

JOUER GRANDEUR NATURE

CE QUE L'*IN SITU* FAIT AU JEU

Entretien avec Alexandre Koutchevsky
et Laurent Pichaud, réalisé par Mathias Brossard, Romain Daroles,
Lara Khattabi et Loïc Le Manac'h

Le mardi 28 mai 2024, à l'invitation de l'IRMAS¹, nous avons organisé une rencontre publique sur le parking de La Manufacture avec Laurent Pichaud et Alexandre Koutchevsky. Cet échange riche et vivifiant de plus de deux heures venait conclure une série d'une quinzaine d'entretiens menés auprès d'artistes qui partagent tous et toutes une expérience de création hors des salles de théâtre. Cette enquête est née de l'envie d'aller confronter la pratique que nous développons depuis plusieurs années (au sein du collectif CCC) à celles d'autres compagnies œuvrant elles aussi *in situ*, afin de mieux comprendre ce que l'extérieur fait au jeu d'acteur·rices. Alexandre Koutchevsky est auteur et metteur en scène au sein de la compagnie Lumière d'août basée à Rennes, et Laurent Pichaud est chorégraphe et danseur au sein de l'association x-sud art/site basée à Nîmes et artiste-chercheur associé au département Danse de l'Université Paris 8 Vincennes – Saint Denis. Tous deux travaillent depuis plus de quinze ans à l'extérieur des théâtres.

Nous reproduisons ici quelques passages importants de notre échange avec eux.

Vous utilisez l'un et l'autre des termes précis pour définir vos pratiques respectives. Alexandre pour toi, c'est «théâtre-paysage» et Laurent, toi, c'est «*in situ*». Est-ce que vous pouvez nous dire d'où viennent ces termes et ce que vous entendez par là?

Alexandre Koutchevsky J'ai grandi au bord de la mer, j'ai donc eu un rapport à l'horizon très quotidien. Mon père est artiste peintre, il a aussi un rapport particulier au paysage. On était nourri de ça à la maison. Notre mère et notre père nous disaient toujours : « Les enfants, allez jouer dehors ! » Je peux trouver beaucoup de sources comme ça, finalement, à rebours. Et donc, le mot paysage me parle bien, il ouvre un espace, et surtout un horizon, une perspective, au sens propre comme au figuré. Dans le mot paysage, je trouve quelque chose qui n'a pas de limites. Ce qu'on ne peut pas avoir dans un théâtre.

En 2006, je découvre qu'en Angleterre, on parle de *landscape theatre*, associé à la figure de Bill Mitchell² et traduit en français par « théâtre de paysage ».

De mon côté, j'enlève le « de » et je mets un « tiret » pour me différencier, parce que Bill Mitchell, lui, monte des grandes fresques mythologiques avec beaucoup de scénographie, de lumière, etc. Et ce n'est pas du tout ce qui m'intéresse. Donc j'invente ce petit terme-là : théâtre tiret paysage.

Laurent Pichaud En ce qui me concerne, c'est très lié aux arts plastiques. *L'in situ*, pour moi, c'était Daniel Buren. C'est le terme que cet artiste emploie depuis le début. Sur tous ses cartels dans les musées, il est écrit : « Daniel Buren vit et travaille *in situ* ». C'était le terme que j'avais, parce qu'en danse, il n'y avait vraiment rien d'autre. On commence à peine à essayer de dégager une histoire possible du rapport de la danse au lieu, au site, en ce moment. Mais à l'époque, pour moi, je n'avais que ce terme d'*in situ*. Et donc, je l'ai gardé. C'est un vocabulaire qui se déconstruit maintenant. Les chercheur·euses

en danse parlent aujourd'hui de danse ou de chorégraphie située. Ce qui est aussi une manière d'ouvrir un peu la question, de ne plus être dans un rapport binaire qui nous ramène toujours au lieu de représentation théâtrale.

Tout ce vocabulaire est aussi en train d'être modifié par les nouvelles pensées environnementales. Certains ne veulent plus du mot « paysage », par exemple, et veulent plutôt parler de « milieu », car « paysage » ramène encore trop à un point de vue unique, cadré. Et c'est beau de voir que ces vocabulaires, justement, ne sont pas figés.

Comment s'articule pour vous le dialogue entre le lieu et le projet ? Est-ce qu'il y a d'abord un projet qui naît, puis qui se concrétise parce qu'il y a tel lieu, ou inversement, c'est tel lieu qui fait naître un imaginaire ?

L. P. Il faut d'abord que je comprenne le lieu. Pour ne pas le phagocytter, pour ne pas le transformer en décor ou pour ne pas le transformer en théâtre. C'est seulement un travail immersif de résidence sur du long terme qui va pouvoir faire naître un potentiel.

