geffroy-Schlittler le remarque : « dès lors que le soupçon s'installe, aucune image ne peut faire office de preuve. » [84], ou est tout cas plus facilement remise en question.

Mais l'inverse fonctionne également : j'affirme des choses vraies, mais avec une manière d'en parler peu crédible. Par exemple, la photographie de quatre jeunes hommes est projetée. Elle est une imitation d'une affiche communiste dessinée représentant Marx, Engels, Lénine, et Trotski dans la même position que les hommes de ma photographie et projetée plus tôt.

---

[83] *ibid.*

[84] GEFFROY-SCHLITTLER Christian, *Notes en vrac sur « Moi, une militante »*, 2010, en annexe, p. 69.

PERMANENT REVOLUTION

La mise en scène de la photographie (son identité indéniable avec l'affiche communiste et le fait que les visages - grâce au logiciel de présentation - apparaissent les uns après les autres pour ménager un effet), ainsi que le fait qu'elle soit un photomontage évident, joue déjà avec l'idée de faux. Le fait, en plus, qu'elle copie l'imagerie communiste, célèbre pour ses trucages, appuie l'idée de l'imposture [85]. Le commentaire que j'en fais vient encore conforter celle-ci : je raconte qu'ils sont tous issus d'histoires d'amours que j'ai eues et tous manufacturiens. Or pour commencer, trois sont effectivement élèves de cette école (si le public ne les connaît pas en tant que tels, il peut les avoir vu dans le public, dans les parcours libres précédents ou les voir ensuite dans ceux suivant le mien), mais pas mon ami actuel, Wolfram, qui intervient sur scène pour la régie et un petit rôle. Première friction. Ensuite, deux sur quatre ont été des relations officialisées. Les deux autres ont été des rumeurs. Le fait que je nomme ces dernières ouvertement comme des relations amoureuses joue avec le doute déjà établi sur le vrai ou faux au sujet de cette question. Et cela met bien mon aveu [86] en doute : est-il effectif ou simulé ? Mais ce jeu s'adresse principalement à un public me connaissant [87] (bien que, par une stratégie « synecdoquique » – par laquelle je vise la partie pour le tout –, sa réaction influence indirectement mais immanquablement l'autre partie du public) [88]. Un autre élément (s'adressant cette fois plus directement à chaque spectateur) qui entre en friction avec ce que j'en raconte est la manière dont je

---

[85] « Sans doute Mélanie eut des parents marxistes. Qu'est ce qui nous le prouve : rien, pas même les diapos, les photographies. Les marxistes eux-mêmes ont été les premiers à les falsifier (et c'est un rappel induit par la pièce). », GEFFROY-SCHLITTLER Christian, *Notes en vrac sur « Moi, une militante »*, 2010, en annexe, p. 69.

[86] Outre Wolfram sur scène, deux autres sont présents dans le public.

[87] Cet exercice m'offrant la condition exceptionnelle d'avoir pu connaître à l'avance la constitution du public et d'être connue d'une partie de celui-ci, j'ai décidé d'en jouer en construisant la pièce en fonction de lui. Il va sans dire que, pour un autre public, j'aurais construit la forme d'une toute autre façon.

[88] Cibler une partie du public comme récepteur d'une information permet par contamination d'atteindre le public entier : selon l'information que je donne, et selon ce que ceux qui m'ont déjà côtoyée savent de moi, ils peuvent être sûrs de la véracité de ce que j'avance, ou au contraire être sceptiques quant à cette information, ou même quant à une connaissance de moi qu'il croyaient avoir. La réaction de cette partie du public – exprimée par de la surprise, un rire, un malaise ou un doute – sera perçue par l'autre partie des spectateurs (à qui je suis étrangère), mais qui comprendront alors que je fais appel à des données réelles ou faisant référence à la réalité, ceci validant auprès d'eux également la base véridique du pacte autofictionnel.

l'aborde : tout d'abord, j'en parle en présence de Wolfram que je désigne presque comme un numéro de la série des ex-copains, et j'expose ensuite que la raison que j'ai eue d'avoir une histoire avec chacun d'eux était une volonté d'engagement politique [89] . Enfin, comme seule raison d'être la compagne actuelle de Wolfram, je convoque, outre sa mère politicienne dans un parti proche de mes idéaux [90] , le fait qu'« il porte les mêmes lunettes que Trotski ! » [91]

© Deutscher Bundestag / MELDEPRESS/Michael Ebner

Ces explications n'apparaissent évidemment pas comme plausibles, même si leur contenu est véridique. Il y a donc là aussi un hiatus entre le fond et à la forme, mais dans la configuration inverse de la précédente.

Et c'est le même qui se joue à l'amorce du spectacle : l'accueil du public. Avec un sourire affirmé, je me présente (« Bonjour, je suis Mélanie Foulon ») à chaque personne entrant, en lui serrant la main et en lui demandant si elle est professionnelle du théâtre. Selon la réponse, je place les spectateurs en expliquant que les meilleures places sont réservées aux professionnels et que

---

[89] Le premier était syndicaliste, le deuxième était immigré pour raisons économiques, le troisième était représentant des minorités opprimées du monde et le dernier a une mère députée en Allemagne dans un parti de gauche.

[90] Cf. note 89.

