



## **Jeu grandeur nature – Ce que le *in situ* fait au jeu**

Un projet de Mathias Brossard, avec Romain Daroles, Lara Khattabi et Loïc Le Manac'h.

Début du projet : 01. 09. 2023

Soutenu par la HES-SO, en partenariat avec le collectif CCC, La Fête du Théâtre et le FAR°

### **Résumé du projet**

*Jouer grandeur nature – ce que le in situ fait au jeu* est un projet de recherche qui prendra la forme d'une enquête sur la pratique du théâtre *in situ* en partant de l'expérience propre des interprètes. Nous posons le présupposé suivant : le théâtre *in situ* produit un jeu d'acteur·ices différent de celui que nous avons l'habitude d'éprouver en salle. Ce jeu spécifique nous proposons de l'appeler jeu *grandeur nature*. Afin de vérifier ce présupposé, nous souhaitons mener une enquête d'abord au sein des membres du collectif CCC (dont tous·tes les chercheur·euses sont membres) puis auprès d'un ensemble défini de comédien·nes qui ont ou ont eu des expériences théâtrales *in situ*. Ceci dans le but de confronter des pratiques, un vocabulaire, des expériences, des ressentis, afin d'analyser cette notion de jeu *grandeur nature* et d'en faire ressortir les caractéristiques.

### **1. Contexte du projet**

Durant l'été 2015, le collectif CCC, composé majoritairement d'ancien·nes étudiant·es du Bachelor Théâtre de La Manufacture (promotions G et H), présente un projet d'été. Nous décidons de monter une adaptation du *Maître et Marguerite* (1939) de Mikhaïl Boulgakov. Nous travaillons la nuit et jouons non pas dans les salles dévolues aux représentations mais sur le parking de La Manufacture. Ainsi naît le collectif de Comédiens et Comédiennes à Ciel ouvert, dit collectif CCC. Nous en sommes 4 membres/comédien·nes, qui avons la particularité d'être également porteur·euses de projets artistiques (au sein et/ou en dehors du collectif CCC).

Depuis 2015, CCC a ainsi entrepris un travail de création théâtrale que nous avons toujours qualifié de *in situ*, soit des spectacles développés hors des lieux dévolus au théâtre. Depuis la fin des années 1960 ce terme est en effet « consacré aux œuvres conçues hors des espaces dédiés traditionnellement à l'art : hors du musée ou de la galerie pour les arts plastiques et visuels, hors du théâtre pour les arts vivants »<sup>1</sup>.

Chacun de nos projets a découlé de la rencontre à la fois d'un lieu, d'une œuvre (non nécessairement écrite pour la scène) et d'un groupe de comédien·nes auquel nous sommes intimement lié·es.

---

<sup>1</sup> *Composer en danse : un vocabulaire des opérations et des pratiques* / Yvane Chapuis, Myriam Gourfink, Julie Perrin (éd.), 2020, p. 256.



Le lieu de création est toujours un lieu auquel nous sommes attaché·es, si ce n'est arrimé·es. Plus qu'un lieu c'est un territoire, un *terrain connu*, le lieu où a grandi un·e tel·le, un lieu de formation, *d'éducation, d'apprentissage* comme on le dit des romans. Le lieu de prédilection de nous tous·tes ou d'une partie de l'équipe, *a minima* de celui·celle qui porte la création en cours.

Les spectacles du collectif prennent souvent une dimension démesurée, à l'échelle du terrain qu'ils occupent. L'œuvre éclate alors et prend vie par la difficulté géographique de l'exercice que le collectif s'impose à lui-même. Cette difficulté n'est pas fabriquée par une somme de mises en œuvre de tensions, jeux de pouvoirs ou obstacles inventés mais par le fait de se « coltiner » le réel (espaces naturels, urbains et péri-urbains).

Notre pratique est un processus plus qu'une finalité. C'est l'envie de faire coïncider notre passion pour l'œuvre avec le réel. Ou plutôt de l'y jeter et de nous confronter à ce choc.

Suite aux quatre premières créations du collectif (*Le Maître et Marguerite* (2015), créé sur le parking de La Manufacture ; *Platonov* (2016-2020), dans une hêtraie à Saint-Maurice-de-Ventalon, en Lozère ; *Les Rigoles* (2021) dans la zone industrielle de Sierre, en Valais ; et *Bundren !* (2021), sur la côte Atlantique, à Porspoder, en Bretagne), certain·es des membres du groupe sont désormais amené·es à transmettre la manière dont nous travaillons, notre façon de pratiquer le *in situ*<sup>2</sup>. Cela a été un déclencheur dans la nécessité d'enquêter sur cette notion, les pratiques qu'elle recoupe et savoir précisément où nous nous *situons*, justement.

La perspective de la tournée de ces spectacles créés *in situ* a également participé de cette nécessité d'enquête. Un certain nombre d'interrogations ont surgi en effet au moment où s'est posée la question de jouer le spectacle dans des lieux qui n'étaient pas ceux où le spectacle avait été conçu (celle de la possibilité de le faire, du sens de le faire, des modalités ou encore des besoins - topographiques, artistiques, techniques - qui étaient les nôtres pour le faire).

Devoir nous déplacer nous a ainsi enjoint de nous situer.

Le projet de recherche que nous nous proposons de mener s'appuiera donc sur notre pratique théâtrale et nos expériences passées mais s'en distinguera en ce qu'il s'agira d'étudier ce que cette pratique du *in situ* implique pour le jeu des comédien·nes. En complément de notre propre expérience, nous souhaitons enquêter auprès d'autres compagnies ou collectifs sur la manière dont ils·elles travaillent et appréhendent le *in situ*, les outils qu'ils·elles mettent en place autant que ce qui les animent et ce qu'il en résulte pour eux·elles en termes de jeu. Ainsi, nous aimerions dresser une cartographie de différentes pratiques de théâtre *in situ* en articulant celle-ci autour de la question actorale : qu'est-ce que le *in situ* fait au jeu ?

Pour le premier projet du collectif CCC, le « dehors » était apparu comme une échappatoire aux salles de présentation de l'école. Encore étudiant·es, nous avons trouvé dans le « dehors » un terrain de jeu idéal pour adapter au théâtre un roman (une œuvre non destinée à la scène donc) car la théâtralité du lieu et celle de l'œuvre étaient à explorer en même temps. En tant que praticien·nes de théâtre, il y a un sentiment de liberté très fort qui émane des créations *in situ*. Liberté d'échapper aux lieux qui produisent et diffusent généralement cet art mais aussi liberté due à l'immédiateté de créer que cela autorise. En effet, le *in situ*

---

<sup>2</sup> Mathias Brossard interviendra notamment auprès des étudiant·es de première année du Bachelor Théâtre de La Manufacture entre le 3 et le 26 mai 2023.



suppose simplement de choisir un lieu et de délimiter un espace pour les spectateur·ices afin qu'il y ait théâtre.

Du point de vue actoral, sur lequel nous voulons centrer cette recherche, qu'est-ce que cela change de jouer sur un parking, dans une forêt, de déambuler dans une ville plutôt que dans une salle de spectacles ? Quel rapport aux émotions le *in situ* implique-t-il ? Quel impact sur les enjeux et l'urgence dans le jeu ? Quel rapport au public ? À l'infiniment grand et à l'infiniment petit de la nature ? À la collision entre le réel et la fiction ? Quelle place pour le danger et les accidents ? Quel rapport, dans ce jeu, aux éléments ?

## 2. Objectifs

En s'appuyant sur l'expérience du collectif CCC et le va-et-vient constant de ses membres entre théâtre *in situ* et théâtre « en boîte noire » (chaque membre du collectif est par ailleurs comédien·ne pour d'autres compagnies), nous posons le présupposé suivant : le théâtre *in situ* produit un jeu d'acteur·ices différent de celui que nous avons l'habitude d'éprouver en salle. Ce jeu spécifique nous proposons de l'appeler jeu *grandeur nature*.

