



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**3 | 2010**

**Utopies de la scène, scènes de l'utopie**

---

## Du positionnement

Entretien réalisé par Marion Rhéty autour de la mise en scène de  
L'insurrection qui vient

**Coline Struyf et Marion Rhéty**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1478>

DOI : 10.4000/agon.1478

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Coline Struyf et Marion Rhéty, « Du positionnement », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 10 janvier 2011, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1478>

---

Association Agôn et les auteurs des articles



## Du positionnement

### Coline Struyf

Entretien réalisé par Marion Rhéty autour de la mise en scène de *L'insurrection qui vient*

Du 22 septembre au 6 octobre 2010, le Théâtre national de Bruxelles proposait un cycle thématique intitulé *Paradise now*. La compagnie *d'ores et déjà*<sup>1</sup> présentait *Notre terreur*, mis en scène par Sylvain Creuzevault, disséquant les travaux du Comité de salut public sous le régime de la Terreur. Il partageait l'affiche avec la restitution d'un atelier mené par Coline Struyf, invitée par le Théâtre national pour mettre en scène son collectif de jeunes acteurs, autour du texte du comité invisible, *L'insurrection qui vient*<sup>2</sup>, dont les polémiques médiatisées au moment de l'affaire Tarnac n'ont pas laissé les esprits indifférents.

Pratiquement aux mêmes dates, du 25 septembre au 3 octobre, se tenait le No Border Camp à Bruxelles, offrant un temps de rencontres, de discussions et d'actions, à ce mouvement contre la politique européenne en matière d'immigration<sup>3</sup>. Ces camps, qui se tiennent dans différentes villes depuis les années 90, ne relevant d'aucun parti ni d'aucune affiliation, fonctionnent en autogestion, selon des principes d'organisation horizontale<sup>4</sup>. Malgré la tenue tout à fait pacifiste de ce camp, des interventions policières se sont produites le 29 septembre lors de la manifestation syndicale européenne : outre des contrôles d'identité aux stations de métro proche du camp ou des fouilles, la police a arrêté de façon « préventive » – quand ce n'est pas allé plus loin – des militants en pleine rue, pour le seul prétexte qu'ils se rendaient à la manifestation.

S'il n'y a évidemment aucune relation de déterminisme entre ces deux événements, leur simultanéité dans le temps et dans une même ville, invite en revanche à questionner la place du théâtre dans la société et sa possible action. Car il est bien question de la contestation d'une place, d'un emplacement dans les deux cas. Quelques soient les acteurs et leur modalité d'intervention – arrestation de militants par les forces de l'ordre, méfiance de certains militants face au fait de porter le texte du comité invisible sur une scène de théâtre, manifestation de cette méfiance voire de ce mécontentement par l'interruption du spectacle, distribution de faux tracts annonçant la gratuité du spectacle, indifférence des forces de l'ordre face à une proposition artistique au Théâtre national, choix de mettre en corps et en voix un texte qui invite à l'*insurrection*, proposition d'une question plus que d'une réponse...

---

<sup>1</sup> *Agôn* a eu l'occasion de rencontrer à deux reprises la compagnie *d'ores et déjà* : <http://agon-ens-lyon.fr/index.php?id=1174> et <http://agon-ens-lyon.fr/index.php?id=956>.

<sup>2</sup> Le texte *L'insurrection qui vient* est téléchargeable intégralement et gratuitement sur le site de l'éditeur : [http://www.lafabrique.fr/spip/IMG/pdf\\_Insurrection.pdf](http://www.lafabrique.fr/spip/IMG/pdf_Insurrection.pdf).

<sup>3</sup> Notamment contre les lois émises par l'agence Frontex, agence européenne pour la gestion de la coopération opérationnelle aux frontières extérieures.