[91] Citation du texte de la pièce.

les autres doivent se mettre au fond. Je tiens compte des gens que je connais en les saluant par leur prénom, en leur faisant la bise, en les tutoyant, en décidant pour eux à l'occasion s'ils font partie ou non des professionnels, notamment pour les élèves juste sortis de l'école. Quand tous sont installés, j'annonce que je vais bientôt être en recherche d'emploi. C'est bien le cas puisque je m'apprête à quitter l'école, mais là aussi, la manière de le dire relève de l'improbable : je sollicite les professionnels, potentiels futurs employeurs, présents dans le public de manière très démonstrative, à la limite du sans-gêne et hors de toute norme sociale. Mais elle n'en est pas moins assumée et contribue alors elle-aussi à l'établissement d'une base véridique. Christian Geffroy-Schlittler exprime la friction produite ainsi : « [Dans cette pièce,] rien n'est pris au sérieux. Puisque rien n'est vrai. Ou plutôt tout est soumis à son et notre propre doute *: je drague les metteurs en scène dans la salle, mais je ne veux pas travailler avec n'importe qui parce que je suis quelqu'un d'engagé qui veux faire du théâtre de fond*. » [92]

L'impact peut être d'ordres différents. Il peut tout d'abord avoir une valeur métonymique vis-à-vis de la forme en général : comme l'autofiction qui fonctionne grâce à une base véridique, une information donnée sur une base réelle sera potentiellement crédible grâce à celle-ci. Par exemple, je cite les projets d'été de la Manufacture [93] auxquels je n'ai jamais participé, prétextant toujours que je partais en vacances. J'ajoute que j'avais alors toujours menti car, loin d'être en vacances, je répétais toujours une pièce pour la jouer à la fête estivale de Lutte Ouvrière. Les spectateurs me connaissant savent que je n'ai effectivement participé à aucun projet d'été de la Manufacture. Cette première partie de l'information étant donc perçue comme véridique, la seconde partie (à savoir que j'étais chaque année à la fête de Lutte Ouvrière) est soit directement authentifiée elle aussi, soit sujet à questionnement : ceux qui me connaissent peuvent se demander s'ils me connaissent finalement si bien que cela (si cette information est vraie, c'est tout un pan de ma personne qu'ils

---

[92] GEFFROY-SCHLITTLER Christian, *Notes en vrac sur « Moi, une militante »*, 2010, en annexe, p. 70.

[93] Chaque été, indépendamment du cursus scolaire, deux mises en scène d'élèves sont répétées puis jouées à la Manufacture.

ignoraient jusqu'alors) ou si je mens. Et toute la pièce va dans ce sens puisque je le formule clairement, sous forme de question : « Pour ceux qui me connaissent, vous croyez seulement bien me connaître... Vous ne saviez pas que j'appartenais à un groupuscule d'extrême gauche ? Vous ne saviez pas que chaque fois que je rentre en France, ce ne sont pas les Foulon, mes parents, que je vais voir en premier, mais ma marraine de Lutte Ouvrière. » [94]

Sur le programme, une citation accompagne le titre de la pièce et mon nom : « "Serait-ce que dans la lutte des classes contre le capitalisme tous les moyens sont permis ? Le mensonge, le faux, et peut-être même la vérité ?" Léon Trotski ». Cette citation participe clairement du pacte autofictionnel et ce, sous deux aspects : d'abord elle est la seule donnée quant au contenu de la pièce (aucun résumé, aucun propos de mise en scène) et annonce en l'occurrence une thématique tournant autour du mensonge, du faux et de la vérité qu'elle articule par la formule « Serait-ce que tous les moyens sont permis ? ». La note est donnée : tout ne sera pas à prendre pour argent comptant, d'autant que la citation est signée Trotski, et que l'amalgame est rapidement fait entre le communisme et la manipulation de médias, comme nous l'évoquions plus avant. J'ai poussé plus loin le jeu en truquant moi-même la citation. Je passe de « Serait-ce que dans la lutte des classes contre le capitalisme tous les moyens sont permis ? Le mensonge, le faux, la trahison, l'assassinat, "et caetera" ? » [95] à « Serait-ce que dans la lutte des classes contre le capitalisme tous les moyens sont permis ? Le mensonge, le faux, et peut-être même la vérité ? » La citation prend donc une allure étonnante, susceptible d'interpeller le spectateur lisant le programme. Le jeu peut même dépasser le cadre de la pièce si le dit spectateur va vérifier ensuite cette citation (ou le site internet de la fête de Lutte Ouvrière dont nous parlions auparavant).

Enfin, il faut noter que j'expose un jeu de gêne, de maladresse parfois (à avouer certaines choses, ou face aux réactions du public) que le public peut identifier comme tel. Cela met en doute la véracité de mon récit, contrairement

---

[94] Citation du texte de la pièce.

[95] TROTSKI Léon, *Leur morale et la nôtre*, trad. Victor Serge, éd. Les Editions de la Passion, 1994 [1938], chap. Interdépendance dialectique de la fin et des moyens, p. 52.

à *Black Tie*, où la maladresse de la non-comédienne soutient le pacte autobiographique.

4- Quel est l'intérêt de la forme autofictionnelle ?

a- Contenu

Au-delà de mon parcours individuel, la pièce soulève la question de l'identité, puisqu'elle raconte comment une jeune fille se construit à travers les idéaux familiaux, la politique, le théâtre. Mais, aussi bien le contenu que la manière dont il est présenté convoquent nécessairement les thèmes de la fin des utopies politiques et du théâtre engagé. Le « théâtre bourgeois », dont je prétends ne plus vouloir [96], était un terme utilisé à une certaine époque où il s'agissait de lutter contre (que ce soit Brecht ou les années 1970), mais qu'on n'emploie plus. Quant à l'actrice se rebellant contre son public (comme je le fais au début), cela est presque devenu une forme théâtrale conventionnelle, ou du moins qui ne choque plus au théâtre. Et une élève sortant d'une école et disant à un parterre de professionnels qu'elle refuse de travailler pour eux – pour une esthétique qu'elle ne supporte pas – bien qu'elle aurait été imaginable dans les années 1970, prête à rire de nos jours où, contrairement à cette époque, les jeunes comédiens sortant d'écoles ne se risqueraient pas à cela. C'est ce que Christian Geffroy-Schlittler précise :