Afin de vérifier ce présupposé, nous souhaitons mener une enquête d'abord au sein des membres du collectif CCC puis auprès d'un ensemble défini de comédien·nes ou metteur·euses en scène qui ont ou ont eu des expériences théâtrales *in situ*. Ceci dans le but de confronter des pratiques, un vocabulaire, des expériences, des ressentis, afin d'analyser cette notion de jeu *grandeur nature* et d'en faire ressortir les caractéristiques.

### 1 – Définir un groupe représentatif de praticien·nes à interroger

Il s'agira de définir quelles seront les personnes que nous souhaitons interroger en dehors des membres du collectif CCC. Nous souhaiterions pouvoir rencontrer une douzaine de praticien·nes différent·es. Plusieurs critères guideront notre sélection : équilibre homme/femme, diversité des âges, diversité des régions géographique (Suisse romande, France, Belgique) dans lesquelles ils·elles opèrent, diversité des typologies de lieux de création (pleine nature, espace urbain, friche, zone rurale, zone périphérique).

### 2 – Etablir un questionnaire

L'objectif ici sera la rédaction d'un questionnaire qui servira de base à notre enquête.

Il s'agira d'aborder en une quinzaine de questions les différents aspects qui nous semblent caractériser l'expérience de jeu que permet le théâtre *in situ* : influence du lieu, rapport à la météo, à la nuit, présence humaine et/ou animale, rapport à l'accident (dans le sens de l'inattendu qui peut surgir au cours de la représentation), modification du rapport au public et à l'environnement social, lexique spécifique généré par le travail en extérieur, influence des conditions spécifiques de tournée (adaptation).

### 3 – Interroger les différent·es praticien·nes

#### a) Au sein du collectif CCC

Ce questionnaire sera adressé et testé auprès d'une quinzaine de membres du collectif



CCC. L'objectif est double : 1/ vérifier la pertinence de nos questions et en améliorer éventuellement la formulation ; 2/ documenter et archiver les expériences menées par le collectif.

b) Corpus extérieur au collectif

L'objectif est de collecter d'autres expériences de théâtre *in situ* et de comprendre comment elles sont pensées, imaginées et expérimentées. Il s'agit de les confronter avec nos propres expériences dans une approche comparative.

#### 4 – Etablir une cartographie

L'objectif est de synthétiser et de mettre en lien les données collectées. Il s'agira de faire apparaître les points de convergence et les écarts entre les expériences enquêtées. Nous relèverons la manière dont les acteur·ices définissent leur pratique théâtrale, leurs différentes méthodes de création, l'évolution de leur recherche artistique.

Ce qui nous permettra par ailleurs de mieux situer la pratique de notre collectif dans le champ du théâtre *in situ*.

#### 5 – Tentative de définition du jeu *grandeur nature*

Il s'agira en dernier lieu de circonscrire ce que nous nommons le jeu *grandeur nature*, soit le jeu spécifique qui résulte de l'influence du *in situ* sur le jeu de l'acteur·ice. Qu'est-ce que ce type particulier de création produit chez l'interprète ? Qu'est-ce que cela lui demande en termes d'énergie, de conscience de l'espace, de réactivité, d'invention, d'adaptabilité ? Et quelles perspectives cela lui ouvre en termes de compétences mais aussi en termes de nouvelles sensations de jeu, de possibilités d'interprétation, de corporéité ?

### 3. État de l'art

#### 3.1. Situation actuelle dans le domaine des travaux projetés avec mention des principales réalisations / publications

1. *In situ* et art de rue : histoire commune et pratiques populaires.

Ce projet de recherche s'inscrit avant tout dans un mouvement contemporain qui voit se multiplier les propositions de spectacle vivant en extérieur. On observe une véritable richesse et pluralité des pratiques, des esthétiques. La terminologie pour désigner ces formes de spectacle en extérieur est multiple : arts de rue, théâtre en espace public, théâtre-paysage, etc. Afin de définir au mieux les contours de notre pratique du théâtre *in situ*, il nous semble important de rappeler un certain nombre d'expériences théâtrales en extérieur qui ont été menées par le passé et l'influence esthétique qu'elles ont pu avoir pour nous sur le jeu des comédien·nes ainsi que dans leurs rapports aux spectateur·ices.



Deux études sont particulièrement exhaustives quant à l'histoire des arts de rue, en tous cas depuis les années 1970, à savoir *Quarante ans d'art de la rue* (2009) de Floriane Gaber et *Rue des arts : productions artistiques et espace urbain* (2015) de Martine Maleval et Jean-Marc Lachaud. Dans les deux ouvrages, il est question des origines essentiellement politiques et anarchistes des arts de rue, comme « de lointains héritiers du théâtre d'agit-prop des années 1920, en correspondance plus étroite avec les expériences entre autres américaines, d'un théâtre activiste et « gesticulatoire » »<sup>3</sup> écrivent Jean-Marc Lachaud et Martine Maleval. Floriane Gaber importe cette « contre-culture » depuis les États-Unis de la Beat Generation (idées communautaires et anarchisantes), du Land Art (« l'art sort des galeries et se répand dans la nature »<sup>4</sup>) et du Mouvement Fluxus au sein duquel George Maciunas organisera une édition du Festival Mondial Fluxus et Art Total à Nice en 1963. Trois mouvements qui éveillent un intérêt en Europe pour ces formes artistiques qui sortent des lieux qui leur sont réservés en sortant dans la rue et dans les espaces urbains. C'est donc logiquement qu'en 1968, si « le peuple descend dans la rue, le théâtre aussi »<sup>5</sup>. Des événements comme le festival de Nancy, à partir de 1963, ont été particulièrement importants pour rendre visible et catalyser ces propositions. Lors de ce festival, l'aspect politique de ces interventions peut se résumer au travers des propositions de deux compagnies : *Bread and Puppet Theater*<sup>6</sup> qui manipulent des marionnettes géantes pour dénoncer la guerre du Viêt Nam et le *Teatro Campesino*<sup>7</sup> qui soutient les grèves des ouvriers mexicains. « Images fortes (les acteurs portent des pancartes autour du cou pour désigner leurs rôles au spectateur), ton comique, ces sketches rapides sont un véritable théâtre de combat »<sup>8</sup>. On retrouve systématiquement une forme de lutte et/ou d'insolence dans les propositions artistiques en extérieur de cette période. En dehors de leurs aspirations politiques, il s'agit aussi d'un combat pour les interprètes afin de donner vie à une œuvre artistique dans un milieu, comme la rue, qui n'est pas protégé. Combat et insolence que l'on retrouve dans les modes de jeu pratiqués par les interprètes qui empruntent et détournent pour cela certains codes de la manifestation politique : harangues, slogans, pancartes, etc. À l'été 1968, le Living Theatre s'installe dans les rues d'Avignon, et la municipalité ne peut que constater impuissante ces artistes qui « se sont répandus sur la place des Carmes [...] et que ce désordre ne saurait être toléré »<sup>9</sup>. « Combat » avec les représentants de l'État donc, mais aussi avec l'institution. Le Festival d'Avignon lui-même est court-circuité dans *Paradise now* alors qu'aucune autorisation de ses organisateur·ices ou des autorités n'avait été donnée pour se produire en extérieur. Dans *Paradise now*, le Living Theatre développe ce que Floriane Gaber nomme « un théâtre physique », c'est-à-dire un théâtre où le corps est central dans l'acte théâtral politique. Les interprètes y invectivent les spectateur·ices, ils-elles courent, se roulent par terre, se déshabillent. À travers ces trois expériences, l'art de rue (appellation qui fait son apparition en France en 1968) se présentait

---

<sup>3</sup> In MALEVAL Martine et LACHAUD Jean-Marc, *Rue des arts : productions artistiques et espace urbain*, l'Harmattan, 2015, p.16.