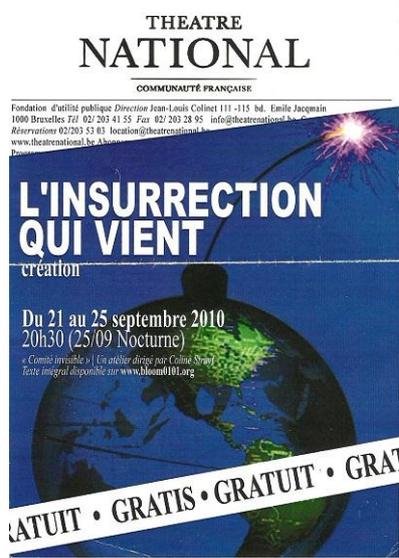
<sup>4</sup> Selon les organisateurs, il s'agit de « créer un espace provisoire et autogéré de vie, de réflexions, de partages (expériences, compétences, informations, analyses, ...), de démarches et d'actions autour des questions de frontières, de migrations et de la légitimité des êtres humains à pouvoir se déplacer et vivre où bon leur semble. » D'après le site officiel du No Border Camp de Bruxelles : <http://www.noborderbxl.eu.org/spip.php?article164>.

– ils révèlent des espaces différents dans une société malgré tout commune, en même temps qu'ils en brouillent les frontières. On ne pourra plus dire alors que la réflexion se fait au théâtre et l'action dans la rue. Le théâtre comme « contre-emplacement<sup>5</sup> » ?

Avec les acteurs, Coline Struyf décide de travailler sur deux axes<sup>6</sup> : le premier questionne la réception médiatique de ce texte, qui superpose les niveaux de discours et donne à entendre tous les partis (famille, militant, journalistes – dont un Américain qui s'inquiète au sujet de la diffusion de ce livre comme s'il s'agissait d'une annonce terroriste – police, avocat, éditeur...). L'utilisation de la vidéo sur scène crée un effet de réel qui donne à réfléchir tant sur le journalisme que sur le caractère documentaire (ou du moins documenté) de cette forme de théâtre. Ils ont notamment voulu travailler sur le fait que c'est une des rares fois dans l'histoire française où un livre – on ne sait d'ailleurs pas si Julien Coupat faisait parti du comité invisible ou non – est utilisé comme une pièce à conviction dans un procès. Le deuxième axe consiste à faire entendre des extraits de ce texte, par une lecture mise en espace et un travail sur les voix qui se doublent.

Plus largement, cette expérience questionne ce que peut être agir au théâtre. La réception de cet atelier a été houleuse. Mais à contre-courant d'une portée politique qui viendrait une fois la représentation achevée, digérée, la proposition du collectif a été saisie par le public, renforçant l'acuité de l'échange dans un ici et maintenant. A l'occasion de cet atelier organisé par une institution théâtrale, Coline Struyf affirme la volonté de jouer sur le paradoxe.

En portant la question sur scène, la rencontre a eu lieu... \_\_\_\_\_



**Faux tract pour *L'insurrection qui vient***

<sup>5</sup> En référence à la notion de « contre-espaces » de Michel Foucault, c'est-à-dire ces « utopies localisées » : « [il y a] des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier ». Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Lignes, 2010 (conférence radiophonique, 1966).

<sup>6</sup> A titre d'information, Olivier Coulon Jablonka, avec *Chez les nôtres* a aussi très récemment travaillé sur le comité invisible, et plus largement sur des textes du Tiqqun. Voir <http://www.theatre-contemporain.net/annonces/Spectacles-festivals-ecritures/Chez-les-Notres-Mise-en-scene-Olivier-Coulon-Jablonka-annonce35478>.

## Porter *L'insurrection qui vient* au théâtre

MARION RHETY. Pourquoi as-tu eu envie de porter le texte du comité invisible, *L'insurrection qui vient*, au théâtre ?

COLINE STRUYF. C'est un projet un peu particulier. J'ai découvert ce texte il y a plus d'un an. Il m'a intriguée et j'avais envie de l'utiliser comme matière théâtrale. C'est un texte que j'ai proposé comme atelier de travail en mars lorsqu'on m'a invitée en résidence au Théâtre national. J'étais confrontée à un groupe d'acteurs que je n'avais pas choisis. J'ai amené ce texte comme une proposition de réflexion autour de notre position dans cette grande institution qu'est le Théâtre national. Il me semblait que ça pouvait être une matière pour interroger le collectif, la notion de pouvoir, la société qui nous entoure, son organisation. Au départ, je voulais uniquement travailler sous forme d'atelier, puis le directeur du Théâtre national m'a proposé de faire des présentations. Je me suis dit que cela pouvait être intéressant d'aller jusqu'à la rencontre avec les spectateurs, mais en gardant la forme d'atelier. Il ne s'agit pas d'un projet de spectacle et ce n'est pas un atelier qui va mener à un spectacle ultérieurement. Je pense que cette expérience a modifié ma manière de travailler et celle des gens avec qui j'ai travaillé. On en a fait quelque chose, un essai, en sachant qu'elle pose d'autres questions que celles du théâtre, et on l'a présentée aux gens pour ouvrir une discussion.