> *Tout fait rire, parce que ce n'est plus ainsi qu'on pense. Plus personne, ou presque, ne pense ainsi. Il y a une confrontation des propos émanant de la même personne, comme une confrontation d'une parole militante dépassée et d'une parole "actuelle" caricaturée, l'acteur commercial. C'est là qu'apparaît encore l'aspect dialectique de ce travail. D'un dialectisme qui n'est en rien didactique, ni appliqué, mais au contraire qui laisse d'autant plus à penser et à*

---

[96] « Quand je vais sortir de l'école, je vais avoir une envie débordante de travailler avec les compagnies théâtrales de Suisse Romande aux esthétiques les plus variées, avec vous certainement, mais je n'ai en aucun cas envie de faire du théâtre-bourgeois-de-merde... Parce que ce n'est pas du théâtre, c'est juste bourgeois et juste de la merde... », citation du texte de la pièce.

ressentir qu'il met en tension avec une certaine désinvolture, sans vouloir avoir l'air intelligent [97].

b- Une convention déjouée

Par l'organisation du placement du public [98], je rétablis une sorte d'ordre social, régi par une règle (presque trop honnête et, de ce fait, dérangeante : avouer qu'on a un intérêt à ce que les professionnels soient là ; ils sont donc les rois). Cette règle de placement n'est plus d'actualité la plupart du temps (il ne sépare plus vraiment les niveaux sociaux au théâtre). C'est donc comme une ancienne convention réutilisée et réinventée. Par ailleurs, je serre les mains de chaque spectateur entrant, ce qui est peu courant à l'entrée d'un spectacle. Enfin, je parle aux gens en tenant compte de qui ils sont. Par ces trois moyens, je brise un certain cérémonial théâtral qui est une convention (le spectateur vient voir un spectacle, se place où il veut, n'a aucun contact physique avec le comédien, ni aucun dialogue, il regarde et s'en va).

c- Un enjeu de friction

L'autre spécificité de ma forme, c'est la friction entre éléments d'apparence véridique ou non qui provoque un trouble chez le spectateur [99]. Je joue sur les mêmes désirs de celui-ci que dans *Cédric Andrieux* et *Black Tie*, c'est-à-dire d'une personnification du personnage par l'acteur et d'informations biographiques véritables sur le protagoniste qui s'exprime sur scène. A l'inverse, *Moi, une militante* ne cesse de créer des attentes pour les interroger et les déjouer ensuite : tantôt j'y donne au public une information crédible qui l'entraîne dans l'adhésion à mon propos comme étant biographique, pour

---

[97] GEFFROY-SCHLITTLER Christian, *Notes en vrac sur « Moi, une militante »*, 2010, en annexe, p. 70.

[98] Cf. *supra*, pp. 51-52.

[99] Dans la captation vidéo que j'ai faite du public, on peut d'ailleurs observer sur les visages des passages très rapides de la surprise au rire et à la gêne.

finalement le remettre en question, tantôt je lui donne une information d'apparence factice qui se révèle potentiellement véridique par la suite. Quel est l'utilité de ce procédé ? On peut répondre par ce qu'en dit Christian Geffroy-Schlittler :

> *Au théâtre, que les faits soient faux ou vrais, tout entre dans l'ordre de la fiction. Mais l'alternance de ce que le spectateur considère comme faux ou vrai le fait passer par des états de perceptions différents. Ainsi, quand je dis que "sans doute Mélanie eut des parents marxistes", ce n'est pas tant à l'ordre de la vérité que je me réfère qu'à celui du vraisemblable. Soit une construction volontaire de mon esprit. Je joue le jeu, en pleine conscience, parce qu'on m'y invite. La fictionnalisation n'est plus seulement la construction d'un créateur, mais s'élabore également dans l'œil du spectateur participant. On navigue ainsi entre des paramètres visibles pour nous* [100].

Nous pouvons noter que ce hiatus entre le vrai et le vraisemblable est adjacent au domaine théâtral, celui du XVIIe siècle en ayant par exemple fait un enjeu prépondérant.

d- Une méta-autobiographie scénique

J'ai déjà évoqué la scène où je joue le rôle d'Arlette Laguiller. Elle s'ouvre avec mon annonce « Je m'appelle Arlette Laguiller, j'ai 17 ans. ». Je revendique ainsi que je joue un rôle, mais on pourrait encore croire que c'est parce que je suis une comédienne dans une forme théâtrale. Jusque là, rien de particulier. Mais quand vient le pendant de cette phrase quelques instants après (« Je m'appelle Mélanie Foulon, j'ai 17 ans »), cela change la valeur de la première phrase (« Je m'appelle Arlette Laguiller, j'ai 17 ans. ») : je problématise le fait que je joue avec diverses identités, y compris – et surtout – la mienne. Cette mise en abyme avertit le spectateur du fait que, même dans les parties les plus autobiographiques de la pièce, ils ne me voient jamais vraiment « moi » sur scène. Cela dépasse la question du « c'est vrai ou pas ? » et problématise l'identification autobiographique faite sur scène.