<sup>4</sup> In GABER Floriane, *Quarante ans d'art de la rue*, éditions Ici et là, 2009, p.15.

<sup>5</sup> In GABER Floriane, *op. cit.*, p.16.

<sup>6</sup> *The Bread and Puppet Theatre* est une compagnie de théâtre de marionnettes états-unienne fondée par Elka et Peter Schuman en 1962.

<sup>7</sup> Le *Teatro Campesino* est une compagnie de théâtre californienne fondée par Luis Valdez et Augustin Lira.

<sup>8</sup> In GABER Floriane, *op. cit.*, p.17.

<sup>9</sup> In GABER Floriane, *op. cit.*, p.22.



déjà comme le chemin le plus court pour entrer au contact avec un public sans l'intermédiaire d'une institution ou le filtre d'un pouvoir. En plus du caractère politique de certaines propositions, l'art de rue se veut également profondément festif et ouvert à toute forme d'expression artistique : du simple bateleur aux importantes compagnies de théâtre, de l'amateur·ice au·à la professionnel·le confirmé·e.

Pour Jean-Marc Lachaud et Martine Maleval, « renouant avec la tradition carnavalesque et réhabilitant l'univers de la fête foraine, redécouvrant les petites formes méprisées par la *haute-culture* (cirque, marionnettes...) [...] ce théâtre clame haut et fort son caractère populaire »<sup>10</sup>. En effet, pensons aux origines du théâtre grec et aux grandes et petites Dionysies qui proposaient déjà, à l'extérieur des amphithéâtres (lieux officiels du théâtre) des processions religieuses autour de phallus géants en l'honneur du dieu Dionysos. Pensons aussi aux traditions non moins religieuses, populaires et joyeuses des carnivals ou autres fêtes des morts d'Europe et d'Amérique, où il est avant tout question de chair, et donc d'une certaine présence des corps et du jeu. Dès lors, nous ne sommes plus loin d'une filiation historique avec les créations baroques, provocantes, aux allures de fête de Jérôme Savary, son Grand Magic Circus et ses animaux tristes dès le début des années 1970. Citons enfin la tradition de la *commedia dell'arte* dans l'Italie du XVII<sup>e</sup> siècle, ou des foires parisiennes dont peut-être la plus célèbre, celle du Pont-Neuf, à la typologie de jeu si caractéristique d'un théâtre de tréteaux et dont Molière enfant fut un spectateur, et plus tard un héritier. Une variété de pratiques qui représentent également autant de portes d'entrée pour tenter de comprendre l'ambition d'un théâtre de rue ou en espace public, *in situ*. Des pratiques en plein air dites *populaires* dans le sillage desquelles nous pensons nous inscrire – avec notre collectif CCC – dans une forme d'héritage.

La multiplicité des formes d'expression artistique en extérieur est l'une des raisons pour lesquelles il nous a paru pertinent de nous intéresser aux effets que ces pratiques peuvent avoir du point de vue strictement actoral.

## 2. Nouvelles convictions et hybridation des formes

Comme en témoigne Anne Gonon dans la revue *Stradda* « le magazine des arts pluriels » à l'été 2016, « à feuilleter la totalité des numéros *Stradda*, la mutation du paysage de la création hors les murs saute au visage [...] Au cours de la dernière décennie, le champ s'est élargi, la suprématie du théâtre n'a plus lieu d'être, les pratiques artistiques se sont hybridées »<sup>11</sup>. Il est désormais davantage question de « population » et d'« habitants » que de « public », et il s'agit désormais davantage d'investir « un territoire » au sens large. Toujours plus à la recherche d'une immersion territoriale, des compagnies vont littéralement conquérir les campagnes et autres espaces péri-urbains. Amener les populations urbaines à s'intéresser davantage à ce qui est à l'extérieur de la ville, campagne et autres espaces naturels, dans une visée écologiste, c'est ce qu'a initié la compagnie pionnière Le Phun dès les années 1980<sup>12</sup> - et aujourd'hui encore - avec *La vengeance des Semis* (1987), en amenant littéralement une ferme

<sup>10</sup> In MALEVAL Martine et LACHAUD Jean-Marc, *op. cit.*, p.20.

<sup>11</sup> In GONON Anne, « Hybridation continue », *Stradda*, n°38/39, été 2016, p.52.

<sup>12</sup> La compagnie Le PHUN a été fondée à Toulouse en 1985. Compagnie reconnue dans sa région comme internationalement, Le PHUN propose un théâtre présent et vivant, à la fois populaire et exigeant. Ici, *La vengeance des semis* à Saint-Germain-des-Prés à Paris en 1987 : <https://vimeo.com/122966286>



en plein centre-ville. L'espace d'une nuit, et pour quatre jours, est reconstruite une ferme légumière et d'élevage sur une place ou un carrefour d'une grande ville. Au matin, les citadin-es découvrent toute une vie rurale reconstituée par des paysan·nes-acteur·ices dont le statut relativement flou, entre jeu et réalité, brouille les cartes sur la piste d'une manifestation politique ou au contraire d'un simple geste d'aménagement d'espaces verts. « Il n'y a qu'à regarder la façon dont les gens commencent à parler avec les jardiniers. Je crois que c'est ça le théâtre » s'exclamait alors Stéphane Lissner<sup>13</sup> qui avait programmé la compagnie à Saint-Germain-des-Prés à Paris lors du Printemps du théâtre en 1987. Façon détournée de rendre compte et d'alerter sur la réalité écologique de la planète. Soif de nature et d'extérieur qui n'a fait que s'accroître avec la dernière crise sanitaire.

Depuis quelques années, l'acte militant et disruptif historique se veut désormais écologique, et dans un geste fondamentalement hybride, renoue avec l'acte créateur comme enjeu premier. L'itinérance rurale et les nouvelles convictions écologiques amènent à repenser une fois encore les modalités du rapport spectaculaire et soulèvent de nombreuses nouvelles questions techniques, technologiques et spectaculaires. Ainsi la Khta compagnie<sup>14</sup> est passée maîtresse dans la création de gradins mobiles : dans *Je suis une personne* (2012), décor, pièce et assises tiennent dans un container qui peut être déployé où bon leur semble dans une parfaite ergonomie.

Cette nouvelle approche des spectacles en extérieur demande aux compagnies d'imaginer de nouveaux modes d'emploi de représentation pour les spectateur·ices. Notre projet de recherche vise également à recenser ces modes de représentation différents de ceux d'un spectacle classique afin de comprendre quel rapport entretient alors le-la comédien·ne avec la représentation. Comment il-elle se met en condition de représentation sans une frontière claire entre la scène et le public ? Quel échauffement cela nécessite-t-il ? Qu'est-ce que cela implique dans la partition d'un·e comédien·ne de devoir prendre en charge ce mode de représentation et la proximité du public ?

### 3. Du point de vue actoral

On peut retrouver cette notion de jeu *grandeur nature* - soit, tel que nous l'avons défini précédemment, le jeu spécifique créé par la pratique du *in situ* - dans le travail du metteur en scène Frank Castorf. Il est intéressant de voir comment la dépense physique qui est convoquée dans son travail est tout à fait caractéristique d'un mode de jeu épique que nous avons pu aussi expérimenter en extérieur. La démesure des plateaux, des spectacles adaptés d'œuvres non initialement prévues pour la scène, la rapidité de répétition et la durée, à l'inverse, longue des pièces obligent à une prise de risque maximale pour les comédien·nes. Par ailleurs, les scénographies de Bert Neumann (qui accompagnait souvent Castorf dans ses créations) étaient souvent présentées au dernier moment des répétitions et étaient construites indépendamment des volontés même du metteur en scène ou du reste de l'équipe, comme pour *Die Kabale der Scheinheiligen* (2017). Lors du Festival d'Avignon 2017, Frank Castorf avait

---

<sup>13</sup> Avant d'être reconnu pour ses postes de direction de grandes maisons d'opéra, Stéphane Lissner a dirigé le Printemps du théâtre à Paris entre 1984 et 1987.