M.R. A quelles difficultés t'es-tu confrontée dans la transposition de ce texte au théâtre ?

C.S. Amener au théâtre un texte qui ne lui a pas été dédié est vertigineux. Une lecture complète du livre ne nous semblait pas envisageable. Donc la première difficulté, c'est la matière du livre-même. La seconde, c'est le travail en groupe : se mettre d'accord sur la matière à travailler et la manière de le mettre en oeuvre. Nous avons fait une recherche documentaire, pour savoir ce qui s'est passé autour de ce livre, de cet objet livre et de son histoire. La plupart des acteurs voulaient porter sur scène le contexte, c'est-à-dire la polémique autour de ce livre dans le cadre de l'affaire Tarnac. Finalement, traiter le contenu du livre *L'insurrection qui vient* s'est avéré la chose la plus difficile à faire. Et à mes yeux, nous ne sommes pas parvenus dans le temps qui nous était imparti.

M.R. A quoi cela tient-il à ton avis, aux idées que défend le comité invisible ?

C.S. Ça tient à la difficulté d'inventer une forme juste pour un texte non théâtral. Je ne sais pas d'ailleurs si c'est vraiment possible. Je n'ai pas de réponse, pas de forme idéale ou théorique. Tout est parti du plateau, de nos discussions. C'est d'ailleurs ce qui m'intéresse le plus : donner à voir le processus de travail, ne pas arriver à un objet fermé ou résoudre l'équation, mais donner la possibilité d'une découverte et partager une question avec l'autre – que ce soit les spectateurs ou les comédiens de l'équipe...

M.R. Quelles questions ce texte pose-t-il au théâtre ?

C.S. En termes de travail, ça pose la question du positionnement de chacun dans sa vie. Peut-on porter cette parole si on n'est pas convaincu par le texte en termes de discours ? Est-ce qu'on adopte une posture critique, en fonction de la réalité de nos engagements respectifs ? Qu'est-ce que je dis ? Qu'est-ce que je suis prêt à dire, à porter comme parole ? Parmi nous, même si on était tous d'accord avec la direction politique générale du texte, il y avait des positions très différentes, concernant la construction du texte et de la pensée, la dimension prosélyte, et certains points précis... Sur la dernière partie, *En route*, qui suggère une nouvelle organisation possible, certains étaient d'accord mais méfiants ou sceptiques.

Ce n'est pas un hasard si le livre pose cette question du positionnement. Pour les acteurs, la question s'est vraiment posée, alors qu'on pourrait se dire que c'est un rôle comme un autre au théâtre, où l'on est amené à incarner des figures avec lesquelles on n'est pas forcément en accord, sans que ça pose un problème éthique. Travailler sur ce texte a remis en cause l'évidence de ce code théâtral.

M.R. Tu insistes sur le statut singulier de ce texte à la tonalité engagée et radicale lorsqu'il est mis à l'épreuve du théâtre. Pourquoi les acteurs ne peuvent-ils pas prêter leur voix au texte du comité invisible comme ils le font pour n'importe quel autre texte ? Il me semble que ce texte déplace la question de l'engagement de l'acteur, peux-tu préciser quelle est la nature de cet endroit où les frontières se troublent ?

C.S. Au niveau de la méthode de travail, j'ai fait le choix de ne pas me positionner avec une réponse, ce qui est d'habitude le rôle du metteur en scène. Je n'ai pas résolu le texte pour les acteurs, de même que je n'ai pas pris en charge la distribution. Par ailleurs, je crois que c'est surtout dû à une actualité, une immédiateté de ce texte. On ne peut pas prendre de distance : on ne peut pas dire c'est ailleurs, c'est dans un autre temps. On ne peut pas s'échapper. Ces trois éléments, à savoir l'ancrage au présent, l'absence de réponse et la nécessité d'un positionnement, modifient le rôle de l'acteur. Il aurait été intéressant d'aller jusqu'au bout du processus et de questionner le rapport de pouvoir qu'il y a dans la représentation.