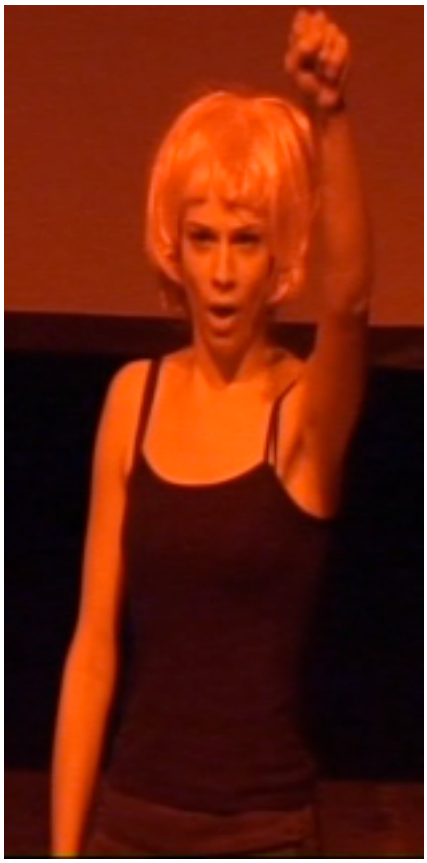
---

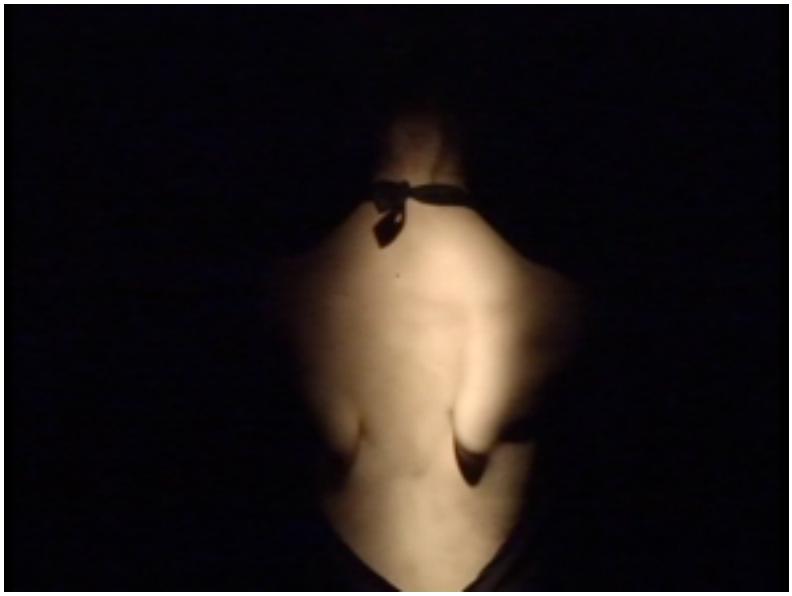
[100] GEFFROY-SCHLITTLER Christian, *Notes en vrac sur « Moi, une militante »*, 2010, en annexe, p. 70.

5- Conclusion

Moi, une militante bascule de l'autobiographie à l'autofiction par deux éléments : d'un côté, là où l'autobiographie affirme la véracité des faits racontés, *Moi, une militante* provoque volontairement le doute sur ceux-ci. De l'autre, la pièce problématise les mécanismes d'identification autobiographique et va ainsi dans le sens de la définition de l'autofiction donnée par Marie Darrieussecq et proposée en ouverture de ce travail [101].

[101] Cf. *supra*, p. 12.





Mélanie Foulon dans *Moi, une militante* de Mélanie Foulon et Wolfram Höll. © Mélanie Foulon.

V- Conclusion

Comment parler de soi sur un plateau ? Nous en avons exploré diverses manières à travers trois pièces allant de l'autobiographie à l'autofiction scéniques. Pour ce faire, il est nécessaire d' établir une convention, un pacte, qui permettra au spectateur de se situer vis-à-vis de ce qui lui est présenté. Là où le pacte autobiographique cherche la plus complète identification entre auteur, acteur(-narrateur) et personnage(-acteur), le pacte autofictionnel consisterait, lui, en une oscillation permanente entre identification et questionnement de celle-ci.

Mais, comme nous l'avons vu dans les études de cas, la question *comment parler de soi sur un plateau ?* ne peut être posée naïvement à l'ère du *théâtre postdramatique* [102] . On peut alors se demander si l'autobiographie théâtrale, tout en étant une tendance contemporaine [103], est pour autant basée sur des principes innovateurs ?

A travers les exemples étudiés, je constate que le théâtre autobiographique repose sur le principe de personnification sans le remettre en question. Mais comment se fait-il qu'à une époque marquée par *La crise du personnage* [104] , l'utilisation de ce principe ne paraisse pas « dépassée », comme certaines formes théâtrales précisément basées sur la personnification ? C'est que justement, l'apport autobiographique sauve le théâtre d'identification. Puisque Cédric Andrieux ou la jeune Coréenne sont vraiment sur scène et identifiés comme tels, on peut croire à ce qu'ils disent. Mais cela en fait-il pour autant un théâtre d'avant-garde, appellation dont

---

[102] LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique [Postdramatisches Theater]*, texte français de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002 [1999].

[103] « La notion d'art contemporain ne doit pas uniquement être prise au sens chronologique, car toutes les productions contemporaines n'appartiennent pas à l'art contemporain. Il y a de nouveaux critères qui permettent de définir ce qu'est l'art contemporain [comme] la transgression du passé. » http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_contemporain (page consultée le 4 avril 2010).

[104] ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard (Tel), 1994.

Jérôme Bel ou Rimini Protokoll sont souvent qualifiés ? Oui et non. Oui, parce que cela permet une ouverture à des thèmes inédits. Non, parce qu'à cause de l'identification entre l'acteur et le personnage, c'est un théâtre qui ne défie pas le spectateur, et ne rend pas active sa participation.