<sup>14</sup> La Khta compagnie est une compagnie de théâtre fondée en 2000. Ses spectacles se jouent dans des dispositifs placés dans la ville (dans des containers, sur des toits, sur des camions en mouvement, dans des souterrains, dans des parkings, etc. Pour en savoir plus sur le spectacle *Je suis une personne* : <http://khta.org/frm/jsup/>



investi l'entièreté d'un hall du parc d'exposition. La scène faisait environ cinquante mètres de large. Au milieu du « plateau », trois structures scénographiques évoluaient et se dévoilaient au fur et à mesure de l'histoire, aussi grâce à un tournage en direct et des projections vidéo. Chaque entrée ou sortie des comédien·nes donnait lieu à une véritable course. La fragmentation de l'espace et de la dramaturgie influençait directement un jeu tour à tour outré ou naturaliste, farcesque ou solennel. Le processus qui s'engage alors est très proche des déconvenues et/ou surprises rencontrées lors des pièces que nous avons pu monter avec notre collectif face aux contraintes du climat, de la topographie du lieu, etc.

On observe aussi que le groupe de comédiennes et comédiens peut rapidement avoir une influence sur l'identité même du jeu. Ainsi, le collectif 49 701 s'est formé en 2012 à la suite de leurs études au Studio-Théâtre d'Asnières. À partir de là s'est développée une vraie complicité et amitié dans un jeu résolument collectif qui n'est pas si éloigné de « l'esprit de troupe » qui nous est cher. Dans son manifeste<sup>15</sup>, le collectif 49 701 parle d'une volonté commune de créer « à partir d'un récit et à partir d'une langue un théâtre pour les habitants, c'est-à-dire pour tout le monde ». Le récit, autour duquel les membres du collectif travaillent depuis sa formation, c'est *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas, avec une volonté de donner une actualisation du feuilleton. Ils revendiquent, comme notre collectif, un jeu qui cherche à faire prendre part les spectateur·ices à la fiction, en utilisant toutes les possibilités qu'offre l'espace. Pour ce faire, l'espace urbain dans son entier leur sert de terrain de jeu et d'outil pour adapter le roman de Dumas, avec l'ambition d'un dialogue entre patrimoine littéraire et patrimoine institutionnel et architectural. Mettre le jeu au centre autant que l'adaptation d'une œuvre littéraire revient chez eux - comme pour nous - à mettre le plaisir du jeu au cœur du processus de création. Leur travail d'adaptation revisite largement l'œuvre de Dumas et fait la part belle à de nombreuses références de la pop culture, particulièrement dans le traitement des personnages. Les mousquetaires semblent sortis d'un western spaghetti, Milady et Anne d'Autriche de films de Quentin Tarantino ou Pedro Almodovar. Cette abondance de références qui se répondent entre elles participe à l'émergence d'une esthétique de jeu décalée, loufoque, presque *cartoon*. Concernant notre collectif, le travail d'adaptation se veut quant à lui relativement fidèle à l'œuvre et les comédien·nes apportent chacun·e leur sensibilité propre aux personnages qu'ils-elles interprètent. En comparant le travail de nos deux compagnies aux nombreuses caractéristiques communes, on peut voir à quel point le travail du jeu peut être différent. Lors de nos interviews, il s'agira de décrire et comprendre l'origine de ces différences.

Enfin, la compagnie Grand Magasin et Alexandre Koutchevsky sont, les deux, porteurs d'une tout autre qualité de jeu, entre épure et nature. Fondée en 1982 par Pascale Murtin et François Hiffler, la compagnie Grand Magasin met parfois au service du *in situ* son ambition « en dépit et grâce à une méconnaissance quasi-totale du théâtre, de la danse et de la musique, de réaliser les spectacles auxquels [ils] rêver[aient] d'assister »<sup>16</sup>. Ils étalonnent ainsi un propos sur le réel dans des formes aussi variées qu'un « concert dispersé » (*Eparpiller*, 2018), qu'une « visite imaginaire d'un lieu réel » (*Comme si vous y étiez*, 2017), qu'une « promenade guidée » (*Scènes de la vie au grand jour*, 2013), qu'un « guide touristique » (*Vue sur le parc*, 2012). Chacune des propositions artistiques en extérieur est l'occasion de déployer

---

<sup>15</sup> <http://collectif49701.fr/le-collectif-49701/>

<sup>16</sup> Murtin Pascale, Hiffler François, Atala Bettina, page de présentation du site de la compagnie Grand Magasin, <http://www.grandmagasin.net/GrandMagasin.php>





un jeu extrêmement ludique, souvent minimaliste et qui repose sur une grande part d'étonnement, face au monde réel et aux personnes qui y évoluent. Un cadre « réel » et *in situ*, ainsi soumis à l'œil d'un spectateur et/ou au commentaire des performeurs, devient jeu et spectacle. C'est le cas notamment dans *Syndicat d'initiative* (2010), le public est placé à un carrefour d'une ville et observe l'activité de ce même carrefour, alternativement commentée par deux performeurs et « solennisée » par un chœur d'une dizaine de personnes. Ce qui peut être considéré comme accident dans d'autres pièces *in situ* devient ici le moteur principal de l'action et du spectacle.

De même pour Alexandre Koutchevsky, ce qu'il nomme le théâtre-paysage est avant tout cette capacité à « faire avec ce qui existe ». Si le « théâtre à ciel ouvert » s'oppose au théâtre en boîte noire, c'est dans la « prise en compte du monde tel qu'il se donne d'emblée ». Il y a donc aussi sanctuarisation d'un espace de vie (extérieur, naturel, etc.) grâce au geste théâtral, dans un tout autre mode de jeu que Grand Magasin. Il précise d'ailleurs bien dans son *Manifeste pour un Théâtre-paysage* (2010)<sup>17</sup> que « le théâtre naît dehors [...] en lien avec les arbres, les collines, la mer, le vent, les cris des animaux ».

Les spectacles de Grand Magasin et d'Alexandre Koutchevsky donnent particulièrement aux spectateur-ices la place d'observateur-ices de la nature et/ou du monde qui les entoure. Le spectacle peut même devenir un espace de méditation. En proposant des spectacles longs dans des paysages majestueux, c'est également une position que nous cherchons à offrir au spectateur-ice. Ils·Elles peuvent s'ennuyer, décrocher de la fiction, se perdre dans le paysage. Dans le cadre de notre recherche, il s'agira d'interroger les différentes compagnies sur le rapport intime que leurs membres entretiennent avec le paysage lorsqu'ils·elles imaginent un spectacle et de quelle façon les interprètes se font les médiateur-ices de ce rapport au paysage.

### **3.2. État des principales lectures / réflexions / expériences / réalisations / publications effectuées par le(s) requérant(s) dans le domaine des travaux projetés.**

Nous avons créé des spectacles et mené des recherches en extérieur depuis 2015 dans le cadre de notre collectif CCC. Nous tentons de décrire ici les enseignements que nous avons tirés d'un point de vue actoral de chacune de ces expériences.

Le premier aspect qui nous semble important de souligner est que nous sommes tous·tes avant tout comédien·nes. En 2015, à la création du collectif, nous étions d'ailleurs encore tous·tes étudiant·es à La Manufacture, en Bachelor Théâtre. Le travail du collectif a ainsi toujours été pensé par des comédien·nes et pour des comédien·nes.

