

LE BESOIN DU SPECTATEUR

Entretien avec Odile Darbelley et Michel Jacquelin, par Herveline Guervilly
Dans la revue Théâtre en Bretagne, avril 2004.

- *Quelles sont les étapes de construction de ce dernier spectacle ? L'espace, par exemple, à quel moment ses différences par rapport aux précédents épisodes sont-elles proposées ?*

Odile Darbelley et Michel Jacquelin : C'est l'implantation de la serre qui détermine l'espace. A Lorient, elle a le même emplacement qu'à Toulouse. Autrement, tout est plus ou moins modifié. Les mêmes éléments sont ré-agencés différemment. L'ascenseur est de l'autre côté, les écrans ne sont pas à la même place, les socles non plus, le frigo non plus... Ce sont les deux seuls épisodes où on trouve en commun la disposition de la serre, y compris l'ouverture des portes, et la baignoire à l'intérieur. Mais ce qui change surtout, c'est le lieu. A Toulouse c'est un théâtre en brique rose, et beaucoup plus grand qu'ici, l'ouverture de scène est un tiers plus large.

- *Si on voulait trouver un premier matériau pour cet épisode 5, ce serait plutôt le tournage du Songe d'une nuit d'été ?*

O. D. et M. J. : Oui, nous avons déjà prévu depuis longtemps que cet épisode se placerait dans la coulisse du *Songe*. Ce qui était compliqué quand on a commencé l'idée du feuilleton, c'était de faire une sorte de plan prévisionnel qui serait lié, d'une part, aux distributions des comédiens et, d'autre part, à la déclinaison d'éléments divers dans les différents épisodes. Le premier était prévu à Avignon, où devait déjà apparaître *Le Songe*. Ensuite, à la Cité Internationale et à Créteil, on avait souhaité qu'il y ait une relation entre les deux épisodes pour essayer de fidéliser le public parisien. A la Cité, on commençait à travailler un faux texte de Beckett ***Clic et Clac***, qui était censé être joué à Créteil. Et à Créteil, on répétait un opéra qui était censé être joué à Toulouse. Ensuite, on a trouvé que c'était bien de casser ça pour que ce ne soit pas autarcique avec des choses uniquement fabriquées par nous. C'était bien qu'à Lorient, comme il y avait eu *La Mouette* à la Cité, on retrouve un classique repérable.

- *Les membres du Groupe A. Pophtegme jouent-ils toujours dans ces spectacles parallèles ?*

O. D. et M. J. : Oui, c'est parce que certains y participent que le reste du groupe peut travailler dans les coulisses. A Lorient, il y en a beaucoup par rapport à Toulouse où

c'était un opéra contemporain à jauge réduite presque entièrement en vidéo, donc beaucoup plus simple à exploiter. C'est-à-dire qu'on essaie de ne pas se mettre des boulets. Pour ce dernier épisode, avec *Le Songe* en continu, c'est plus difficile, mais c'est un choix. On voulait essayer avec cette contrainte, que ce qui se passe dans *Le Songe* déteigne sur ce qui se passe sur le plateau, que ça fasse réfléchir les gens sur certaines choses, que ça induise des comportements. A chaque fois on essaie de varier les contraintes.

- *Le reste des vidéos qui sont utilisées dans le spectacle est tourné et pensé à quel moment?*

O. D. et M. J. : On peut reprendre des choses peu visibles avant, comme on le fait ici avec l'ange que l'on avait normalement tourné pour *Le songe*. Ce qui concerne la projection de texte, on le fait pendant la création. Le duplex, lui, a été préparé à Toulouse : pendant les journées de jeu de l'épisode 4, on préparait déjà cette idée pour l'épisode 5. Et puis, filmer des actions d'un épisode, c'est aussi un moyen de faire une espèce de résumé. Par exemple, l'histoire du préservatif, puisqu'on est tous sur la vidéo, c'est le moyen de rendre crédible qu'on y est allé, qu'il y a des gens qui y sont restés...