## Actualité du réel : pratique de théâtre documentaire

M.R. Pourquoi as-tu choisi de lier l'affaire Tarnac au texte de *L'insurrection qui vient* ?

C.S. Nous avons ajouté l'affaire dite « de Tarnac » parce que les livres ont des histoires et que ces histoires font qu'on ne peut plus traiter leur contenu sans en tenir compte. J'ai pris connaissance de *L'insurrection qui vient* avant l'affaire mais ce livre a une histoire particulière et il faut la traiter. L'idée n'était pas de traiter et de documenter « l'affaire Tarnac » en tant que telle. La partie documentaire est venue parce qu'on a cherché à savoir ce qui s'est dit sur le livre dans la presse, les documentaires, les blogs, les médias officiels ou non. Ce livre a donné lieu à une importante littérature critique. A partir de cette matière très dense, on a eu envie de tisser un fil.

M.R. Le spectacle est construit en deux parties, d'abord le traitement documentaire de la réception médiatique du texte et de l'affaire Tarnac, puis le texte lui-même, de façon fragmentaire mais chronologique. Dans la première partie, tu fais le choix de superposer les discours, de faire entendre les voix des sympathisants, de Julien, des parents, de la police, des politiciens, des extraits du procès de l'éditeur... Comment cette multitude de voix et de discours a-t-elle influencée les choix de mise en scène ?

C.S. Traiter du documentaire au théâtre, ou d'un rapport documentaire, pose de vraies questions de mise en scène. L'acteur se retrouve à jouer quelqu'un qui existe et qui a parlé. Il se substitue en quelque sorte à cette parole réellement prononcée – à laquelle on a eu accès via des photos, des lettres, des retranscriptions d'entretiens ou des vidéos. Comment traiter au théâtre cet autre-là ? Comment l'acteur prend en charge une parole qui n'est pas la sienne et donne les signes pour faire comprendre que ce n'est pas lui, sans entrer dans la caricature de celui qu'il a vu dans des vidéos, sur des blogs... C'est complexe de faire de personnes réelles des personnages de manière si directe, de créer des personnages avec une actualité très présente, sans être dans un critère de représentation comme l'imitation ou le comique.

M.R. De ce fait, les considères-tu encore comme personnages ?

C.S. Pour moi, ils deviennent des personnages. Le fait de limiter leur discours à quelques phrases construit cela. Bien sûr, ce ne sont pas des personnages au sens classique du terme, mais on donne des attitudes, des éléments qui portent le signe du théâtre. On essaie de se détacher de l'individu et théâtralement parlant, même si c'est compliqué, même si ça pose des questions d'éthique, c'est intéressant à approcher.

Pour revenir à ta question, en termes de mise en scène, au début on était dans un travail cinématographique, de montage. On utilisait la caméra, pour aller chercher une personne, puis une autre... Mais à un moment, on s'est dit qu'on devait faire confiance au théâtre, qu'on

allait seulement placer les gens dans l'espace et non pas tout cadrer et limiter dans une image filmée.

M.R. Sur scène, le medium vidéo est très présent, entre la projection d'extraits de documentaires ou de journaux télévisés et un caméraman qui filme certaines séquences ou certains acteurs et retransmet l'image en direct.

C.S. Au départ, la caméra était présente pratiquement tout le temps sur le plateau. Dans la forme que tu as vu, ce sont les restes. C'était un moyen de rendre compte du fait que tout sort de journaux, des médias... C'était un moyen de rendre compte du rapport aux médias. On utilise la caméra comme un signe mais un signe qui pose aussi la question : qu'est-ce que la caméra voit que le spectacle ne montre pas ? Et vice versa, pour se jouer de la différence entre ces deux médiums que sont la télévision et le théâtre.

Progressivement, on a simplifié, pour ne garder que quelques utilisations, les plus efficaces à nos yeux, notamment l'interview d'Alliot-Marie, pour augmenter le contexte télévisuel de son allocution ou les mains de Tessa<sup>7</sup>. D'ailleurs ce passage est vraiment récupéré parce que dans son interview, on ne voit que ses mains. On a gardé ça : la caméra sur scène vient chercher les mains de Lucie [Debay], que la plupart des spectateurs ne voient pas parce qu'elle est en fond de scène derrière, assise derrière un cube. On ne lui donne pas autre chose comme moyen de s'exprimer que ce qu'on a pu recevoir, en termes de présence.