- *Le Maître et Marguerite*

---

<sup>17</sup> *Manifeste pour un Théâtre-Paysage* :

<http://www.lumieredaout.net/collectif-de-six-auteurs/alexandre-koutchevsky>



Cette envie d'extérieur s'est présentée pour la première fois alors que nous réfléchissions à l'adaptation du roman *Le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov. La volonté d'adapter ce roman est née d'une résidence de recherche en marge des projets d'été de La Manufacture en 2014. Dans ce cadre, deux comédien·nes de notre collectif, Loïc Le Manach et Margot Van Hove, décidèrent de vivre un mois en *errance nocturne*. Ils·Elles travaillèrent et voyagèrent ainsi exclusivement la nuit durant l'intégralité du mois d'août 2014. Apparitions mystérieuses, obscurité, lumières colorées, sens éveillés, adapter ce roman de Boulgakov leur est alors apparu comme une évidence pour retranscrire au mieux leur mois d'errance. Ils·Elles nous ont donc proposé de monter une adaptation de ce roman à l'été 2015, dans le cadre de ces mêmes projets d'été académiques. Pour les répétitions du spectacle, ils·elles décident de reprendre le principe de leur résidence de recherche, c'est-à-dire de monter le spectacle en travaillant exclusivement la nuit. Rapidement, lors des nuits de répétitions, il nous a semblé essentiel de monter le spectacle, dont les représentations commençaient à minuit, en extérieur, plus précisément sur le parking de La Manufacture, pour que le public puisse vivre véritablement, lui aussi, l'expérience de la nuit pendant la durée de la représentation.

Les conditions particulières de vie et de travail (travailler la nuit et dormir le jour) nous ont fortement influencé·es dans l'approche de nos rôles et de la pièce, que ce soit dans le lien intime que chacun·e entretenait avec le roman ou dans les contraintes vocales et d'énergie de jeu que le parking-scène imposait. Cette expérience nous fit découvrir les codes et les possibles d'un théâtre dit *in situ*, à même le goudron et les murs des immeubles environnants.

La dimension inédite des espaces que nous avons investis, les nouveaux modes de jeu qu'ils ont générés, l'engagement physique que cela demandait, nous parurent propices au déploiement de ce théâtre dont nous rêvions : grands espaces, distribution importante et textes démesurés. Le collectif CCC était né.

### ● *Platonov*

De l'été 2016 à l'été 2020, Mathias Brossard propose à la même équipe dont il fait partie, agrandie de plusieurs comédien·nes, de se réunir une fois par an dans une hêtraie de son village natal, dans le sud de la Lozère, pour une série de courts workshops *grandeur nature* autour de l'adaptation de *Platonov* de Tchekhov. Cette pièce conte l'histoire d'un groupe d'ami·es qui se retrouve chaque été chez Anna Petrovna, jeune veuve, dans sa maison de campagne. Aux bavardages et autres plaisanteries qui animent de prime abord cette petite communauté, succèdent vite les souleries et les scandales, les séductions et les regrets. Il y est question d'amitié farouche, d'amour et de désir, de fidélité et d'empêchement, de manque de caractère et de rêve de changement. *Platonov* est une pièce fleuve, désordonnée, avec un nombre incalculable de personnages qui représentent chacun·e à leur façon une vision du monde, un idéal artistique, esthétique, philosophique et/ou politique. Cela a pour effet de mélanger allégrement les genres : du drame bourgeois à la comédie satirique en passant par le feuilleton, le bouffon<sup>18</sup>, le clown. Cette pièce représentait ainsi un terrain de jeu idéal pour les comédien·nes que nous sommes et notre recherche autour de l'*in situ*.

Année après année, nous avons nourri notre connaissance mutuelle, affiné notre savoir-faire de jeu en commun et affûté nos outils théâtraux liés à l'*in situ* : hors-champ toujours visible,

---

<sup>18</sup> Mode de jeu dans lequel la moquerie est poussée jusqu'à la parodie.



utilisation de la profondeur, des reliefs et des différentes hauteurs, simultanéité des actions, échos, possibilité de faire théâtre de tout (arbre, rivière, vue plongeante sur la vallée, etc.), poésie des imprévus et autres surprises (branche qui cède, orage, apparition d'un animal, d'un groupe de promeneur·euses, sons inattendus, etc.).

La particularité de *Platonov*<sup>19</sup> dans sa version intégrale tient également dans sa durée. Effectivement, au terme de nos cinq étés de travail, le spectacle se déroule sur près de douze heures, réparties sur deux jours et se déploie sur quatre lieux différents. Les interprètes vivent véritablement la temporalité de la pièce, au même titre que les spectateur·ices, ce qui a une influence directe sur leur interprétation. Dès le début de la pièce, les comédien·nes invitent littéralement le public dans leur forêt et installent une vraie proximité avec lui. À plusieurs moments de la pièce, le public et les comédien·nes ne forment plus qu'un seul et même groupe au sein duquel la fable continue de se déployer.

- *Les Rigoles*<sup>20</sup>

En 2019, Mathias Brossard propose au collectif de travailler autour du roman graphique *Les Rigoles* de l'auteur flamand Brecht Evens pour un retour dans des paysages urbains. Dans cette bande dessinée, trois histoires se mêlent au sein d'une même nuit dans une même ville. Des personnages s'y croisent, s'y frôlent et poursuivent leur histoire ailleurs, s'en remettant à la fièvre et au hasard. Pour l'adaptation de cette bande dessinée en spectacle de théâtre, plusieurs problématiques se sont posées immédiatement.

La première problématique était de réussir à faire suivre au public trois intrigues qui se déroulent simultanément. Pour cela, le public était divisé en petits groupes de spectateur·ices et suivaient les aventures nocturnes des trois protagonistes principaux : Jona, Rodolphe et Victoria. Le spectacle se déroulant en déambulation, en pleine ville, ce système nécessitait pour les comédien·nes une attention de tous les instants : non seulement de garder l'attention d'un groupe d'une trentaine de spectateur·ices en mouvement, de prendre en compte les *accidents* que peut réserver une déambulation théâtrale en ville (*accidents* d'une tout autre nature qu'en forêt) ainsi que prendre en compte les interventions des passant·es surpris·es par l'acte théâtral qui se déploie devant eux·elles. Les groupes de spectateur·ices ne suivaient pas la trajectoire du même protagoniste durant l'intégralité de la pièce. Cela nécessitait donc également pour les comédien·nes de veiller à la temporalité des scènes pour la bonne simultanéité avec les autres groupes de spectateur·ices, et cela malgré les imprévus d'une représentation en déambulation.

---

<sup>19</sup> Production : collectif CCC et la Filiale Fantôme - Coproduction : Comédie de Genève, Théâtre Vidy-Lausanne, Théâtre de Mende, Scènes Croisées de la Lozère - Lausanne 14-26/06/22 , Genève 17-25/09/22, Mende 24-25/06/23. Une tournée en Suisse est prévue pour la saison 2024/2025.

<sup>20</sup> Production : collectif CCC et la Filiale Fantôme - Coproduction : Théâtre Les Halles, Sierre - Sierre 18-23/05/21, Genève 27-30/07/21, Nyon 18-20/08/21.



- *Bundren !*<sup>21</sup>

En 2020, Loïc Le Manach et Charlotte Déniel commencent à travailler sur *Bundren !*, une adaptation du roman *Tandis que j'agonise* de William Faulkner. Ils-Elles convient cette fois le collectif à venir travailler autour de cette adaptation dans leur région natale, au bord de la côte Nord du Finistère, en France. Ce récit de William Faulkner conte le voyage funeste et tragi-comique d'une famille de paysan·nes du Mississippi. La famille Bundren conduit à la ville le corps de l'épouse et mère de famille, Addie, afin qu'elle repose auprès de ses parents. Ils-Elles décident donc d'aller l'enterrer à Jefferson comme elle l'avait souhaité et se livrent pour cela à un road-trip des plus rocambolesque et pathétique à travers le Mississippi.