- *Vous concevez quasiment la totalité des éléments du projet, à la fois la mise en scène, la scénographie, les costumes, la lumière, l'écriture et vous êtes présents sur scène en tant qu'acteurs. Quelle importance cela a-t-il pour vous ?*

O. D. et M. J. : C'est vrai qu'on n'a pas tellement envie de choisir un texte et de le monter. On a fait des expériences, par exemple, sur un essai de Didi-Huberman¹. Après, le fait que tout arrive et se fasse en même temps, cela vient des situations. Dans cet épisode, elles étaient souvent liées au *Songe* : on a commencé à faire une sorte de synopsis, où il y avait les scènes du *Songe* avec ses personnages, et en parallèle, les situations qu'on pouvait mettre en place sur le plateau. Il y en avaient directement liées à la musique du *Songe* par exemple : la dameuse, le défilé de rideaux. On avait aussi des textes ou des objets déjà prévus pour Avignon, par exemple la scène autour des trophées². Ça, on l'a pris comme des matériaux à recycler. Que les choses se répètent, ça ne nous dérange pas trop. Jack O'Metty parle de ses trophées à plusieurs occasions ; à Créteil, il commençait à en parler, enfin il essayait, mais il n'y arrivait pas beaucoup. Mais le fait qu'on soit sur le plateau... Pour notre première création, nous voulions qu'il n'y ait qu'une personne sur scène, pour la deuxième deux, etc. Mais à la troisième, nous avons invité plus de monde.

¹ *Le Vivarium*, performance vidéo à partir d'un texte de G. Didi-Huberman, création en 1997 à Gare au Théâtre, Vitry-sur-Seine.

² Scène où Jack O'Metty évoque ses trophées, liés à la chute, ramassés lors de ses interventions de pompier.

M. J. : Dans *Vvert Célacon*³, Odile était seule sur scène. Dans *La Chambre*⁴, le projet était pour elle et un second comédien qui n'a pas suivi jusqu'au bout, alors finalement, j'ai repris le rôle et on s'est retrouvé tous les deux à jouer. Mais ce n'est pas facile. Au début ça me frustrait un peu par rapport à l'image, parce que, du coup, je ne vois jamais les spectacles. Dans les épisodes, on se ménage des moments où l'un ou l'autre n'est pas dans l'action et peut regarder la scène (par exemple pour moi, le défilé de slips).

- *Vous choisissez aussi de mettre toute l'équipe sur la scène...*

O. D et M. J. : Ça, c'est propre au *Grand feuilleton*, mais il y a eu des épisodes où la régie était dans le public (à la Cité Internationale). Après ça bouge, à Créteil, par exemple, la régie était dans la serre ; la serre y était plus un lieu technique (Michel y prenait des photos du public aussi), c'était une espèce de studio. L'idée de la serre est venue de Méliès qui était directeur d'un théâtre de variété, et qui, quand il a commencé à faire du cinéma, a reconstitué son théâtre sous une serre pour pouvoir filmer. On a voulu reprendre cette idée, mais il y a une chose qu'on n'a pas réussi à faire complètement, celle de travailler sur des tournages. Nous avons vu que la situation du filmage sur scène était intéressante parce qu'elle crée des moments de tensions, des moments d'attente, le champ et le hors-champ apparaissent sur le plateau. Mais c'est très difficile à exploiter parce que ça repose sur des temps morts, des temps d'installation, et ça, on a du mal à le gérer. Pour cet épisode, ça a un peu dévié parce qu'avec le duplex on avait déjà l'image de gens en train de se faire filmer. Il fallait éviter les confusions sur le statut des images.

- *Comment est venu le désir de croiser le théâtre et les arts plastiques ?*

O. D. : Michel est photographe, plasticien, et moi, j'ai une formation de comédienne ; j'ai continué des études en troisième cycle de théâtre, Michel a fait des photos de théâtre, on a écrit des articles, des émissions de radio. Et puis j'ai recommencé à faire des stages, du théâtre musical, et Michel a fait des scénographies. Et finalement, on a essayé de faire quelque chose ensemble.

