

Émilie Rousset

JOHN CORPORATION

DOSSIER DE PRESSE

Contacts

Emilie Rousset vimeo.com/emilierousset

emilierousset@hotmail.fr - +33 6 62 83 89 39

Bureau Produire bureauproduire.com

Cédric Andrieux - cedric@bureauproduire.com - +33 6 33 18 35 35

Mouvement

magazine culturel indisciplinaire



Les spécialistes d'Émilie Rousset, vue de la performance au Grand Palais © Philippe Lebruman.

Entretiens Performance

Les règles du jeu

Émilie Rousset

À l'entrée de *Seven Corridors*, dans le hall du MAC VAL, des spectateurs attendent patiemment, casques aux oreilles, qu'un orateur entame un discours. Créée lors de la Monumenta 2014, l'installation / performance *Les spécialistes* d'Émilie Rousset s'articule aujourd'hui à l'œuvre monumentale, minimaliste et immersive de François Morellet. Rencontre avec une femme de théâtre qui ne craint pas l'éclatement des murs.

Par Orianne Hidalgo-Laurier
publié le 23 févr. 2016

Un réseau de câbles qui court sur le sol du hall jusqu'au seuil de l'exposition transmet un faisceau de paroles documentaires. Portées par 5 comédiens, elles se déploient comme autant de fils tirés depuis le cube blanc, fendu de l'artiste. Émilie Rousset, metteuse en scène, accompagnée de Maya Boquet, dramaturge, a interrogé plusieurs « spécialistes » sur leurs pratiques respectives. Issues de disciplines plurielles, elles ouvrent les champs de compréhension possibles de l'œuvre, avant d'être restituées non seulement dans une nébuleuse de savoirs mais aussi dans des dérives intellectuelles individuelles.

***Les Spécialistes* a été jouée lors de la Monumenta en 2014 en écho à l'œuvre d'Ilya et Emilia Kabakov, en 2015 à la Villette dans le cadre du festival l'Esprit de Groupe et aujourd'hui au MAC VAL à l'occasion de l'exposition de François Morellet en lien avec le festival *Bis repetita... placent*, lequel interroge l'idée de la reprise dans la création. S'agit-il d'une performance évolutive ?**

« Il s'agit davantage d'un phénomène d'empilement et de démultiplication de témoignages que d'évolution. C'est vraiment le principe de la série qui fait sens. Dans un premier temps je n'ai pas pensé cette performance en ces termes, je l'avais vraiment inventé pour la Monumenta. Maintenant, elle prend une autre ampleur puisque je commence à accumuler et avoir une vraie série. À chaque fois les entretiens réalisés avec les spécialistes sont différents, on se perfectionne dans nos méthodes. Même le principe et la manière dont on cherche à se raccorder à une œuvre changent en fonction de celle-ci. On n'a pas toujours le même protocole. La performance a été créée dans le champ des arts plastiques mais peut aussi se greffer sur une thématique de festival ou une représentation théâtrale. C'est un dispositif d'interviews rejouées, ça repose sur un trouble de l'image double, une fascination créée par la répétition, la pièce résonne d'autant plus à chaque nouvelle version.

Comment avez-vous appréhendé le travail de François Morellet au départ puis avec les spécialistes?

« Je le fais en collaboration avec Maya Boquet, la dramaturge de la pièce. Dans le cas de l'exposition de François Morellet, c'est la première fois que l'on a autant parlé de l'artiste et de l'œuvre aux spécialistes interrogés puisque son travail peut paraître hermétique et ne pas inviter à la discussion. C'est très

important de comprendre sa manière de créer en laissant une place au jeu et au hasard. On s'est d'abord renseignées sur la manière dont François Morellet travaille et avait construit son œuvre. On est donc parties de la construction de *Seven Corridors* : il a d'abord choisi la forme du carré, il a ensuite placé deux alphabets, chacun sur une moitié du carré, puis a relié les lettres les unes avec les autres pour former le titre *Seven Corridors*. Ces liens tracent des lignes dans la masse pour en faire une structure immersive. On a repris la notion de géométrie, ce qui nous a amené à rencontrer le linguiste Pierre Pica. Il a mené une étude sur le Mundurucu, une langue indigène du Brésil, à propos de l'intuition géométrique. La question « qu'est-ce qu'un carré dans une autre civilisation ? » s'est élargie à la notion de langage, à la conception de figures fixes et de figures élastiques, à la typographie de l'alphabet... autant de thématiques en rapport avec François Morellet qui utilise le texte et a été proche de l'Oulipo. On a également associé la structure de Morellet à celle du labyrinthe. L'artiste lui même évoquait le labyrinthe puis l'anti-labyrinthe quand il travaillait avec le collectif GRAV [Groupe de recherche d'art visuel]. On a donc rencontré Catherine Chomarat-Ruiz, une philosophe qui raconte l'histoire et la construction d'un labyrinthe dans le Gard. Elle tisse beaucoup de liens avec l'œuvre en pensant le labyrinthe comme une structure non seulement spatiale mais aussi temporelle. On a contacté les architectes Pierre Parquet et Charlotte Belval, par rapport à la question du couloir. Le numérologue, Elie-H-Attali, avec son regard ésotérique sur le monde, nous permet d'introduire un discours en décalage aussi bien avec l'œuvre qu'avec les autres spécialistes. On l'a interrogé sur la symbolique du chiffre 7 et il dresse le portrait numérologique de l'œuvre. Morellet génère du hasard et lui l'interprète.