Il est intéressant d'observer que pour la troisième fois, nous nous penchions sur l'adaptation d'une œuvre non initialement prévue pour la scène. On peut interpréter cette attirance à monter des textes hors du répertoire dramatique par une recherche d'épique et de démesure à l'échelle des paysages sur lesquels nous créons nos spectacles. Les romans laissent également une liberté plus large en termes d'adaptation en fonction des terrains sur lesquels nous travaillons.

Concernant l'adaptation de *Tandis que j'agonise*, il s'agit de faire vivre au public une expérience immersive au sein de cette famille Bundren. Pour cela, nous avons essayé de retranscrire au mieux l'ambiance et les paysages du Mississippi des années 1930, sur fond de paysages bretons. Cela passe par le choix des cadrages des paysages, par les costumes, le décor, la musique mais cela tient aussi au mode de jeu des interprètes. Effectivement, les comédien·nes sont davantage impliqués·es dans un travail d'incarnation des personnages et font exister un quatrième mur.

Contrairement aux pièces précédentes, les adresses des comédien·nes au public sont choisies et écrites comme des apartés. Ce choix est dû à la particularité narrative du roman. En effet, le roman est écrit en monologue intérieur, c'est-à-dire que l'histoire se raconte en faisant alterner le point de vue de chaque personnage. Ainsi, les comédien·nes s'adressent directement au public pour retranscrire ces monologues intérieurs sous forme de confessions, de secrets ou de commérages.

À l'étude de ces quatre projets, et au sein même de notre collectif, on peut constater à quel point les esthétiques de jeu et la façon de travailler *in situ* varient en fonction des contraintes qu'imposent d'une part le choix du texte de départ et la topographie du lieu de répétition/représentation d'autre part. Chaque spectacle de théâtre en extérieur représente chaque fois littéralement une nouvelle aventure, humaine et artistique. Partir à la rencontre des compagnies qui pratiquent le théâtre en extérieur depuis plusieurs années représente pour nous un formidable moyen de mieux définir les contours de notre propre pratique du *in situ*. Faire ensuite le récit de ces aventures nous apparaît également une belle façon d'encourager d'autres compagnies à imaginer d'autres formes de représentations théâtrales.

---

<sup>21</sup> Production : collectif CCC et collectif Tranx - Coproduction : Le Fourneau – Centre National des Arts de rue et de l'Espace Public de Brest, Théâtre de Poche d'Hédé-Bazouges – Festival Bonus à Hédé-Bazouges 25-26/08/2023, Festival Les Rias à Quimperlé 31/08 - 02/09/2023.



#### 4. Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet

**Mathias Brossard** est metteur en scène et comédien. Il obtient en 2015 son Bachelor Théâtre à La Manufacture à Lausanne. Depuis sans cesse de jouer, il cultive son goût pour la mise en scène en assistant notamment Denis Maillefer, Nicolas Stemann ou François Gremaud. Il cofonde en 2014 avec François-Xavier Rouyer et Romain Daroles La Filiale Fantôme, structure de production qui porte leurs différents projets de création. Mathias y développe une pratique théâtrale *in situ* en collaboration avec la vaste équipe d'interprètes du collectif CCC. Il initie notamment un projet au long cours autour de *Platonov* de Tchekhov, joué par une quinzaine de comédien·nes en plein air au cœur d'une forêt, projet présenté dans sa version finale en 2022 avec le Théâtre Vidy-Lausanne et la Comédie de Genève. Ou encore propose l'adaptation d'une BD de Brecht Evens, *Les Rigoles*, qui invite différents petits groupes de public à déambuler dans la ville à la découverte de 3 fictions qui s'entrecroisent et se jouent en parallèle (projet initié pendant sa résidence à l'Abri en 2019 puis créé en 2021 aux Halles à Sierre, au T/O-Genève et au far°-Nyon). Mathias Brossard collabore également avec le collectif BPM pour *Vers l'Oiseau vert* présenté à l'automne 22 à la Comédie de Genève. Il est interprète dans *Bundren !* un autre projet *in situ* du collectif CCC, mis en scène par Loïc Le Manac'h. En mai 2023, il interviendra auprès des étudiant·es comédien·nes en première année à La Manufacture sur la question du jeu *in situ*.

**Romain Daroles** approfondit sa formation théâtrale en conservatoire municipal auprès de Bernadette le Saché à Paris, en parallèle à un Master en Littératures Françaises à la Sorbonne. Accepté à La Manufacture de Lausanne en 2013, il accomplit un travail de fin d'études au croisement de ses passions entre littérature et opéra, avec l'appui dramaturgique de François Gremaud, qui deviendra *Vita Nova* au festival du far° 2017 à Nyon et tournera ensuite en Suisse romande. Ce travail, repris avec l'aide de ses amis François-Xavier Rouyer et Mathias Brossard, est aussi l'occasion de rejoindre la codirection de La Filiale Fantôme à leurs côtés. Il retrouve François Gremaud pour le spectacle *Phèdre !*, joué dès 2017 dans les gymnases et lycées romands, puis dès 2018 dans les salles de théâtres européennes. Son passage en 2019 au festival d'Avignon sera récompensé par le prix de la révélation théâtrale de l'année du syndicat de la critique. Dès 2015, il endosse le rôle-titre d'un *Platonov* joué en deux jours, onze heures et monté pendant cinq étés par Mathias Brossard dans une forêt cévenole, et depuis déplacé dans des forêts suisses (Théâtre Vidy-Lausanne et Comédie de Genève en juin et septembre 2022). Dans un genre non moins épique, toujours proche de la littérature, il invente aux côtés de Robert Cantarella en 2019 pour le Théâtre Saint-Gervais, le festival de la Bâtie à Genève et le Centre Culturel Suisse à Paris une folie performée pendant dix heures autour des entretiens radiophoniques de Paul Léautaud. Deux projets précieux qu'il tourne encore aujourd'hui. Il retrouve aussi en 2020 François-Xavier Rouyer pour le spectacle *La Possession*. Chroniqueur depuis 2021 pour le site de musique classique Bachtrack, son intérêt pour la voix d'opéra l'amène à la réflexion d'un prochain projet théâtral, *Ars nova*, fiction dystopique autour d'enregistrements lyriques. La création est prévue au printemps 2024.

Après un master de philosophie à Nanterre, **Lara Khattabi** se forme comme comédienne à Lausanne à La Manufacture, Haute école des arts de la scène. Depuis 2015 elle travaille au théâtre avec Guillaume Béguin, Nicolas Stemann, le Third Floor Group, Andrea Novicov, François Renou, Mathias Brossard (collectif CCC), Ludovic Chazaud et la cie Avec. De 2020 à



2021 elle fait partie du collectif Operalab.ch avec lequel elle crée *Huit minutes*. Au cinéma elle joue pour François-Xavier Rouyer, Josua Hotz, Piera Bellato et Jacob Berger. Elle reçoit la bourse à l'écriture Beaumarchais-SACD (2011) pour la pièce collective *Rona Ackfield* écrite avec la No panic cie et poursuit aujourd'hui son travail d'écriture, de dramaturgie et d'assistantat à la mise en scène dans les projets de Joan Mompert et Piera Bellato. Elle fonde X SAMIZDAT avec Jonas Lambelet. Ensemble iels créent *Adieu Sémione Sémionovitch !* un bal-concert organisé au Théâtre Saint-Gervais où iels sont résident·es (2016-2018). Iels poursuivent leur travail autour de l'oeuvre de Nikolai Erdman en 2021 à la Maison de quartier de Chailly avec le diptyque *Du cœur au ventre*.