M. J. : A Juvisy, où j'avais fait une exposition sur les indiens Iso, le directeur du théâtre m'avait dit : « Pourquoi pas faire une soirée poétique au moment de l'exposition ? ». On n'avait pas du tout envie d'écrire la poésie Iso, alors, on a proposé de faire *Vvert Célacon*. Ensuite, la galerie Chomette à Paris a été intéressée par ce projet et on l'a proposé à la Foire d'Art Contemporain de Francfort.

O. D. et M. J. : On ne s'est pas dit « on va mélanger le théâtre et les arts plastiques ». Quand on a commencé avec *Vvert*, c'était l'idée d'une sculpture vivante, qui faisait

³ *Vvert Célacon, the living ready made*, création en 1996 pour la Foire Internationale d'Art Contemporain de Francfort.

référence à des travaux comme ceux de Gilbert et Georges. On voulait faire une expérience par rapport à Duchamp, en utilisant effectivement des moyens du théâtre, mais on ne l'a pas créé dans un lieu de théâtre. Les choses glissent et on ne fait pas de séparation entre les arts plastiques et le théâtre.

M. J. : J'aimerais arriver à déplacer ce qu'on fait au théâtre pour vraiment poser des questions à l'intérieur des arts plastiques. Nous sommes très référencés « théâtre » et, du coup, la relation avec le milieu des arts plastiques n'est pas évidente.

O. D. et M. J. : Le travail semble davantage les déranger. Beaucoup se dissimulent derrière le problème de la référence, ils ne veulent pas voir les choses que l'on montre et ne voient qu'une caricature. L'igloo en livre, par exemple, pourrait absolument être dans une galerie ; c'est une variation sur une forme qui plastiquement tient très bien la route.

M. J. : Ce qui serait intéressant c'est d'utiliser cette forme là, pour essayer de travailler par rapport à l'idée du musée, qu'est-ce que c'est que de montrer de l'art contemporain ? Quelle relation peut-il y avoir entre l'œuvre d'art contemporain et le public ? La relation au public est intéressante au théâtre. Comme la fille hier qui était habillée avec les couleurs du *Radeau de la Méduse*, c'était inespéré!⁵

- *Le spectacle est souvent présenté comme une mise à mal de l'art contemporain. Vous proposez pourtant une esthétique personnelle qui va au-delà de la simple raillerie...*

M. J. : C'est un dosage difficile. A Toulouse, j'avais la sensation que l'igloo en livres, par exemple, existait avec plus de force, il faisait presque un contrepoids à la serre. Alors que là, par exemple, le jeu d'échec dévie vers les échecs. Peut-être, pourrait-on répartir autrement les répliques pour lancer l'idée d'esthétique, du mouvement, parce que c'est un texte de Duchamp qui est repris à ce moment là.

O. D. : Il faudrait qu'on montre davantage l'intérêt qu'on porte à ce qu'on propose, le regard que l'on a dessus, les uns les autres. Mon problème à Lorient, par exemple, ce sont les igloos de glace : ça disparaît parce que ça tombe en même temps que les courses de Puck⁶. Il faut vraiment qu'on soit tranquillisé sur des tops de *timing* pour pouvoir davantage adhérer à ce qu'on dit et montrer que c'est important.

O. D. et M. J. : Cela va dépendre aussi du public. A Toulouse, le public est plus adulte, en terme d'âge. A Lorient, il y a énormément de scolaires, et c'est un public plus agité, plus volatil, plus premier degré parfois aussi, donc c'est vrai qu'il y a des dosages à faire... C'est le problème de l'humour. Si tout le monde voit la référence, on dit : « Ouais, c'est

⁴ *La Chambre du Professeur Swedenborg*, création en 1999 au Théâtre de l'Eclipse, Juvisy-sur-Orge

⁵ Au cours de ce cinquième épisode, le groupe A. Pophtegme tente de réaliser un tableau vivant (refaire *Le Radeau de la méduse*) et demande la contribution d'un spectateur.