Comment envisagez-vous l'articulation entre des savoirs spécialisés, réservés à un cercle restreint, et celui de l'art contemporain ainsi que leur diffusion auprès d'un public varié ?

« À chaque fois, on dispose les discours les uns par rapport aux autres, il faut qu'ils se complètent sur un équilibre. L'idée reste toujours de rencontrer des personnes dont le sujet d'étude a à voir avec l'œuvre mais qui ne sont pas des spécialistes de l'art afin de recueillir des discours en écho avec celui des artistes, d'en faire rentrer des inhabituels dans les lieux d'art, de voir comment s'emparent différentes catégories socio-professionnelles ou intellectuelles d'un seul et même sujet. D'où un brin d'humour sur la notion de spécialité : s'emparer d'un sujet central par autant d'axes qu'on le souhaite dissout la notion de spécialité. Dans un

monde où l'on convoque tout le temps des experts pour parler de certains sujets, les démultiplier ouvre des champs de réflexion plutôt que d'imposer une seule manière d'en parler. J'essaie de travailler les écarts entre les catégories de savoirs que je collecte puis regroupe au sein d'un ensemble diffracté et de laisser le plus de place possible au spectateur. C'est au spectateur de faire le travail de mise en relation entre les différents savoirs en fonction de ce qu'il est. Il a une part assez active dans le dispositif puisqu'il choisit qui il écoute. Il incarne une dernière stratification. Comme on ne s'ancre pas dans l'analyse classique de l'œuvre, la performance ouvre des perceptions et des réflexions pour un public de passage mais aussi pour des gens spécialisés dans l'art contemporain, à l'instar de Frank Lamy, commissaire de l'exposition Morellet, qui a avoué n'avoir pas du tout pensé au couloir...

Quelle est la part de mise en scène dans la performance ?

« Il ne s'agit absolument pas d'un travail sur ses personnages « spécialistes » mais sur leurs discours. Les acteurs reçoivent des bandes sons, qui sont des montages des entretiens et qu'ils écoutent à l'oreillette. Celles-ci deviennent des partitions sur lesquelles les acteurs se calent pour rejouer la parole et la pensée du spécialiste. Il y a donc déjà une réécriture. Ensuite les comédiens sont convoqués à faire revivre au présent la pensée, à avoir un corps et une adresse dans cette pensée en train de s'inventer. Je m'intéresse à la manière dont on construit une pensée, dont on la reconstitue dans l'adresse et en temps présent, dont on suscite l'intérêt de l'autre, dont le langage oral est codifié, dont le corps appuie une pensée clef.

Vous êtes metteur en scène, formée à l'école du Théâtre national de Strasbourg et avez été artiste associée à la Comédie de Reims, qu'est-ce qu'implique pour vous la transversalité des arts ?

« Ces deux dernières années j'ai beaucoup travaillé avec des lieux d'art contemporain, mais même au sein des théâtres j'ai toujours aimé être en dialogue avec des gens issus d'autres pratiques. J'ai collaboré avec des auteurs contemporains – notamment avec Anne Kawala, une auteure qui vient des arts plastiques –, des plasticiennes – comme le duo Hippolyte Hentgen pour des scénographies et des performances –, ou encore une réalisatrice de films documentaires, Louise Hémon. J'ai également formé un duo, « John John », avec la comédienne Perle Palombe pour trouver d'autres manières de fonctionner que celle de la troupe de théâtre classique. Le théâtre est un art composite. Pour moi,

Les spécialistes est toujours du théâtre. Bien qu'il s'agisse d'un dispositif et d'une installation, ça reste des monologues d'acteurs et ça travaille des questions de texte et d'interprétation avec très peu d'artifices. Par contre la méthode d'écriture des *Spécialistes* rejoint une notion que l'on connaît plus dans l'art contemporain : le re-enactment. Cette idée-là et celle de bande son retravaillée comme base textuelle donneront lieu à la prochaine pièce que l'on va faire avec Maya Boquet pour le théâtre.

Les spécialistes pourrait être monté sur scène ?

« Non, parce que c'est fondamental que la pièce soit prise dans la vie, dans un environnement en mouvement qui n'est pas celui, sacralisé, du théâtre, où la scène impose le silence. Le dispositif a été créé pour des lieux de passages de type hall. Je suis en discussion avec les théâtres pour jouer *Les spécialistes* mais dans les halls, pas sur les scènes. C'est important que la pièce se joue dans des musées et dans des théâtres car le travail est constitué des deux univers, c'est une installation avec des acteurs. La pièce a été créée pour le Grand Palais, un lieu ouvert où les gens circulent, parlent, cherchent les toilettes, vont au bar... Je ne voulais pas aller contre ce mouvement, j'ai cherché un dispositif qui s'inscrive dans ce flux, ça m'a permis de me libérer des questions d'écriture et de composition liées aux structures fixées par la scène, de me déplacer, d'ouvrir d'autres possibilités. Maintenant, j'ai envie de retourner avec ça sur un plateau.