C'est au contraire pour chercher à provoquer celle-ci que j'ai tenté la manœuvre inverse avec *Moi, une militante*. Pour ce faire, il m'a fallu entrer dans le champ de l'autofiction, afin de pouvoir remettre en cause les codes de l'autobiographie et du théâtre de personnification. Mais par cette manœuvre, j'ai aussi inversé les priorités thématiques : là où un théâtre purement autobiographique se serait contenté de prendre pour sujet ma vie privée, mon parcours, ou encore mes idéaux politiques, mon autofiction se joue avant tout des mécanismes d'identification. *Moi, une militante* sème le doute chez le spectateur sur ce qui est faux ou vrai ; au-delà, la forme pose la question : comment construit-on sur scène un personnage d'apparence autobiographique ?

Faudrait-il donc abandonner l'autobiographie scénique au profit de l'autofiction ? Non. Comme nous l'avons démontré, l'autobiographie scénique garde sa place légitime dans le paysage théâtral contemporain. Et, comme l'autofiction joue sur les codes de l'autobiographie, elle a besoin de cette dernière pour exister.

Enfin, l'autobiographie et l'autofiction scéniques répondraient (ou non), chacune à sa façon, au même besoin : une envie de vrai, d'authentique, de réel, comme le confirment Sermon et Ryngaert : « Notre société se méfie tellement des imitations, elle aurait tellement le goût de l'authentique que cette quête contaminerait la sphère artistique » [105]. À chaque spectateur de décider s'il trouve cette contamination malsaine ou fructueuse...

---

[105] RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Editions théâtrales (Sur le Théâtre), 2006.

Bibliographie

Dictionnaires

- CORVIN Michel (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998

- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Dunod, 1996

- *Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Paris, VUEF, 2002

- *Larousse*, dictionnaire en ligne, www.larousse.fr

- Wikipédia, encyclopédie en ligne, www.wikipedia.fr (page consultée le 4 avril 2010)

Ouvrages

- ABIRACHED Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard (Tel), 1994

- BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le Théâtre ?*, Paris, Gallimard (Folio), 2006

- DORT Bernard, *La Représentation émancipée*, s.l., Actes Sud, 1988

- DREYSSE Miriam et MALZACHER Florian (sous la direction de), *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin, Alexander Verlag, 2007

- FARCY Gérard-Denis et PRÉDAL René (sous la direction de), *Brûler les planches. Crever l'écran. La présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretemps (Les voies de l'acteur), 2001

- HUNKELER Thomas, FOURNIER KISS Corinne et LÜTHI Ariane (éds), *Place au public. Les Spectateurs du théâtre contemporain (colloque de Zürich, mai 2005)*, Genève, Métis Presses (Voltiges), 2008

- LEHMANN Hans-Thies*, Le Théâtre postdramatique [Postdramatisches Theater]*, texte français de Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002 [1999]

- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1975

- LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998 [1971]

- MATZKE Annemarie M., *Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern : Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater*, Hildesheim, Olms, 2005

- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Editions, 1998

- PIDOUX, Jean-Yves, *Acteurs et personnages. L'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XXe siècle*, s.l., L'Aire théâtrale, 1986

- RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Editions théâtrales (Sur le Théâtre), 2006

- TROTSKI Léon, *Leur morale et la nôtre*, texte français de Victor Serge, s.l., Les Editions de la Passion, 1994 [1938], chap. Interdépendance dialectique de la fin et des moyens

Entretiens

- ANDRIEUX Cédric, interview réalisée par Mélanie Foulon, 1er janvier 2010

- GEFFROY-SCHLITTLER Christian, *Notes en vrac sur « Moi, une militante » de et par Mélanie Foulon*, 23 février 2010

- GÓMEZ-MATA Oskar, interviews réalisées par Mélanie Foulon, 1er juillet et 4 septembre 2009

Articles de périodiques

- BESSON Jean-Louis (textes réunis par), *L'Acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, *Etudes Théâtrales,* n°26, Louvain-la-Neuve, 2003

- BOISSEAU Rosita, « "Cédric Andrieux", une vie de danseur, par Jérôme Bel », *Le Monde*, 17 décembre 2009, article en ligne sur http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/12/17/cedric-andrieux-une-vie-de-danseur-par-jerome-bel_1282087_3246.html (page consultée le 4 avril 2010)

- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine (dir.), *Art et frontalité. Scène, peinture, performance, Ligeia, Dossiers sur l'art*, n°81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008

- PLASSARD Didier, « D'un théâtre muré dans ses contradictions : à propos de Jardineria humana », *Le Rire interdit*, *Théâtres en Bretagne*, n° 17, Presses Universitaires de Rennes, 1er semestre 2003

Sites Internet

- ALLET Natacha et JENNY Laurent, *L'Autobiographie*, cours mis en ligne, Département de Français moderne, Université de Genève, 2005 : http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/abintegr.html#ab035000 (page consultée le 28 mars 2010)

- BEL Jérôme, site officiel : http://82.238.77.78/jeromebel/index1.asp (page consultée le 21 mars 2010)

- FLUCTUAT.NET, site : http://theatre-danse.fluctuat.net/jerome-bel.html (page consultée le 21 mars 2010)

- JENNY Laurent, *L'Autofiction*, cours mis en ligne, Département de Français moderne, Université de Genève, 2003 : http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html# (page consultée le 21 mars 2010)

- LE ROY Xavier, site officiel, http://www.insituproductions.net/_fr/frameset.html (page consultée le 27 mars 2010)

- RIMINI PROTOKOLL, site officiel : http://www.rimini-protokoll.de/website/de/language_fr.html (page consultée le 21 mars 2010)

- THÉÂTRE DE LA VILLE, site officiel : http://www.theatredelaville-paris.com/spectacle-jerome-bel-122 (page consultée le 21 mars 2010)

Vidéos

- *Black Tie* de Rimini Protokoll (Helgard Haug et Daniel Wetzel), trailer, 2008, site officiel : http://www.rimini-protokoll.de/website/de/language_fr.html (page consultée le 21 mars 2010)