**Loïc Le Manac'h** est né en Bretagne où il passe son enfance. Après des études de mathématiques à l'université de Brest, il entame sa formation de comédien au conservatoire du 6e arrondissement à Paris avant d'intégrer La Manufacture - Haute école des arts de la scène où il fait de nombreuses rencontres déterminantes pour son parcours. En parallèle de sa formation de comédien, Loïc Le Manac'h écrit et met en scène plusieurs de ses textes comme *Buzzer*, *Je rêve de rues bleues*, le seul en scène *Nino Ferrer* ainsi que *Et il me fallut dormir avec la lumière* qui donnera naissance au collectif CCC. Au théâtre, il joue sous la direction de Jean-Daniel Piguët, Marie Fourquet, François Gremaud, Mathias Brossard, Floriane Mésenge, Jean-Louis Bauer et Alexandre Doublet. Il est le cofondateur du collectif Tranx, du collectif CCC ainsi que de CLAR et participe à plusieurs créations collectives au sein de ces ensembles. Sa dernière pièce - *BUNDREN!* - sera présentée au Festival Bonus à Hédé-Bazouges et au Festival des Rias à Quimperlé à l'été 2023 avant d'entamer une tournée en France et à l'étranger.

**Assistant.e HES** : NN.

## **5. Méthode(s) de travail prévue(s), étapes du projet**

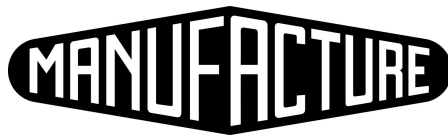
Ce projet de recherche, qui est une enquête sur la pratique du théâtre *in situ* et son influence sur le jeu d'acteur·ice, se déploiera sur une durée de 12 mois, avec une valorisation du projet prévue pour l'été-automne 2024.

L'ensemble des phases du projet sera mené conjointement par les 4 chercheur·euses de l'équipe au cours de temps de travail commun, et en binôme pour mener les entretiens avec les personnes interrogées. Les retranscriptions des entretiens seront réparties entre les 4 membres et un·e assistant·e.

Le lieu de travail principal sera La Manufacture, excepté pour les entretiens qui seront conduits dans les lieux de résidence ou de travail des personnes interrogées en Romandie et en France.

### **Phase I - Mise en place de l'enquête (Septembre 2023 / 2 jours)**

Premier temps de travail sur le projet, cette phase permettra de réunir une première fois l'équipe au complet pour préciser les aspects concrets de l'enquête à mener.



### Étape 1 : définition du corpus des personnes enquêtées

En fonction des objectifs définis précédemment, il s'agira de désigner les 4 membres de notre collectif CCC qui seront interrogés d'une part et d'établir d'autre part la liste des 10-15 autres artistes qui seront également enquêtés. Cette étape sera aussi l'occasion d'établir le contact avec ces différentes personnes, grâce au soutien des structures partenaires (La Manufacture, le far° et la Fête du Théâtre).

### Étape 2 : Rédaction du questionnaire

Rédaction de la série de questions qui sera adressée par écrit aux membres du collectif CCC et qui sera utilisée pour conduire les entretiens oraux avec les autres artistes. Ces deux modes opératoires nous semblent nécessaires afin de mener à bien notre enquête. Le formulaire écrit permettra d'évaluer l'efficacité du questionnaire en vue des entretiens oraux (qui seront enregistrés et retranscrits). Ce formulaire permettra également de préciser la pratique *in situ* au sein de notre collectif et d'en produire une forme d'analyse ou de définition. Les entretiens oraux permettront quant à eux de rencontrer les praticien·nes du *in situ*, d'autoriser une parole plus libre, et de collecter des données qui nous permettront à terme de proposer une approche comparative. Leur préparation s'appuiera notamment sur l'étude de la technique d'entretien d'explicitation telle que l'expose Pierre Vermersch dans son ouvrage dédié, l'objectif étant de conduire les interviewé·es et les interviewer·euses à une analyse de l'activité du jeu *grandeur nature* tel que nous le nommons. Nous devons nous familiariser avec cette technique et l'adapter aux besoins de notre recherche.

### **Phase II - Enquête au sein du collectif CCC (Octobre – Décembre 2023 / 3 jours)**

Cette phase permettra de tester le questionnaire au sein du collectif CCC et le réajuster afin de bien cerner et articuler les questions qui ont trait au jeu dans des pièces *in situ*. Cela nous permettra aussi de préciser la description du travail *in situ* du collectif grâce aux réponses des personnes qui le font vivre.

#### Étape 1 : Envoi du formulaire

Le questionnaire établi comme formulaire à remplir à l'écrit sera adressé à une dizaine de membres du collectif, y compris une partie de l'équipe de chercheur·euses, afin que ceux·celles-ci puissent également se confronter aux questions qu'ils·elles posent, apporter des éléments de réponse issus de leur expérience personnelle et évaluer eux·elles aussi la pertinence des questions posées, les éventuels manques ou reformulations nécessaires du formulaire.

#### Étape 2 : Entretiens

4 membres du collectif (dont 1 membre de l'équipe de chercheur·euses) seront interrogé·es par un binôme de chercheur·euses. Les entretiens seront limités à 1h maximum. Outre récolter les informations nécessaires à cette phase de travail, l'entretien permettra ainsi aux chercheur·euses d'expérimenter en direct leur questionnaire.

#### Étape 3 : Récolte des formulaires et retranscription des entretiens

Les différents formulaires seront répartis entre les 4 membres de l'équipe de recherche et synthétisés en vue de l'étape 4. Chacun des 4 entretiens menés à l'étape 2 seront



retranscrits par les membres de l'équipe de recherche et l'assistant·e.

#### Étape 4 : Mise en commun des réponses obtenues

La dernière étape de cette phase verra à nouveau l'équipe se réunir au complet. Ce sera l'occasion de partager les résultats de l'enquête au sein du collectif et ainsi de faire ressortir ce qui constitue la particularité de la pratique *in situ* du collectif CCC. Cette étape sera aussi l'occasion de pointer les manques ou les imprécisions du questionnaire qui seraient apparus au cours de cette phase et ainsi de reformuler ou de compléter le questionnaire précédemment établi.

### **Phase III - Enquête auprès des pairs (Janvier – Avril 2024 / 5 jours)**

En s'adressant à des artistes hors du collectif CCC, dont certain·es pratiquent le *in situ* depuis bien plus longtemps, cette phase apportera un éclairage différent sur le jeu spécifique que produit cette pratique. Elle permettra de faire apparaître d'autres fonctionnements, d'autres manières de faire, d'autres visions à même de venir nourrir et questionner la réflexion que nous menons sur cette pratique théâtrale.

#### Étape 1 : Entretiens du corpus de praticien·nes

Par binôme, les chercheur·euses mèneront entre 10 et 15 entretiens auprès d'autres acteurs et actrices du théâtre *in situ* en France et en Suisse romande. Les entretiens seront là aussi limités à 1h.

#### Étape 2 : Retranscription et synthèse des entretiens

Avec l'aide de l'assistant·e, l'ensemble des entretiens menés dans l'étape 1 de cette phase III seront retranscrits. Chaque chercheur·euse se chargera de synthétiser et d'analyser entre 2 et 4 entretiens.

### **Phase IV - Mise en commun, synthèse et tentative de définition ou cartographie (Mai 2024 / 6 jours)**

Cette phase sera l'occasion d'échanger (discussions et prise de notes) à partir de toute la matière réunie depuis le début de la recherche. Grâce aux réponses obtenues, nous décrirons plus précisément ce qui fait la spécificité de ce jeu que nous appelons jeu *grandeur nature*. Ce travail de synthèse et de définition trouvera son aboutissement dans la rédaction d'un article commun.