Propos recueillis par Orienne Hidalgo-Laurier

***Les Spécialistes* d'Émilie Rousset, le 6 mars au MAC VAL, Vitry-sur-Seine.**

7

Stéphanie Airaud
« *Bis repetita placent* »

13

Jérôme Saint-Loubert Bié
Deux livres plutôt qu'un

17

Claude Closky
Great Deals et *Pick & Hammer*

21

Matthieu Saladin
All by Myself ou la reprise comme processus d'individuation

25

Nicolas Fenouillat et Bruno Persat
GOO (*Gymnastique pour Œil et Oreille*)

27

Philippe Artières
Vivent les archives !

31

Sépand Danesh
Ombre de mémoire

35

Pierre Bismuth
« *Notorious* »

39

Encyclopédie de la parole
Pendant la pause

45

Julien Blanpied et Frank Lamy
Reprises

53

Érik Bullot
Deux fois

57

Thibault Capéran et Alexandra Fau
Le plagiat par anticipation

65

Julien Prévieux
What Shall We Do Next? (Séquence #3)

67

Agnès Tricoire
Du conflit entre droit d'auteur et liberté d'expression

71

Le Bureau/
Le syndrome de bonnard

Bis repetita placent

79

Agnès Geoffray
« *Incidental Gestures* »

85

Matthieu Kleyebe Abonnenc
Un film italien et *Sans titre*

87

Kader Attia
« *Following the Modern Genealogy* »

91

Joana Hadjithomas et Khalil Joreige
The Lebanese Rocket Society

95

Pierre Pinchon
États de la répétition

99

Jean-Charles Massera
« *En fait, le problème...* »

129

Noémie Aulombard
Le genre, entre imitation et parodie

135

Julie Crenn
Guerre et Paix (Léa Le Bricomte)

139

Pedro Morais
Inventer l'écoute, pour un spectateur émancipé (Émilie Rousset)

143

Vincent Thomasset
Auuuuuuu pas

149

Ana Pi, Cecilia Bengolea et François Chaignaud
Le tour du monde des danses urbaines en 10 villes

155

Biographies des auteurs

138



Emilie Rousset
Les Spécialistes
 La Villette, Paris, 2015.
 Photo © C. Raynaud de
 Lage.
 Grand-Palais, Paris,
 « Monumenta 2014 » (Ilya et
 Emilia Kabakov). Photo
 © Lebruman.
 MAC VAL, Vitry-sur-Seine,
 2016. Photo © Maya
 Boquet.

Guerre et Paix

139

Inventer l'écoute, pour un spectateur émancipé (Émilie Rousset)

Émilie Rousset a entrepris depuis quelques années une remise en question radicale des coordonnées normatives qui ont défini la pratique théâtrale. Dans cette discipline, la notion de reprise assume classiquement un rôle central à travers les répétitions, que ce soit au moment de la construction d'une pièce, cherchant à figer une mémoire du texte et une règle de jeu par le metteur en scène ou, au moment des représentations, dans la mise à l'écart de l'imprévu et de l'erreur qui viendraient troubler l'efficacité de transmission avec le public. Or, Émilie Rousset cherche clairement à renverser cette logique : le choix de ne pas établir *a priori* de rôles figés pour les acteurs, celui de refuser le texte unique pour le définir en fonction du lieu de représentation, ou le fait d'éclater un public simultané pour distribuer de multiples points de vue et d'écoute dans l'espace, déplace la question de la reprise du côté du spectateur. Celui-ci

fait des choix, devient interprète. Et si l'écoute est indissociable du regard, les différences de jeu entre les acteurs autour d'un même texte permettent de mieux observer comment le sens change dans la transmission par des corps, des intonations et des gestes spécifiques.

Quel est le matériau du théâtre ? S'agit-il du matériau de la scène, cette ligne de séparation avec le public qui autorise la fiction et l'artifice ? Privilégie-t-on le rôle du texte, les outils de la métaphore et du mythe, pour permettre à une communauté de se regarder dans un miroir critique, de se transformer ou de s'exorciser ? Ou serait-il le corps des acteurs, agissant devant nous, dans une temporalité simultanée au spectateur, capable d'endosser toutes les identités pour en signifier l'artifice du monde lui-même ?

Si Émilie Rousset puise dans toutes ces coordonnées, elle a évidemment choisi de les déconstruire,

Pedro Morais

parfois de les détruire ou bien de les pousser à bout pour tester la machine théâtre. En cela, elle s'inscrit dans une histoire déjà longue de la redéfinition de ses codes. À la différence significative qu'Émilie Rousset situe sa démarche à l'intersection de l'art contemporain et s'est intéressée particulièrement à la performance, dont l'histoire et les enjeux sont restés longtemps méconnus du théâtre. Et, peut-être encore plus fondamentalement, son travail se fait dans une contemporanéité d'échanges avec les artistes de son époque, plutôt que de mimétiser les gestes radicaux d'une histoire fantasmée. Le dialogue que les avant-gardes passées ont pu établir entre les arts n'était pas seulement une réunion de moyens, mais dans une contemporanéité d'échanges esthétiques et politiques, traversées par les débats d'idées de leur temps.