- *Moi, un militante* de Mélanie Foulon et Wolfram Höll, captation du 28 janvier 2010, La Manufacture, Lausanne

Cours

- GEFFROY-SCHLITTLER Christian, cours du 22 octobre 2009, la Manufacture (notes personnelles)

- STEIGER André, cours du 7 octobre 2009, la Manufacture (notes personnelles)

Images

- *Cédric Andrieux* : photographies du site de Jérôme Bel (sans auteur) : http://82.238.77.78/jeromebel/diaporama/ca/ca.asp (page consultée le 4 avril 2010)

- *Black Tie* : photographies de Barbara Braun, http://www.rimini-protokoll.de/website/de/language_fr.html et http://www.thalia-theater.de/spielplan/stuecke/detailansicht/stueck/black-tie/ (pages consultées le 4 avril 2010)

- *Moi, une militante* : photographies du spectacle, 28 janvier 2010

Annexes

Interview du danseur Cédric Andrieux [106]

Comment définirais-tu le récit qui constitue la trame du spectacle : autobiographie ? Récit de vie ? Récit de vie fictionnalisé ? Autofiction ? Autre ?

Le récit du spectacle est totalement autobiographique. Mais si cela signifie pour autant qu'il reflète complètement la vérité, c'est une autre question. Le texte est fait de morceaux de vie choisis, autobiographiques donc, mais qui sont évidemment sélectionnés, assemblés, de façon à servir une trame dramaturgique.

Définirais-tu l'utilisation des éléments personnels de ta vie comme de l'« intime » ? Ou autre chose ?

Les éléments de ma vie personnelle (et non professionnelle) qui sont utilisés pour le spectacle sont bien sûr de l'ordre de l'intime, mais permettent de rapprocher mon expérience au plus grand nombre. Donc l'idée est peut-être d'utiliser l'intime dans ce cas précis comme universalité : chaque élément de vie est bien sûr unique et personnel, mais les sentiments qu'il procure peuvent être partagés par tous.

Je suppose que Jérôme Bel avait, avant de commencer la création, l'idée de cette forme de récit d'apparence autobiographique. Etait-ce bien le cas ou le concept serait-il au contraire né d'improvisations libres ?

---

[106] Au sujet de son solo *Cédric Andrieux* de Jérôme Bel, le 4 décembre 2009, salle des Eaux-Vives, Genève.

Le concept s'est vraiment, je crois, manifesté en spectacle pour la première fois quand il a fait *Véronique Doisneau*, et il a ensuite renouvelé l'expérience avec *Pitchet and myself*, avec Isabelle Torres, danseuse classique brésilienne, et avec Lutz Förster, danseur chez Pina Baush. Je crois qu'il a également tenté l'expérience avec beaucoup d'autres personnes, mais sans forcément aboutir à un spectacle.

Comment Jérôme Bel a-t-il formulé sa requête, sa consigne ? Quels mots a-t-il employés ?

On a commencé par des conversations, en tête à tête, sur des choses qu'il avait lues, ou vues, à propos de Merce [Cunningham]. Parallèlement, on a aussi parlé de comment j'en étais venu a la danse, à travers la danse contemporaine de la fin des années 1980, qui est une période qu'il connaissait évidemment personnellement en tant que danseur, et puis on a aussi parlé de Lyon [107] , de la compagnie, des pièces que l'on faisait. Et ensuite il m'a demandé de créer du texte sur tout ça, d'y penser souvent, et d'essayer de me rappeler des choses qui me venaient pour les inclure au texte.

T'a-t-il demandé un récit purement autobiographique et véridique ? Ou d'apparence autobiographique, avec une base véridique "vérifiable" dans tes biographies (tes études au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, la Compagnie Cunningham, etc.), mais avec une marge de liberté dans les anecdotes plus personnelles (l'ennui des exercices chez Cunningham, tes amours avec Leonardo, etc.) qu'il te laissait libre de sélectionner dans tes souvenirs réels ou d'inventer ?

Rien n'a été inventé, il n'a jamais été question d'utiliser des choses qui n'ont pas eu lieu, le récit était purement autobiographique. Cela étant dit, il y a des réponses que j'ai fournies à ses questions qui ne l'ont pas satisfait, et il m'a

[107] Cédric Andrieux est actuellement danseur à l'Opéra de Lyon.

forcé à reconsidérer mes réponses, à fouiller un peu plus loin. Parmi ces questions, il y avait « pourquoi est-ce que tu as commencé à danser ? », et pour moi il n'y a vraiment pas seulement une réponse, mais une suite de concours de circonstances, plus un paysage familial, plus une personnalité particulière qui font qu'on en arrive à ça. Mais pour la dramaturgie du texte et de la pièce, à un moment il faut trancher et choisir une réponse, dans notre cas précis c'est *Fame*.

As-tu respecté sa consigne, ou t'es-tu, en l'avouant ou non, ménagé une marge de liberté (en inventant des événements censés être vrais pour te protéger, ou au contraire en introduisant des éléments réels là où ils n'étaient pas forcément imposés, afin d'obtenir un effet sur toi ou sur le spectateur) ?

Je crois que je n'aurais pas pu raconter des choses fausses. Le principe de la pièce, et pour le coup de mon interprétation de la pièce, repose sur une certaine intimité et honnêteté avec le spectateur. Je n'offre aucun spectaculaire, aucune machinerie artistique, pas de musique (presque pas), pas vraiment de costume. Donc si le peu qui est présenté n'a plus le poids de la réalité, si ça repose sur la tromperie, on entre dans une autre forme de spectacle, plus spectaculaire pour le coup, et plus traditionnelle d'une certaine façon, car on en revient à jouer un rôle. Or esthétiquement et artistiquement, cela va à l'encontre de ce que Jérôme recherche. Il veut enlever tout artifice, ne rien cacher, tout montrer, enlever la magie du spectacle et en montrer son côté ouvrier.