M.R. Le texte de cette première partie est très documenté. Comment as-tu cherché, rassemblé, choisi ces témoignages ?

C.S. On a passé des heures sur internet, dans des centres de medias et de journaux télévisés, à consulter des articles de presse... On a voulu avoir des informations de première main, des témoignages directs, mais du fait d'un temps très court et de possibilités restreintes, on a rencontré soit des refus, soit des problèmes logistiques trop lourds. On a donc traité d'informations déjà publiées, déjà médiatisées d'une manière ou d'une autre. On avait beaucoup de matériel. Ensuite ça s'est dessiné autour de l'histoire que nous essayons de raconter. Le découpage a été guidé par la volonté de rendre compte de « ce qui a été dit » sur le livre, plus que sur l'histoire des inculpés.

Je n'ai réécrit aucun texte, toutes les paroles ont été dites par les gens concernés – à la nuance près que ce sont des paroles rapportées, mises par écrit pour certaines, découpées, montées..., ce qui déplace inévitablement le propos. C'est donc déjà une réécriture, une fictionnalisation.

M.R. Tu cherchais une certaine fidélité au réel ?

C.S. Je trouve ça complètement infidèle au réel puisqu'on prend quelques phrases d'une interview, d'un blog... mais c'est la méthode qui s'est avérée la plus juste pour questionner une actualité. On n'avait pas envie d'inventer.

## Réactions et réactionnaires – De l'intérêt du paradoxe

M.R. Le premier volet du spectacle est très dense, il apporte beaucoup d'informations – ce qui est intéressant parce que ça permet d'ouvrir le propos, et non de distribuer un discours, de rendre le spectateur actif en l'incitant à faire son parcours. Le second volet est également dense parce que le texte du comité invisible l'est déjà. Le spectateur est en quelque sorte submergé par cette logorrhée verbale. Qu'as-tu cherché à faire de ce texte ? Quel rapport au réel construit-il : un rapport critique, un témoignage, une forme de journalisme de théâtre, un accord avec le réel ?

---

<sup>7</sup> Tessa Polak est une des responsables du comité de soutien « Tarnac » à Paris.

C.S. Il faut savoir que le spectacle a changé après que tu sois venue. Tu as vu la version la plus exhaustive, qui essaie de prendre des parties de texte pour mieux suivre le déroulement de la pensée. Mais en termes d'information, effectivement c'était lourd. On a opté pour une autre logique – critiquable mais plus sensée à mes yeux – en ne gardant que les phrases que chacun voulait vraiment dire. On en a fait un montage beaucoup plus hybride et subjectif. Il ne reste donc que quelques phrases mais qui sont celles dont les acteurs ne veulent pas se défaire. Les acteurs lisent sur scène pour dire « nous n'avons pas réussi à faire du théâtre ». Après de multiples essais de mise en situation, la lecture est arrivée deux jours avant la première représentation, pour retourner à quelque chose de plus simple, de plus direct aussi.

On a gardé aussi la version romantique sur une musique de *Godspeed You ! Black Emperor* [un duo d'un homme et d'une femme qui chantent le texte comme une mélodie, en jouant sur des effets de résonance, de redondance, de soulignement]. C'est très efficace de mettre des violons sur ce texte : on voulait donner à entendre un des tons présent dans le texte, une volonté d'emmener et de convaincre.

On a inversé l'ordre parce qu'on se rendait compte que les gens perdaient l'attention au moment où commençait le texte. Or on voulait vraiment le donner à entendre. Du coup, le spectacle se déroule avec les extraits du texte, la partie documentaire, le texte chanté, et ça finit par la chanson *Tombe la neige* d'Adamo. Il y a quelque chose d'essentiel pour nous tous dans cette chanson : qu'y a-t-il de politique dans la rencontre et dans l'amitié? On a voulu terminer sur ça, de façon plus poétique, parce que ça nous semble être le point de départ pour construire quelque chose.