Les *Spécialistes* d'Émilie Rousset peut en cela être un manifeste, par son envie de sortir des codes du théâtre tout en les employant pour redéfinir ce que signifie être acteur, ce qu'est la matière même du jeu, ce que sont le rôle du texte et la place du metteur en scène. La notion de reprise elle-même n'est pas refusée, comme dans de nombreuses performances, mais déplacée. L'enjeu étant que cette déconstruction n'équivaut pas à nier la puissance et l'intensité de la machine théâtre.

Texte

Les acteurs reçoivent des bandes-son qui sont des montages d'entretiens réalisés par Émilie Rousset et sa dramaturge Maya Boquet. Ensemble, elles rencontrent des spécialistes de différents domaines de connaissance, liés à un sujet issu du contexte de présentation de la performance. Les

bandes-son deviennent des partitions sur lesquelles les acteurs se calent pour rejouer la parole et la pensée dudit spécialiste. La matière première n'est ainsi jamais la même à chaque réactivation et tient compte de l'inscription dans un environnement social, culturel et économique qui s'actualise à chaque fois. Néanmoins, le plus déterminant se joue dans le fait même de rompre avec une dramaturgie textuelle qui se voudrait spécifique au théâtre. Quel serait le texte «spécialiste» de la pratique théâtrale? Pour Émilie Rousset, il s'agit d'ouvrir grand la porte à toutes les formes de langage qui tentent de donner sens au réel, à travers une multiplicité de points de vue partiels et situés. Pouvons-nous être spécialistes d'un domaine sans être conscients de notre position limitée? Quel langage inventons-nous pour saisir la compréhension d'un sujet? S'agit-il d'une fiction qui nous permet d'essayer de trouver du sens ou d'établir une autorité? La codification d'un jargon sert-elle seulement à marquer une distance d'exclusion avec les discours courants ou favorise-t-elle l'invention d'un langage qui augmente notre rapport au réel?

Émilie Rousset refuse que le théâtre abandonne toutes les possibilités du langage réinventé par la recherche sociale et scientifique, liées au monde du travail, de la technique, du sport ou à des systèmes de croyance parallèles. Pourquoi la recherche théâtrale devrait-elle se cantonner aux pages culture quand elle peut embrasser un journal tout entier en y intégrant des logiques et des «spécialités» contradictoires? Le défi est alors celui de ne pas établir une seule parole, d'autorité et d'exclusion, sur la façon multiple de se poser une

question.

Acteur

L'endroit de cette performance qui la rapproche le plus de la machine théâtre est dans le choix d'employer des acteurs pour la transmission du texte. C'est tout aussi important d'affirmer que les acteurs choisis sont parmi les meilleurs de sa génération, le degré de maîtrise, l'intelligence du jeu et l'intensité des détails marquant profondément le caractère de la performance.

Pourtant, il s'agit au départ d'introduire une déstabilisation de la maîtrise et de l'autorité précisément, puisque les acteurs écoutent au casque les interviews en temps réel pour les rejouer. À travers eux, ce qui devient indissociable du discours «spécialiste», c'est la singularité de tout un chacun à s'exprimer, à façonner une dynamique ou des hésitations, à réfléchir en cherchant ses mots, à produire de l'empathie ou une mise à distance, à travers la voix et des gestes. Toute connaissance est ici située, se transmet en situation, à travers un corps, redonnant un nouveau sens à la notion d'interprète: que faisons-nous quand nous parlons sinon traduire ce que nous connaissons? À qui appartient ce que nous disons? Quel espace trouvons-nous pour inventer un corps qui puisse être traversé par ce qui est dit?

À rebours d'un théâtre documentaire qui croit transporter sur la scène un bout de réel soi-disant spontané, non filtré par les codes de représentation, Émilie Rousset nous rappelle que tout discours est une mise en scène de soi, malgré des degrés de conscience distincts. Ainsi, certains gestes des acteurs sont suspendus dans

une durée inhabituelle, en décalage avec la norme. Un trouble s'installe, soulignant que le réel n'est pas plus présent au théâtre avec des interprètes «amateurs» ou des conventions de «réalisme» car le monde est déjà codifié et se répète quotidiennement pour être commun, partageable.

Scène

Le paradoxe du spécialiste est dans sa fonction même, celle de devoir distribuer son capital spécifique pour pouvoir exister et de n'être que l'interprète d'un ensemble plus vaste et croisé de recherches. Cela donne un pouvoir immense à celui qui écoute ou qui fait usage de ces savoirs partagés.

Le dispositif spatial choisi par Émilie Rousset en tire les conséquences: plutôt que d'imposer une temporalité et une interprétation uniques d'un texte, elle multiplie les possibilités de choix pour le spectateur. C'est d'ailleurs un trait commun aux méthodes pédagogiques alternatives que de commencer par transformer la disposition et la hiérarchie même de l'espace de transmission, à travers la forme des tables ou le refus d'une centralité. Dans *Les Spécialistes*, la mise en espace se rapproche de la place accordée au spectateur dans les installations d'art contemporain: celui-ci peut circuler librement d'un acteur à un autre, composer sa propre interprétation et son montage de perspectives, à travers des discours complémentaires ou contradictoires. S'il intègre une communauté d'écoute, il reste libre de ses mouvements et de choisir ce qu'il veut voir et écouter.