### **Phase V - Conception d'une conférence-jouée (Juin 2024 / 7 jours)**

Soucieu·ses d'utiliser aussi notre savoir-faire de praticien·nes du théâtre afin de partager les résultats de cette recherche, nous nous attèlerons à la création d'une conférence-jouée. Cette forme encore en devenir sera présentée au cours de l'automne 2024 dans les différents lieux partenaires.





## 6. Répartition des tâches entre collaborateurs du projet, partenaire(s) de terrain et institution(s) partenaire(s)

L'équipe :

- Nous – **Mathias Brossard, Romain Daroles, Lara Khattabi et Loïc Le Manac'h** – dirigerons collectivement l'ensemble du travail de recherche. Chaque phase de synthèse est réalisée ensemble. Nous nous répartirons les différents entretiens à mener en binômes. Les retranscriptions des entretiens seront également répartis et effectués en solo (Cf. 5. Méthode(s) de travail). Le rapport de recherche sera lui aussi rédigé à 4.
- **Assistant.e NN**, transcription des entretiens.

Les partenaires :

- **Le far° - Fabrique des arts vivants**, festival pluridisciplinaire ayant lieu chaque année au mois d'août à Nyon. L'équipe du festival a accompagné et conseillé l'équipe au cours de l'élaboration de ce projet de recherche. Elle accompagnera la mise en relation de notre équipe avec les artistes que nous souhaitons interroger. Enfin le festival accueillera la première présentation de la conférence-jouée en août 2024.
- **La Fête du Théâtre**, week-end festif organisé chaque année au début du mois d'octobre à Genève afin de mettre en avant la pratique du théâtre sous toutes ses formes dans un grand nombre de lieux et théâtres partenaires. La Fête du Théâtre 2024 accueillera une présentation publique de notre conférence-jouée.
- **Le collectif CCC – ensemble de Comédiennes et Comédiens à Ciel ouvert**. Collectif dont sont issues les 4 chercheur·euses du projet. C'est la compagnie avec laquelle ont été développés l'ensemble des spectacles dont nous parlons dans la partie 3.2 de ce dossier. Le collectif sera mis à contribution dans la phase II de la recherche, lorsque le questionnaire leur sera adressé. En outre le collectif apporte son soutien financier en prenant en charge les nuitées de l'équipe de recherche quand ses membres sont hors de leur domicile.

## 7. Intérêt du projet pour l'école, pour les partenaires extérieurs, pour la création ou pour la pédagogie

L'intérêt de ce projet pour La Manufacture est multiple :

- Il est l'occasion d'encourager 4 de ses diplômé·es (2015 et 2016) après plusieurs années de pratique du théâtre *in situ* à se questionner sur cette pratique et à réfléchir sur les fondements de leur travail.
- Il est l'occasion de soutenir une recherche sur un domaine, le théâtre *in situ*, de plus en plus visible dans les programmations théâtrales en Suisse romande et ailleurs, et ainsi d'apporter une réflexion nécessaire à l'essor et à la bonne compréhension d'un genre en pleine actualité.



- Il est articulé à l'enseignement dispensé aux étudiant-es en 1<sup>ère</sup> année du Bachelor Théâtre au printemps 2023 par Mathias Brossard et renforce le lien enseignement-recherche.
- Par ailleurs, les récits d'expérience qui seront recueillis grâce aux entretiens et le travail conceptuel autour de la notion de jeu *grandeur nature* permettra d'enrichir et de préciser les enseignements à venir de la part de Mathias Brossard, mais également des autres membres du collectif.

Pour le far° et la Fête du Théâtre l'intérêt se situe dans l'écho que pourra rencontrer une mise en perspective de la question du théâtre *in situ* auprès d'un public qui est de plus en plus confronté à de telles œuvres en tant que spectateur-ices. Le far° faisant la part belle aux créations *in situ* dans sa programmation et la Fête du Théâtre prenant soin de dresser chaque année un portrait le plus large possible des pratiques théâtrales contemporaines, il fait particulièrement sens de collaborer avec ces deux institutions. En outre ce projet de recherche s'inscrit comme la prolongation et la conclusion de plusieurs années de compagnonnage entre le far°, Mathias Brossard (qui y était artiste associé de 2020 à 2022) et le collectif CCC. Pour le collectif CCC, ce projet de recherche est l'occasion de faire un pas de côté pour jeter un regard rétrospectif sur le travail passé, de découvrir et de se nourrir de la pratique d'autres artistes et d'ainsi mieux se situer sur la carte des pratiques théâtrales hors les murs.

## 8. Valorisation du projet

- Première présentation de la conférence-jouée au far° à Nyon en août 2024
- Seconde présentation de la conférence-jouée dans le cadre de la Fête du Théâtre à Genève en octobre 2024
- Troisième présentation de la conférence-jouée devant les élèves de La Manufacture à l'automne-hiver 2024
- Publication d'un article dans le *Journal de la recherche* n°6 de La Manufacture (parution janvier 2025) ou une autre revue professionnelle ou scientifique telle que AreaRevue, Marges, multitudes, Percées, Stradda, Théâtre/Public, Agôn...
- Mise en ligne du rapport de recherche sur le site de La Manufacture et ArODES.

## 9. Bibliographie et références

Ouvrages :

CHAPUIS Yvane, GOURFINK Myriam, PERRIN Julie, *Composer en danse : un vocabulaire des opérations pratiques*, Dijon, Editions Presses du réel, 2020

CLEMENT Gilles, *Manifeste du tiers-paysage*, Paris, Sens & Tonka, 2014



GABER Floriane, *Quarante ans d'art de la rue*, Bordeaux, Éditions Ici et là, 2009

HUDSON Julie, *Environment on stage: Scenery or shape shifter?*, Londres, Routledge, 2019

DE GROOTE Patrick, MARTIN-LAHMANI Sylvie (dir.), *In situ : voyages d'artistes européens. European artists on the road*, Paris, L'Entretemps, 2006

JACQUOT Jean, *J. Grotowski, E. Barba, Living Theatre, Open Theatre, V. Garcia et Arrabal, Les voies de la création théâtrale - Tome 1*, Paris, CNRS, 1999

KONIGSON Elie, *Le théâtre dans la ville : espaces et lieux urbains théâtralisés, théâtres-monuments et urbanisme, théâtres de banlieues et de villes nouvelles*, Les voies de la création théâtrale - Tome 15, Paris, CNRS, 2002

LACHAUD Jean-Marc et MALEVAL Martine, *Rue des arts : productions artistiques et espace urbain*, Paris, l'Harmattan, 2015

SCHECHNER Richard, *Performance ; expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2008

Autres formats :

BEAUCHAMP, Hélène. « Du théâtre et de la formation théâtrale *in situ* » [en ligne] *Jeu*, numéro 95 (2), p. 169–177, mis en ligne le 17 mars 2010.

URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2000-n95-jeu1075698/25873ac/>

BENTKOWSKI Louise, *Danser avec le climat*, Journal de la Recherche n°4, La Manufacture, 2023

DA SILVA Maria, DUTOUR Nicolas, *Théâtre et paysage*, Journal de la Recherche n°2, La Manufacture, 2021

DAVIER Anne, LE PERSONNIC Wilson, PRALONG Michèle, SIMONET Cécile, *Dedans / Dehors*, dossier thématique, Journal de l'ADC n°79, mai 2021

GONON Anne, « Hybridation continue », « Troubles à l'ordre public », « En immersion artistique » *Stradda*, n°38/39, été 2016

KOUTCHEVSKY Alexandre. « Manifeste du théâtre-paysage. Théâtre en boîte-noire et théâtre à ciel ouvert » *Lumière d'août* [en ligne], 2010. URL : <http://www.lumieredaout.net/collectif-de-six-auteurs/alexandre-koutchevsky>

STAUFFER Gregory, *Processus durables en arts vivants*, Journal de la Recherche n°3, La Manufacture, 2022