Cet essai théâtral est un questionnement plus qu'une revendication. J'essaie de poser cette question, même maladroitement. On m'a beaucoup reproché de ne pas avoir de positionnement clair. Dans ce projet je voulais quitter le rôle du metteur en scène, sensé être « celui qui sait », qui se positionne clairement. Je voulais une responsabilité partagée et être dans le questionnement absolu. Cette attitude a permis à d'autres gens de se positionner, comme les acteurs ou le directeur du théâtre. Le rôle du théâtre est de poser des questions.

M.R. Tu choisis de monter un texte très engagé, qui plus est très médiatisé, quelque part, la polémique a déjà trouvé la forme de son expression, donc certaines personnes attendent de voir ce que tu vas dire de ce texte, de quelle façon tu vas le donner à entendre.

C.S. Certaines réactions ont été très violentes par rapport à ce manque de positionnement au niveau du spectacle. Lors de l'avant dernière, des spectateurs sont allés sur le plateau et lors de la dernière, des gens ont forcé les portes du théâtre pour entrer. Deux semaines avant qu'on finalise la proposition, par des interactions diverses, je me retrouve à la table d'un café où l'on me dit que je m'attaque à un texte important pour beaucoup et que je dois me préparer à de possibles interventions. C'est une menace ? J'entends que des gens veulent intervenir, dire qu'ils ne sont pas d'accord sur le fait qu'il y ait une présentation théâtrale du texte du comité invisible parce que ça en fait un objet de consommation, parce que ça se passe dans cette institution élitiste qu'est le Théâtre National, voire parce que ça sert le pouvoir... Mais je ne vais pas prévenir cela. J'ai laissé advenir. Selon moi, je me suis positionnée dans le fait de poser une question. Et la rencontre a eu lieu, certes dans un rapport de confrontation, mais elle a vraiment eu lieu.

M.R. A partir de la réaction, ou plutôt de sa manifestation, que se passe-t-il ?

C.S. J'amène la matière mais je ne crée pas l'évènement et c'est la réaction au texte qui crée l'évènement. Même si je savais que le texte posait des questions, je ne pensais pas que ça prendrait cette ampleur dans les réactions.

M.R. Avez-vous pu aller jusqu'au bout des représentations ?

C.S. La représentation a été une fois interrompue et reprise mais on voulait, avec le groupe d'acteurs, que la présentation ait lieu, même si ça nous a montré les limites du rapport entre la

salle et la scène, les rapports de pouvoir que ça instaure... On a réagi comme les gens en face de nous, avec adresse ou maladresse.

M.R. La question de la gratuité se pose doublement : pourquoi payer pour aller voir une restitution d'atelier, et pourquoi payer pour entendre un texte aujourd'hui téléchargeable gratuitement sur internet, qui milite de plus pour la gratuité ? En même temps, on peut se demander pourquoi le contenu ou la teneur d'un texte influencerait le fait de payer ou non.

C.S. Mon désir était que ce soit gratuit parce que c'est un atelier et nous ne voulions pas que ce soit présenté comme un spectacle. Il se trouve que le Théâtre national a agit comme si c'était un spectacle, a communiqué comme si c'était un spectacle. On s'est battu pour que ce soit gratuit mais les arcanes de l'institution font que ce n'était pas possible de faire une présentation gratuite.

Par rapport au contenu du texte, je pense que si ce texte n'était pas enraciné dans le présent, ça ne se serait pas passé comme ça. Beaucoup de textes révolutionnaires sont montés au théâtre et mériteraient tout autant des réactions, il me semble que la réaction ne naît que dans l'acuité du présent.

Ce sont les réactions qui ont fait l'évènement, ça m'intéresse que le théâtre puisse être un lieu de débats, que des gens se lèvent pour dire « mettez ces jeunes dehors, ils m'empêchent de voir le spectacle », que d'autres disent « oui, mais ce n'est pas un spectacle, c'est un débat de société ». Ça m'a dépassée, mais l'expérience en a été d'autant plus riche.

Et pourquoi le faire au Théâtre national ? Personnellement, je ne l'aurais pas fait ailleurs parce que le paradoxe entre le Théâtre national et ce texte pose une question qui m'intéresse. A partir du moment où je pose la prédominance de la question sur la réponse, ce paradoxe est nécessaire. On m'a demandé pourquoi je ne l'avais pas fait dans la rue – parce que je ne dispose pas des outils du théâtre de rue – ou dans un squat – parce que je n'aurais prêché qu'à des convaincus, ça aurait supprimé le paradoxe.