Metteur en scène

En conséquence, c'est la place même de la mise en scène, habituellement

totalisante au théâtre, qui sort entièrement transformée. L'écoute s'établit dès la composition du texte à travers des entretiens. « C'est une joie de rencontrer ces personnes dont j'estime d'autant plus le travail qu'il m'est complètement étranger et éloigné, ça déclenche une curiosité d'enfant partant à la découverte d'un domaine qui ne m'était pas destiné, confie Émilie Rousset, je pourrais faire ce projet toute ma vie car le nombre de personnes à découvrir est inépuisable. » Le principe non hiérarchique se poursuit dans la disposition spatiale et dans le rapport improvisé des acteurs face à l'écoute des textes en temps réel. « Je ne suis jamais dans la position de l'artiste qui "sait" et qui doit délivrer un message au monde. Cela ne m'intéresse pas de faire dire une chose plus qu'une autre, puisque le dispositif n'a de sens que dans la polyphonie des discours et des manières de dire. » Et, finalement, peut-être plus déterminante encore est la place accordée au rôle d'interprète du

spectateur, l'inscrivant intensément dans une culture de l'appropriation et de l'usage des savoirs. Le metteur en scène refuse ainsi toute forme d'autorité pédagogique et de privatisation du langage que la notion de « spécialiste » peut parfois endosser. « Mon protocole de travail me place dès le début dans la même position que celle dans laquelle le spectateur se retrouvera plus tard. J'éprouve une sensation de pleine liberté car j'y suis à la fois artiste ET spectatrice. »

S'il y a un futur pour le théâtre, il faudrait imaginer un metteur en scène moins convaincu de sa capacité à éclairer un public, lui dévoilant enfin une vérité du monde, que celui qui commence par proposer de nouvelles conditions d'écoute en assumant que le spectateur est déjà émancipé.

« Les spécialistes », interviews-performances



Émilie Rousset dans le hall du Grand théâtre,

Émilie Rousset met en scène une performance formidable : cinq comédiens reprennent le discours de cinq spécialistes pour cinq spectateurs qui les écoutent au casque. Le thème, la Compagnie des Indes...

Des interviews interprétées

Cinq pôles d'écoute sont installés dans le hall du Grand théâtre selon une géométrie identique : un micro, relié à cinq casques posés sur cinq chaises. Chaque comédien s'installera 8 à 15 mn, avec une oreillette lui diffusant du texte qu'il interprétera en direct pour cinq auditeurs casqués. Émilie Rousset, metteur en scène, décline ici son projet originel, créé pour Monumenta 2014, repris au MacVal et à La Villette. À l'intérieur du casque, des interviews sur le thème de la Compagnie des Indes : Gérard Le Bouédec, professeur d'histoire, Brigitte Nicolas, conservateur du Musée de la Compagnie des Indes, Michel L'Hour, archéologue sous-marin, Laurent Testot, journaliste

scientifique, et un Monsieur « Poivre », négociant d'épices. Pour Émilie Rousset, presque un jeu.

Transmission et éclairage

Chercher qui interviewer, s'emparer d'un sujet par un autre biais. « À La Villette, la question portait sur l'esprit de groupe : nous avons interviewé une entraîneuse de rugby, un mathématicien modélisant les mouvements de foule, une personne ayant vécu dans un kibboutz, un chanteur de rap et le responsable d'un groupe financier. Pour Monumenta, nous sommes partis des oeuvres des Kabakov, exposées au Grand Palais : l'une s'appelait « Les Portes », on a rencontré un architecte spécialiste des portes, une autre parlait des villes, on a questionné un philosophe sur la cité... » « Il n'y a pas qu'une notion de transmission de savoir. Nous rencontrons des chercheurs, mais aussi toute personne ayant une légitimité dans sa pratique. La diversité crée un éclairage polyphonique ».

Le « filtre » du comédien

Découpées et remontées, les interviews sont confiées aux comédiens qui revivent cette pensée à la première personne. « C'est une rencontre entre le comédien et le spécialiste, comme une superposition. Si on écoute le même témoignage par deux comédiens, il sera très différent, parce que ça passe par son filtre, selon ce qui le passionne ou le fait rire ». L'idée de l'écoute au casque a été trouvée à Lorient, où Émilie Rousset était en tournée : « Il fallait trouver comment parler dans le Grand Palais et être entendu. Le casque permet de travailler autre chose que la déclamation, une parole proche et intime ».

Pratique

Aujourd'hui et demain à 11 h, 15 h et 18 h. Gratuit.

DOSSIER DE PRESSE - FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

Entretien avec Emilie Rousset & Louise Hémon*

A propos de *Rencontre avec Pierre Pica* et *Rituel 4 : Le Grand Débat*



Émilie Rousset – Rencontre avec Pierre Pica

THÉÂTRE DE LA CITÉ INTERNATIONALE

Lun. 15 au sam. 20 octobre

Lun., mar. et ven. 20h30, jeu. et sam. 19h30, relâche mer.

11€ à 23€ / Abonnement 8€ à 16€

!POC! / ALFORTVILLE

Version courte : Extrait d'une rencontre avec Pierre Pica

Mer. 28 novembre 20h

17€ et 22€ / Abonnement 12€ et 15€

Durée estimée : 1h20 (version courte : 45 min.)