⁶ Les rires des spectateurs pendant les courses de Puck devant une vidéo de nature qui défile couvrent toutes les paroles qui peuvent être émises au même moment.

grossier... », mais si personne ne la voit on s'ennuie. Le rapport à l'humour est très personnel.

Pour le choix esthétique, c'est propre au *Grand feuilleton*. Avant il y avait un certain humour, mais ce n'était pas kitsch comme ça. On est parti de l'esthétique, entre guillemets, surréaliste : dans les premiers spectacles, *Vvert*, *La Chambre*, ce sont des objets anciens, du bois, du laiton. Pour les *Asa*⁷, c'est un espace froid de galerie, du bois vernis, du bois blanc... Dans le *Feuilleton*, l'esthétique est plus variée, moins conventionnelle. Ça correspond à des artistes qu'on aime, des gens comme Tony Cragg, qui proposent ce type d'installation d'objets dans l'espace, qui ont ce genre de rapport à la couleur. Il y a aussi le fait que le théâtre contemporain est quand même très noir et blanc. On essaie d'aller contre ce stéréotype.

O. D. : Mais, par exemple, la partie d'échec, quand je dis que ça recoupe toutes mes préoccupations, c'est bien un aboutissement de mes interrogations. Les balais de chiottes, ça a commencé par rapport à la peinture, à la sculpture, et l'échiquier : c'est un rapport à Marcel Duchamp.

M. J. : Pour moi, c'est un peu l'inverse : autant l'objet dans son ensemble, je l'assume complètement, autant, à l'intérieur, il y a des choses que je ne produirais jamais en dehors de ce cadre là. Je l'avais déjà ressenti quand je faisais des scénographies pour d'autres personnes. Le fait de travailler collectivement emmène à des endroits qui ne sont pas prévus, qui ne sont pas ceux qu'on aurait imaginés, qu'on aurait osés, ou dont on aurait eu envie. C'est intéressant, ça évite de rester dans son monde.

- *Par rapport au Songe, vous proposez une vision du théâtre contemporain qui oscille entre théâtre de patronage et idée conceptuelle ridicule...*

O. D. et M. J. : On a pensé à des choses qui pourraient être réellement proposées sur la scène. Ça ne suffit pas d'avoir des velléités conceptuelles, de détournement, si tu ne les mets pas bien en œuvre... Avec des éléments très corrosifs, on peut faire quelque chose qui ne l'est pas du tout. On veut faire du contemporain qui va bousculer Shakespeare et en fait, on fait du classique très classique.

Et il ne faudrait pas que les gens regrettent de ne pas voir ce spectacle là !

M. J. : Ce qui fonctionne relativement, c'est que, des joueurs de foot dans *Le Songe d'une nuit d'été*, je pense qu'on peut imaginer avoir vu cette mise en scène. C'est suffisamment une image décalée, qu'on peut justifier, pour qu'on puisse avoir le vague souvenir d'y avoir assisté un jour.

- *Le principe du feuilleton vous intéressait pour quelles raisons ?*

⁷ *Le Dispositif expérimental pour une rencontre avec les Asa chasseurs de météores*, création en 2001 dans le cadre d'*Un Lièvre qui a des ailes est un autre animal* au Festival d'Avignon.

O. D. et M. J. : C'était le fait que les gens suivent et que le temps ait passé effectivement. En voyant ce dernier épisode, par exemple, les gens ne doutent pas que Marcel ait produit ses calamarométries à la Cité internationale. Donc Marcel existe dans le temps, en dehors de la représentation. Nous avions envie que ces personnages continuent d'exister et il fallait trouver une situation globale qui leur permette de revenir périodiquement et d'évoluer. Le principe du feuilleton se dessinait déjà dans nos premiers spectacles : *Vvert* est autour de Duchamp-Duchamp ; le professeur Swedenborg a rencontré Duchamp-Duchamp ; c'est l'artiste qui fait visiter la chambre qui devient le personnage principal dans la rencontre des Asa... Il y a des glissements, on fait référence à nos propres travaux ; on recherche une cohérence. Quand est apparue l'idée du groupe Albert Pophtegme, du « contemporain, content pour tous », on s'est interrogé sur la forme qui pouvait permettre d'ancrer le groupe dans le temps, tout en sachant qu'il était éternel.