## La rencontre a eu lieu

M.R. Est-ce que le choix de ce texte a amené un public différent au Théâtre national ?

C.S. C'est difficile à définir parce que les réactions sont venues de plusieurs côtés : des gens de théâtre, des militants, des activistes, des gens concernés par ce texte dans leur vie, d'une façon ou d'une autre. Lors de la dernière, une partie des inculpés de Tarnac sont venus, parce que l'éditeur les avait prévenus.

M.R. Puisque tu n'avais pas pu les rencontrer en amont, as-tu pu discuter avec eux dans le contexte de la représentation ?

C.S. Oui, mais je pense que la rencontre se serait passée tout à fait différemment dans un autre contexte, où je n'aurais pas été « exposée ». La rencontre s'est produite comme une confrontation, une opposition, en posant de fait une barrière infranchissable entre ce qui serait censé être « leur côté » et « notre côté ». Il me semble que poser les questions de cette façon-là est un frein à l'avancée de la pensée. Je crois qu'on est vraiment dans une époque qui demande qu'on réinvente des discours, des langages et des pensées, pour générer de nouvelles utopies. Ça demande une transformation très profonde de notre société, qui a fait semblant de détruire l'utopie comme moteur pour une société. Je n'estime pas que nous soyons arrivés à l'invention d'un nouveau langage, mais il y a quand même une tentative de dire « mais comment peut-on penser, pour qu'il soit de nouveau possible à notre société de se réfléchir en terme d'idéal ».

M.R. Je crois que tu pointes là une question cruciale, celle du langage. Mais je voulais revenir un instant sur le discours des « interventionnistes » : d'où venait leur mécontentement ? Quelles questions posaient-ils ?

C.S. Des lettres ont été distribuées aux spectateurs, des faux programmes et des faux tracts ont circulé. Le mieux est de les lire. Je ne saurais pas relater cette diversité de pensée, sans craindre d'être trop réductrice. Certains disaient que le chemin était intéressant mais qu'on n'allait pas jusqu'au bout, d'autres qu'on faisait un produit de consommation culturelle d'un produit qui ne devrait pas l'être et que ça détruisait la radicalité du texte... En fait, il y a eu débat, vraiment. Ce qui m'a attristée, c'est que certaines personnes ont été exclues du débat. N'ayant soi-disant pas de positionnement clair, ni de connaissances suffisantes, certains ont été mis à l'écart, sous prétexte qu'ils n'avaient rien compris. Si certains viennent au théâtre pour s'informer, pour découvrir, pour réfléchir, et qu'ils sont traités d'imbécile, alors que vaut la discussion? Si ceux qui sont dans l'apprentissage n'ont pas leur place? C'est ce que j'appellerais le « restons entre nous » ! Mais à part ce type de réaction, le débat a été intéressant, plein de désaccords, mais c'est ce qui le rendait riche. La rencontre a eu lieu.

Nous-mêmes, à l'intérieur du groupe, on se repositionnait sans cesse. Chaque soir, on se retrouvait avant le spectacle en se demandant ce qu'on modifiait, de quelle façon on portait le texte, comment on réagissait face à ce qui nous avait été dit la veille. En même temps, il y avait une sorte de peur, parce que les acteurs n'ont pas l'habitude que les gens viennent sur le plateau. Du coup la question intéressante était pourquoi a-t-on peur, de quoi se sent-on menacé? Les débats sont allés dans plein de sens. C'est très intéressant mais encore difficile aujourd'hui pour moi de rendre compte de l'expérience.

M.R. J'ai l'impression, du point de vue de mon expérience de spectateur, d'avoir vu des gens qui ne vont pas au théâtre d'habitude.