Émilie Rousset / Louise Hémon – Rituel 4 : Le Grand Débat

THÉÂTRE DE LA CITÉ INTERNATIONALE

Lun. 10 au sam. 15 décembre

Lun., mar. et ven. 21h, jeu. et sam. 19h, relâche mer.

11€ à 23€ / Abonnement 8€ à 16€

Durée estimée : 1h20

A propos de *Rencontre avec Pierre Pica*

En tant que metteure en scène, avez-vous toujours travaillé sur le réel ou sur un matériau documentaire ?

Emilie Rousset (ER) – J'ai commencé par mettre en scène des textes de théâtre, Pasolini, Walser, Corneille. Ces auteurs m'accompagnent encore, la pensée politique complexe de Pasolini, la profondeur du détail chez Walser... Le travail que je fais aujourd'hui est d'abord né d'un déplacement physique : je me suis éloigné des plateaux de théâtre pour travailler dans des lieux passants comme le Grand Palais, le Forum-1 du Centre Pompidou, des musées tel que le MAC VAL, les halls des théâtres. Ces lieux nécessitent un autre rapport au public et à la prise de parole. J'ai trouvé dans ces territoires moins calibrés une liberté qui m'a permis de formuler les contours d'une écriture plus personnelle.

***Rencontre avec Pierre Pica* est une émanation d'une de ces performances jouées dans les halls et les musées : *Les Spécialistes*. Dans cette pièce qui se réécrit à chaque invitation, les comédiens restituent au micro la parole de « spécialistes » que les spectateurs peuvent écouter en direct sous casques. Quel est l'enjeu de cette série ? Entend-on mieux la parole des spécialistes lorsque ce sont des comédiens qui la jouent ?**

ER – Partager et faire entendre le savoir du spécialiste est une part importante du projet mais l'expérience proposée aux spectateurs est d'une autre nature. C'est un dispositif où les spectateurs circulent librement d'une pensée à l'autre, construisant eux-mêmes leur espace critique, leur réflexion. Des discours issus de compétences totalement différentes sont juxtaposés autour d'un même sujet. Cette juxtaposition crée du trouble, de l'humour. L'expérience est aussi celle d'un discours qui se transmet de la bouche de la personne interviewée, à celle des comédiens, aux oreilles des spectateurs. Il y a une superposition de voix et d'écoutes, un déplacement, une décontextualisation. On a accès à une autre perception du discours, et ce d'autant plus qu'on a conscience et devine l'original. Cette même recherche est à l'œuvre dans *Rencontre avec Pierre Pica* où Emmanuelle Lafon et Manuel Vallade rejoue à l'oreillette mes entretiens avec le linguiste. Les acteurs naviguent entre un naturalisme troublant, dû à la nature du texte, et l'exposition d'une reconstitution. Le public comprend que la théâtralité se loge dans le décalage entre le document original et sa représentation. Ce décalage crée un trouble qui fait écho au monde de perceptions des indiens Munduruku décrit par Pierre Pica. Dans cette nouvelle pièce, écrite à partir de matière documentaire, le spectateur est sans cesse invité à s'interroger sur la nature de ce qu'il voit.

Comment donc est né ce projet avec Pierre Pica ?

ER – J'ai rencontré Pierre Pica en écrivant *Les Spécialistes* pour le MAC VAL autour de l'exposition de François Morellet. Ce mot de « rencontre » est important : la manière dont s'opère (ou non) une rencontre, dont on arrive à communiquer vraiment, est une chose étrange et mystérieuse. La première fois que je l'ai eu en ligne, c'était par Skype, il était en Amazonie, ça captait mal, j'essayais de comprendre l'histoire de ces Indiens qui ne comptent que jusqu'à 3, qui ont des carrés plus ou moins carré, et un monde analogique et élastique... Et puis c'est lui qui, après avoir découvert le travail de François Morellet, m'a rappelé en me disant que l'artiste faisait exactement la même chose que les indiens Munduruku. Nous avons discuté de nouveau pendant deux heures, et quelque chose s'est lié. On a senti tous les deux qu'il y avait un point commun dans nos recherches issues de domaines pourtant complètement distincts. Comme il y avait quelque chose de commun entre la géométrie des Munduruku et les sculptures de François Morellet. C'est ainsi que, depuis trois ans, s'est nouée une relation, il me raconte ses découvertes successives (ou ses déconvenues). J'ai commencé à comprendre les enjeux de la linguistique, à m'intéresser à Chomsky et à sa théorie sur la langue, qui est pour lui une capacité innée et non acquise : nous sommes donc tous structurés de la même manière, qu'on soit Munduruku, français ou japonais... Dans cette perspective l'étude de la langue Munduruku nous en apprend beaucoup sur nous-même.

Quand on dit : « *Attendez-moi 5 minutes* », « *Il fait les 100 pas* » ou « *Servez moi 3, 4 gouttes de calva* », on ne sait pas exactement ce que recouvrent ces quantités, on est dans un monde approximatif et on se comprend pourtant très bien. Pierre Pica fait toujours ce lien, ce pont, entre les Munduruku et nous. Il voue sa vie à l'étude de cette langue indigène et par là, à la compréhension plus globale des structures de l'esprit humain.