Quelle résonance cela a-t-il produit en toi de donner à un public des éléments de ta vie réelle ?

Le spectacle et le ton du spectacle me ressemblent, je crois. J'ai l'habitude de ne pas cacher grand chose sur qui je suis. Je suis par ailleurs quelqu'un qui n'est pas franchement exubérant, d'où le ton un peu monocorde qui a été attribué au spectacle. Je crois que ce qui change est l'appréhension

d'avant le spectacle, la peur est différente : elle est moindre parce que je ne peux rien rater vraiment, dans la mesure où c'est ma vie que je raconte, et en même temps, elle est plus intense parce je m'appuie sur un type de partition que je connais moins, à savoir un texte. Alors, évidemment, il y a une forme de vulnérabilité plus grande, pour deux raisons : je suis seul sur le plateau et c'est ma vie que je raconte. Mais c'est aussi un certain bouclier. J'en parlais avec une journaliste qui se retrouvait bien embêtée pour écrire sur le solo, car elle me disait que c'était extrêmement difficile de critiquer *Cédric Andrieux* sans me critiquer moi, de séparer l'œuvre de celui qui l'interprète : on ne peut pas vraiment m'attaquer, puisque c'est ma vie, c'est moi sur scène, ce n'est pas un rôle joué, ce n'est pas de la fiction. Il y a un côté « home movie », intime, qui crée, je crois, une empathie du public envers moi et que je sens un peu comme ce bouclier dont je parle.

Dans ta manière habituelle de travailler (lorsque tu ne danses pas des formes « distanciées »), tu montres certes des choses de toi, mais à travers le prisme d'une danse, voire d'un personnage. Quelle différence, en tant qu'interprète, cela fait-il d'utiliser cette fois ton propre intime et la distance (faire précéder chaque morceau dansé d'une annonce telle que « je vais maintenant vous danser ça... ») ?

Dans la construction du solo et dans son exécution, il y a une certaine simplicité, qui est assez rassurante. Je me sens évidemment assez proche de l'état dans lequel on performe *The show must go on*[108], qui est un état de présent, d'ici et maintenant en quelque sorte. Contrairement à des formes plus traditionnelles, où il y a quelque chose à performer, à réussir, à atteindre, là, dans le cas de ce solo, l'état à atteindre rejoint ce qu'on a essayé de faire avec le texte, d'aller au plus simple possible, de ne jouer de rien, de dire et donc de faire l'essentiel, ce qui permet de ne pas se laisser emporter par l'ego, de ne pas se regarder être, danser ou dire, mais de juste être, danser ou dire, et ça,

[108] *The Show must go on*, autre chorégraphie de Jérôme Bel avec, entre autres, Cédric Andrieux, 2001.

c'est vraiment assez jouissif, car tu te sépares complètement de ton image, c'est comme si tu abandonnais toute idée d'être fort, beau, puissant, tout ce qu'on essaye d'être dans la société, face aux autres, c'est très agréable.

Sens-tu chez le public une perception, une réaction face à cette forme différente de celles qu'il a face à des formes dansées autres (peut-être plus "traditionnelles"') ? Pour ma part, je n'ai bien sûr pas perçu tes passages dansés de la même manière qu'une chorégraphie où je n'aurai pas "accès" à la personne du danseur par des récits, par l'offre qu'il fait d'« être simplement lui-même » devant le public (qualifierais-tu cela ainsi ?)

Je crois que ça crée une attention encore plus grande : entendre par exemple mes respirations pendant les moments dansés, alors que d'habitude, ils sont couverts par la musique, permet vraiment au spectateur de réaliser toute la globalité de la danse, la forme, la « grâce » mais aussi l'épuisement, l'essoufflement. Cela enlève de la magie, et encore une fois cela crée de l'empathie, je pense : « il respire comme nous, comme un taureau, comme moi quand je cours pour attraper mon bus, etc. » peut se dire le public. On enlève tout le côté « sur-humain » du performeur, et on le rend comme le spectateur : je suis aussi humain, fragile, normal, banal même, que tous les gens qui me regardent ; l'erreur est permise, je peux trébucher sur un mot ou sur un pas.

As-tu eu besoin de trouver une limite de protection dans l'évocation d'éléments personnels, et si oui, laquelle ?

Pas vraiment.

Comment définirais-tu le Cédric Andrieux que le public a sous les yeux : une personne ? Un personnage ? Une autre entité qui mêlerait les deux ou qui serait d'un autre ordre encore ?

C'est justement ça qui est peut être le plus difficile à gérer, car on crée un personnage à travers ce que je suis. Le fait d'utiliser la parole de façon très douce, qui l'est devenue de plus en plus d'ailleurs au fil des spectacles, est aussi devenu un outil dramaturgique, qui me permettait justement d'être le plus simple possible, grâce au micro, mais aussi de pousser le spectateur vers une vraie écoute, dans laquelle il doit « tendre l'oreille » au sens premier du terme. Ça donne évidemment une image extrêmement douce et vulnérable de la personne qu'on voit sur scène, qui ne me ressemble pas forcément, ou en tout cas pas entièrement. Est-ce que ça en fait un personnage ? Je ne sais pas, peut être que c'est cette entité qui mêle les deux, comme tu le dis.....

Interview réalisée par Mélanie Foulon

1er janvier 2010

Christian Geffroy-Schlittler : notes en vrac sur Moi, une militante *de Mélanie Foulon et Wolfram Höll.*

C'est sans doute ce jeu avec la part autobiographique qui est émouvant. On sens que quelque chose est vrai dans cette histoire. Quoi ? Qu'importe. Tout est mis en jeu. Mis sur la table. Mis en question.