M. J. : Je me suis aperçu qu'il y avait, dans l'esthétique, une volonté de partir de Duchamp comme référence revendiquée, et de, peu à peu, s'approcher de l'époque contemporaine. Et ça, le feuilleton le permet. Ce qui est intéressant aussi, c'est que ça s'auto-génère. J'ai eu un peu peur de l'épuisement. Peut-être qu'Avignon nous a rendu service : on avait deux heures de spectacles qui représentaient un vivier d'éléments.

Vous utilisez différents moyens pour créer un rapport spécifique avec le public : l'adresse directe, la lumière dans la salle...

M. J. : Oui, c'est aussi la façon dont les choses sont écrites ; on essaie d'inclure la présence du public dans l'écriture même des spectacles. Ça choque souvent, mais je trouve que quand on lit *Hamlet*, la réaction du public n'est pas inscrite vraiment dans la pièce. Quelque chose doit effectivement se transformer avec le public, mais la marge d'évolution est très faible.

O. D. et M.J. : Il n'y a pas d'adresse directe, on n'a pas des personnes qui s'adressent à d'autres. L'espace-temps est différent entre la scène et la salle. Là, on met les gens dans le même espace dès l'écriture et ensuite, on met en place un certain nombre de signes (la lumière, le jeu...) dans la même direction.

M. J. : Ce qui m'intéresse au théâtre, c'est que le public soit regroupé, qu'il soit convoqué à une certaine heure, qu'il y ait une relation qui se prolonge après au bar... J'ai l'impression qu'il y a une vraie relation entre les gens qui font quelque chose et les gens qui regardent et participent éventuellement. De récupérer les frontales à la fin⁸, par exemple, c'est important parce qu'on dit au revoir aux gens en même temps.

⁸ Pour la dernière scène, le concert des *Red Squids*, les lumières de la scène et de la salle sont éteintes et des lampes frontales sont distribuées aux spectateurs afin qu'ils éclairent eux-mêmes la scène. Les lampes sont rendues après le salut.

- *Il y a une frontière minime entre ce qui est de l'ordre du réel et ce qui relève de la fiction : le moment où vous commencez le spectacle n'est pas clairement identifiable...*

O. D. et M. J. : Oui, on essaie d'entretenir un jeu, y compris pour nous, entre ce qui est vraiment, ce qui fait semblant d'être, ce qu'on dit être. On ne s'installe pas dans une chose, on ne fait que des va-et-vient. Pendant la course de Puck, les gens ne se sont pas tout de suite reconnus, et d'un coup, on entend : « C'est nous ! », alors ça fait un intérêt supplémentaire, ils se cherchent. On essaie d'installer un lien de proximité, de familiarité, une possibilité d'échange. Le feuilleton, c'était aussi ça, créer un lien avec les gens. Il existe toute une histoire autour du feuilleton. Les gens lisaient le feuilleton aux autres..., je me souviens de ceux à la radio, on était accro alors que ça n'avancait pas.

O. D. : On est dans un jeu sur les échanges avec le public à différents niveaux. Ce n'est pas que mental (comme dans la projection), ça peut être trivial, physique...

M. J. : Par exemple, je pense que, même si on ne croit que partiellement au *Songe*, le public n' imagine pas, et moi non plus d'ailleurs, que Puck arrête de courir quand il sort du cadre. Or il s'arrête, donc quelque chose se passe mentalement, un espace fictif se crée qu'on partage plus ou moins avec le public. Pour moi, Pierre il n'est pas dans l'ascenseur, parce que je sais bien qu'il n'y est pas, mais il n'est pas non plus dehors. Il y a un trou dans l'espace/temps qui est intéressant.

Entretien réalisé par Herveline Guervilly à Guidel-Plage, le 3 mars 2004.