Comment avez-vous construit la dramaturgie de cette conversation ?

ER – Ce qui nous a intéressées, c'est l'évolution à la fois d'une relation et d'une recherche. Il s'agit de suivre le cheminement de la réflexion de Pierre Pica, et en même temps le fil de nos échanges. Le processus de la recherche scientifique se fond avec celui de l'écriture de la pièce. L'architecture est celle de cette rencontre, de ces rendez-vous espacés d'un voyage en Amazonie ou de la création d'un spectacle. Pierre Pica est aussi une personne « réelle » et raconter une telle recherche c'est entrer dans une vie de travail, avec la traversée de plusieurs époques, d'anecdotes, de rencontres intellectuelles fondatrices. Il y a la figure de Noam Chomsky qui, autant intellectuellement que par son militantisme, imprègne ce travail. L'enjeu théâtral est également de plonger dans l'univers d'une population indigène de l'Amazonie. Une population qui fait des manipulations extraordinaires sur la géométrie, les nombres, et qui met en place toutes sortes de processus pour analyser les objets en face d'elle. Pierre Pica ouvre les portes d'un monde où les formes s'étirent comme des liquides, où les analogies sont des plus surprenantes : les mots « banane » et « bras » ont le même classifieur car la même forme, tout comme « larme » « sève » « café » car se sont des liquides issus d'un autre objet... Entrer dans la langue Munduruku donne la sensation de perdre ses repères.

Outre la dimension poétique que vous évoquiez, l'humour semble être un autre élément-clé de ce projet...

ER – Je me suis longtemps demandé si ce sujet, qui m'intéresse à de multiples niveaux, pouvait parler à d'autres personnes. C'est pour cette raison que j'ai présenté deux étapes de travail, avec à chaque fois vingt minutes de montage de textes. Je me suis aperçue que ça fonctionnait en grande partie grâce à l'humour qui naît de la situation et du propos. La personnalité de Pierre Pica, sa générosité, sa passion, la singularité de son sujet que sa réflexion parvient à rendre si proche de nous, mon ignorance de la linguistique et la candeur de mes questions, le caractère inopiné de notre discussion... Grâce à tout cela, le public peut s'identifier à mon personnage sur le plateau, et un rebond peut se créer entre le public, le spécialiste et moi. Nous avons travaillé la forme du dialogue en l'ouvrant le plus possible sur le public de manière à créer une forme de jeu à trois. Lors de nos entretiens Pierre Pica déploie la langue, il joue en quelque sorte avec les mots, c'est très théâtral. La langue qu'on pense alors maîtriser échappe et c'est notre créativité qui apparaît. L'être humain a un système computationnel qui lui permet de faire des choses d'une complexité inimaginable et infinie. « *Et à partir du moment où on met l'infini en jeu, on met l'espoir en jeu* », Pierre Pica dicit.

A propos de *Rituel 4 : Le Grand Débat**

Emilie Rousset, quel a été le point de départ de votre collaboration avec Louise Hémon ?

ER - Louise et moi avons commencé la série « *Rituels* » en 2015, avec *Rituel 1 : L'anniversaire* réalisé pour le festival Hors Pistes du Centre Pompidou. J'ai invité Louise à travailler avec moi : il y a dans ses films, dans sa manière de capter le réel et d'en faire émerger la théâtralité, quelque chose qui rejoint ma démarche. S'en sont suivis *Rituel 2 : Le Vote* puis *Rituel 3 : Le Baptême de mer*. On réalise un épisode par an. L'idée est de s'emparer d'événements en les regardant par le prisme des codes et croyances qui les façonnent. On prend, avec application et facétie, une posture d'ethnologues qui constituent leur catalogue d'études. Nous jouons avec les codes du théâtre, de la télévision, du cinéma documentaire pour questionner notre perception de la réalité.

Dans la note d'intention de votre série des *Rituels*, vous écrivez que « *le naturel de la communication est une construction* » : dans quel sens ?

Louise Hémon (LH) – En documentaire, la présence d'une caméra, d'un micro, modifie le comportement des gens, ils jouent, se mettent en scène. Il n'y a pas vraiment d'accès direct au réel et de situation « naturelle », c'est une matière à mettre en perspective et à révéler.

ER – Pour moi, cela part d'une réflexion sur le jeu d'acteur. Dans les *Rituels*, les interprètes rejouent une bande-son composée d'interviews qu'ils écoutent en temps réel via une oreillette. On ne leur demande pas d'imiter le document original, mais de faire revivre la pensée entrain de se formuler au temps présent. Ils rejouent l'oralité, avec ses envolées et ses hésitations. Cela crée un frottement entre le document et sa reproduction, entre l'acteur et la personne interviewée. Apparaît une étrangeté, un humour où le vrai et le faux s'embrassent. C'est comme un vase communiquant de la réalité à sa représentation qui permet d'éclairer et l'une et l'autre.

En l'occurrence, ce *Grand Débat* est peut-être le plus théâtral des rituels que vous avez abordés...

ER – C'est vrai que ce face à face présidentiel du second tour est déjà une pièce de théâtre : c'est un match, une joute verbale...

LH – ... Un show...