Si on tentait de faire le tri ?

Sans doute Mélanie eut des parents marxistes. Qu'est ce qui nous le prouve : rien, pas même les diapos, les photographies. Les marxistes eux-mêmes ont été les premiers à les falsifier (et c'est un rappel induit par la pièce). De fait dans *Moi, une militante*, il y a des photomontages grossièrement visibles, et d'autres qu'on soupçonne. Et dès lors que le soupçon s'installe, aucune image ne peut faire office de preuve.

Et puis, elle aura beau dire ce qu'elle veut, rien n'est fait pour qu'on la croie. Dès le départ, son jeu est fait d'une bonne couche d'hypocrisie, ou plutôt un côté faux-cul. Car il est clair qu'elle est là pour trouver du travail ensuite. La thématique est jetée, on parle bien de mensonges et de vérités. De leur alternance, du mouvement dialectique que ces deux termes induisent. Quoiqu'en disent les théoriciens du classicisme à la Française (je pense à Scherrer), c'est bien d'un *mentir vrai* (Mélanie doit connaître Aragon) dont il est question dans *Le Tartuffe*. Le premier vrai cas théâtral d'une dialectique vrai/ faux que je connaisse. Et dès le départ - Molière sait ce qu'il fait – le lieu théâtral est celui de l'indistinction de deux pôles qui, dans la vie, doivent se distinguer pour des raisons à la fois éthiques et politiques.

Au théâtre, que les faits soient faux ou vrais, tout entre dans l'ordre de la fiction. Mais l'alternance de ce que le spectateur considère comme faux ou vrai le fait passer par des états de perceptions différents.

Ainsi, quand je dis que "sans doute Mélanie eut des parents marxistes", ce n'est pas tant à l'ordre de la vérité que je me réfère qu'à celui du vraisemblable. Soit une construction volontaire de mon esprit. Je joue le jeu, en pleine conscience, parce qu'on m'y invite. La fictionnalisation n'est plus seulement la construction d'un créateur, mais s'élabore également dans l'œil du spectateur participant. On navigue ainsi entre des paramètres visibles pour nous.

"Sans doute Mélanie eut des parents marxistes" parce que mon émotion est plus grande ainsi. Je n'ai pas réellement besoin de savoir si c'est vrai.

"Sans doute Mélanie eut des parents marxistes" parce que je rentre ainsi - à rebours et par recollage des morceaux - dans une fiction qui m'intéresse. Que fait-elle de cet héritage ? Cette pièce précisément. Où rien n'est pris au sérieux. Puisque rien n'est vrai. Ou plutôt tout est soumis à son et notre propre doute *: je drague les metteurs en scène dans la salle, mais je ne veux pas travailler avec n'importe qui parce que je suis quelqu'un d'engagé qui veux faire du théâtre de fond*. Tout fait rire, parce que ce n'est plus ainsi qu'on pense. Plus personne, ou presque, ne pense ainsi. Il y a une confrontation des propos émanant de la même personne, comme une confrontation d'une parole militante dépassée et d'une parole "actuelle" caricaturée, l'acteur commercial.

C'est là qu'apparaît encore l'aspect dialectique de ce travail. D'un dialectisme qui n'est en rien didactique, ni appliqué, mais au contraire qui laisse d'autant plus à penser et à ressentir qu'il met en tension avec une certaine désinvolture, sans vouloir avoir l'air intelligent.

C'est ce mouvement dialectique réjouissant qui nous convoque de la petite histoire à la grande. Nos parents – surtout en France évidemment – étaient soixante-huitards ou n'étaient pas. Nous restons tous marqués par un héritage de la gauche dont nous ne savons que faire. Souvent, c'est un héritage qu'on a besoin de réfléchir, de questionner ou de dynamiter. Le problème des créations théâtrales qui adoptent ce point de vue, c'est qu'elles essaient de surpasser la question surtout avec des moyens intellectuels, et vernies d'un ornement scénique (idée de scène, vidéo, musique). Le tout aboutit finalement

à une sorte de constat de non-dépassement. On reste dans la nostalgie d'une époque qu'on n'aura pas vécue. Et on sait que les soixante-huitards qui sont à la tête des institutions se feront un plaisir de programmer ce genre de spectacle où les nouvelles générations disent finalement "Vous nos parents, vous étiez mieux que nous".

Moi, une militante échappe à ce constat parce qu'il est, avant tout, théâtral. Ce n'est pas une pièce qui choisit une posture. D'une certaine manière il se sert, à la manière des pasticheurs, de la forme de l'héritage plutôt que du propos. Un bon exemple : les hommes de Mélanie remplacent Marx, Lénine et Trotski. Voilà une idée sur l'héritage. Et une critique sans doute plus puissante que si elle n'était pas utilisée comme cela avec inconséquence *: mes parents m'ont donné des formes, des images, des icônes, je m'en sers comme je me sers de l'écriture, mais qu'on remplace mes mecs par les grands noms du marxisme, ça ne change rien dans le fond*. L'idéologie marxiste a toujours tenté d'optimiser et diriger la forme, parce qu'elle avait besoin de parler aux foules. Comme n'importe quelle religion. On sait quels détournements ont imposés les artistes aux images chrétiennes. Ces artistes ne détournaient pas systématiquement pour anéantir. Mais pour se donner les moyens d'une réappropriation. Les moyens d'une pensée renouvelée à partir de ces formes. Et quelle que soit la manière de détourner (de *LHOOQ* de Duchamp à Castellucci et son iconologie chrétienne), il s'agit toujours d'un l'héritage utilisé sans nostalgie, en toute liberté.

23 février 2010