C.S. Oui, j'ai eu de tels retours. Je trouve ça très touchant. Une spectatrice, qui m'a dit venir très rarement au théâtre, m'a fait la réflexion suivante : « la fille qui joue celle qui est en garde à vue, ça se voit très bien qu'elle n'a jamais été en garde à vue ». Je me suis retrouvée un peu démunie face à cette question, parce que l'essence de notre travail est de jouer qu'on a vécu des choses qu'on n'a pas vécu – sinon ça réduit fortement le champ des possibles. En même temps, sa remarque est intéressante parce qu'elle questionne la représentation. J'étais confrontée à la remise en cause d'une évidence sur les codes du médium avec lequel je travaille. Or ça me semble important par rapport à cette recherche d'inventer un nouveau langage, de se poser la question : qu'est-ce tu as emmagasiné comme certitude par rapport à ton travail ?

M.R. Arriver à ce que le théâtre se repose la question de son utilité, de sa place, de ce qu'il dit, de la façon dont il le dit, est peut-être la condition de possibilité du débat. Les gens étaient installés sur trois côtés de la scène, à plat, ils ont pris la parole.

C.S. Nous ne savions pas trop comment réagir. Nous ne savions pas comment réinventer la forme théâtrale. C'est peut-être maintenant que nous serions capables d'y penser. Mais tant que l'expérience n'avait pas eu lieu, ça restait théorique pour moi. Je n'avais jamais vécu ça, que la nécessité du débat vienne du public – et non qu'on dise aux gens de rester pour un débat à l'issue de la représentation. L'expérience fait que la question se pose de façon réelle. Mais avant ça, jamais dans mon parcours, ni dans celui des gens avec qui je travaille, il n'y avait eu cette évidence. Nous aurions été incapables de la penser en dehors de l'événement qui a fait naître ce questionnement. Il devient plus complexe que quand tu le dis de façon théorique et volontariste.

Certaines personnes ont été révoltées parce qu'ils nous reprochaient de leur enlever leurs codes, or ils en avaient besoin pour débattre. Ils voulaient bien débattre après la représentation mais pas pendant. Comment amène-t-on les gens à changer leurs habitudes? La question est intéressante à poser. Des gens viennent en disant « on veut voir un spectacle, on veut être assis dans le noir, on ne veut pas qu'on nous pose de question... ». Il ne faut pas considérer ces gens comme des imbéciles, sous prétexte qu'ils se conduisent en consommateurs de produit culturel ou qu'ils ont peu vu de théâtre contemporain. Pour moi, la question est aussi

importante que ceux qui disent « j'ai besoin de poser une question tout de suite donc je la pose tout de suite ».

## Exiger de la cohérence ?

M.R. J'ai l'impression que le simple fait de choisir ce texte, dans une mise en scène assez dépouillée, qui donne à entendre le texte, les informations, les discours, faisait que les spectateurs exigeaient une certaine forme de cohérence, par rapport à la démarche, à ce que représente le fait de porter ce texte au théâtre.

C.S. La question de la cohérence me traverse beaucoup. Je rencontre très peu de personnes cohérentes, même dans des personnes qui se disent engagées et militantes. Je vois comme positif le fait de ne pas être cohérent. Il m'a été dit : « si tu n'agis pas dans ta vie, tu ne peux pas te permettre de porter ce texte au théâtre ». Exiger de la personne qui amène une question qu'elle y ait répondu pour soi revient à vouloir, encore une fois, qu'il y ait des réponses. Je ne suis pas du tout cohérente, que ce soit sur le plan politique, intellectuel, émotionnel... La question de la cohérence est un peu emprisonnante, et rassurante aussi, parce qu'elle identifie et range chaque chose dans des petits cubes bien fermés et exclut le reste.

M.R. Cohérence dit aussi modèle ou système. Elle est liée à la question des utopies des 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècles par exemple, dont la mise en œuvre a conduit à des forces de cohérence – je dis mise en œuvre parce que la théorie marxiste par exemple ne donne pas un modèle de société.

C.S. Il est plus difficile de poser du pouvoir avec de l'incohérence. Et d'ailleurs, à mes yeux, le texte de *L'insurrection qui vient* n'est pas un livre cohérent. Et tant mieux ! C'est plein de petites résolutions. L'incohérence vient de la complexité, et c'est sa force de liberté.

*Entretien réalisé le 2 novembre 2010 à Bruxelles.*

## Pour citer ce document

Coline Struyf, «Du positionnement», *Agôn* [En ligne], Le rêveur, l'engagé, le pessimiste et l'iconoclaste, Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Enquête: Engouffrés dans la brèche, mis à jour le : 07/01/2011, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1478>.