ER – C'est un rituel, un rendez-vous collectif et populaire de notre démocratie dont le dispositif est très théâtral. Les candidats en jouent : ils ménagent leurs effets, ont préparé leurs répliques, travaillé leur gestuelle et leur regard caméra... Dans *Rituel 4 : Le Grand Débat* c'est un « cut-up » des débats de 1974 à 2017 qu'interprète Emmanuelle Lafon et Laurent Poitrenaux. Ils incarnent les discours des différents candidats, passent de Mitterrand à Sarkozy, de Giscard à Royal... Ils retraversent le suspense, la sensation du moment historique, les jaillissements de pensée nés de l'adrénaline. C'est une pièce de théâtre dont on connaît les personnages, le décor, le dénouement mais notre écriture par collages crée des rapprochements et des sauts historiques qui proposent aux spectateurs une écoute différente. C'est ludique de reconnaître telles ou telles paroles, d'en apprécier le contenu dans un autre contexte, avec une perspective. Ce jeu du déplacement, de la ré-interprétation, met à la loupe la construction de cet image d'Épinal de notre démocratie.

LH – Notre envie est aussi d’interroger les codes de la réalisation télévisuelle, de se demander ce que cette grammaire et ce langage nous raconte de la politique. Nous reprenons le décor du plateau télé – avec, sur la scène, le dispositif du face-à-face –, avec trois caméras, une dans le public pour les plans larges et deux sur le plateau pour le champ/contre-champ. Monté en direct, le film est projeté sur un grand écran au-dessus de la scène... Il faut savoir que la réalisation du débat répond à un cahier des charges de 22 règles très précises, que nous embrassons dans la mise en scène et dans le tournage en direct.

En 1981, François Mitterrand avait en effet réclamé un protocole de filmage très rigoureux qui, espérait-il, conduirait à l’annulation du débat... mais qui a fini par être accepté au point de régir tous les débats ultérieurs !

LH – Il s’était trouvé si mauvais lors du premier débat de 1974 qu’il voulait absolument y échapper. Il a donc demandé à Serge Moati et Robert Badinter d’énoncer 22 règles de réalisation dites « épouvantables » : l’interdiction des plans de coupe, l’interdiction au public d’exprimer ses émotions, et puis des règles sur la longueur de la table, sur la température de la salle, sur la valeur des cadres... Tout un ensemble de consignes dont le public est informé et avec lesquelles on a envie de s’amuser. Le propre du débat télévisé est de travailler « invisiblement » sa mise en scène : le face à face en direct de « *talking heads* » serait la garantie absolue d’une « saisie du réel ». C’est cet aspect de *fabrication du vrai* et la mise en scène de la *tension du direct* qu’il nous plaît d’épingler.

A l’origine de ce projet, il y a un travail sur la question de la nation...

ER – Notre point de départ, c’est vraiment de nous intéresser à ce débat en tant que rituel : décortiquer cet événement qui fait partie de notre culture commune et dont on oublie l’origine, le côté codifié et symbolique. Puis, quand on a commencé à visionner les différents débats, c’est cet angle de la « nation », du rassemblement, qui s’est imposé comme fil rouge. Cette notion est en effet tellement mouvante et protéiforme qu’elle nous offrait un champ de glissement intéressant – de l’idée de « nationalisation » dans la bouche de François Mitterrand en 1974 à son pendant malade, l’« identité nationale »... Le mot n’est plus du tout porteur des mêmes valeurs, et cette dissonance nous intéresse pour le montage et l’écriture.

LH – C’est à la fois une notion philosophique, abstraite, et en même temps très concrète, puisque le Président de la République est le symbole vivant, incarné, de la nation. On a là deux corps qui se livrent un duel pour atteindre cette position, et qui parlent de cette question qui fluctue suivant les époques, devenant d’ailleurs de plus en plus obsessionnelle...

Avez-vous également travaillé sur l’évolution de l’élocution entre ces différents débats – puisque les gens de 2017, fussent-ils candidats à la présidentielle, ne s’expriment pas du tout comme en 1974 ?

ER – On n’est jamais dans l’imitation du grain de voix ou de l’élocution, mais ce sont les différents rythmes, la scansion, la structure des phrases qui sont mises en valeur... C’est une manière de parler plus ou moins littéraire, et l’évolution des « éléments de langage » qui permettent de distinguer les époques et les candidats.

Parmi les sept débats qui ont eu lieu depuis celui ayant opposé Valéry Giscard d'Estaing à François Mitterrand en 1974, avez-vous un préféré ?

LH – Pour ma part, j'ai un coup de coeur pour Jacques Chirac, son côté comédien à l'ancienne, ses saillies poétiques inattendues... Ça a été une redécouverte car je ne connaissais pas les débats d'avant 2007.

ER – C'est vrai qu'on ne connaissait de ces débats que les extraits cultes, les phrases historiques. Quand on regarde les échanges en entiers, ces répliques prennent souvent un autre sens. On s'est aussi aperçu que les candidats connaissaient sur le bout des doigts les anciens débats, et y font souvent référence – je pense par exemple à Mitterrand reprenant à l'attention de Jacques Chirac en 1988 le fameux « *Vous n'avez pas le monopole du cœur* » que VGE lui avait adressé en 1974 ! Regarder tout ces débats à la suite crée une mise en perspective fascinante.

Propos recueillis par David Sanson