Et ça va aussi beaucoup se jouer chez moi dans la manière de baisser ce que j'appelle le « tonus spectaculaire » des danseur·euses. Si c'est virtuose, le regard ne va être que sur le / la danseur·euse, alors que si on ralentit nos actions, si on tourne le dos, les gens vont regarder autrement. Et puis, à un moment donné, je me suis demandé s'il ne fallait pas cesser de travailler avec des danseur·euses, pour ne plus avoir à leur demander de réduire leurs capacités techniques, et plutôt travailler avec des habitant·es, c'est-à-dire avec celles et ceux dont le corps est déjà façonné par un rapport au site.

Il y a plein d'entrées possibles, mais la question va être : comment inventer un format qui sera adapté au site ? Ça implique un temps de production différent. L'impulse, pour moi, c'est d'entrer dans une pratique sociétale plutôt que dans une seule



Me voici coordonnées, texte et mise en scène Alexandre Koutcheysky
in *Ciel dans la ville*, Rennes, 2007 © Caroline Ablain

pratique artistique. Quand on travaille sur un site de monument aux morts³, par exemple, on n'est plus protégés par le studio de danse, par le théâtre. On est à vue systématiquement, donc on doit négocier aussi notre présence aux yeux du monde. On doit, en tant qu'artiste, inventer la propre médiation de notre pratique, car lorsqu'on est en train de travailler, les passant·es viennent nous poser des questions. Ou alors, s'ils ou elles ne savent pas poser des questions, ils et elles nous « dénoncent ». La police municipale ou les pompiers arrivent parce que quelqu'un·e a vu un corps au sol, ou quelqu'un·e a vu des gens étranges à côté de l'école qui est à côté du monument aux morts... Mais c'est aussi ce que je trouve intéressant : pouvoir se demander comment la pratique artistique va interagir, et n'est plus protégée par un système ou par un milieu artistique. C'est bousculant, mais c'est très stimulant.

Au sujet des repérages, quand vous choisissez le lieu qui va accueillir un futur spectacle, comment s'organise le choix du cadrage pour le public ? Comment vous saisissez-vous de cette question du cadrage ?

A. K. En grec ancien, *theatron*, c'est l'endroit d'où l'on regarde le théâtre se faire. Donc le point de vue est premier. Dans tous les ateliers de théâtre-paysage que je mène, la première chose que je demande aux participant·es, c'est : « Choisissez votre théâtre », donc votre point de vue. Avant même de savoir ce que vous allez raconter, demandez-vous où vous allez mettre le public. Si ça vous intéresse qu'il voit les trois poubelles [il montre les poubelles à l'arrière de La Manufacture], on verra les trois poubelles. Choisissez d'abord le point de vue et ensuite, on va réfléchir à ce point de vue. Qu'est-ce qu'on peut faire avec

des corps devant ces poubelles ? Avec des voix devant ces poubelles ? Avec la lumière à cette heure devant ces poubelles ? Etc. Le point de vue est premier, c'est ce qui décide de ce qu'on va faire.

L. P. Il y a aussi la question de la frontalité du public qui est l'usage commun au théâtre. Qu'est-ce que ça veut dire si je ne veux pas travailler avec la frontalité ? Pour la pièce sur les monuments aux morts, ce qui va advenir pour moi, c'est de me dire que je peux peut-être chorégraphier la présence des spectateur·rices plutôt que de leur construire un point de vue. Il y a des moments dans la pièce où, pour qu'ils et elles voient, il faut qu'ils et elles se mettent en cercle. Or un cercle, c'est un rituel. Pour la séquence d'après, on demandait aux gens de s'écartier. En s'écartant, ils et elles faisaient une sorte de haie d'honneur. Et quand on se déplaçait pour une autre séquence, on allait un peu vite, et le public était obligé de s'organiser en file indienne, et ça faisait une procession. Ainsi, c'est tout un vocabulaire qui appartient à la thématique du monument aux morts, du cérémonial, qui était travaillé à même le corps des spectateur·rices, ou des visiteur·euses... Je ne sais plus comment il faut les appeler à ce moment-là. Et par ce biais, ce qui sépare les corps en présence, entre ceux qui font et ceux qui regardent, se floute un peu. Voilà des solutions qui m'intéressent. J'essaie de faire varier l'état d'être spectateur·rice. Par moment, c'est une frontalité, parce que la frontalité, c'est un outil comme un autre. Mais parfois, ils et elles sont obligés de trouver, d'inventer leur place et donc leur corps.

Voilà ce qui m'intéresse : ramener dans le travail le corps du ou de la spectateur·rice. Parce qu'un des grands soucis pour moi dans un théâtre, c'est que nos corps sont « gênants ». Le dispositif de la salle fait que

nos corps sont « gênants ». On n'aime pas recevoir des coups de genoux dans le dos, on n'aime pas celui qui éternue à côté. C'est comme si nos corps étaient des empêcheurs. Donc, cela ne fonctionne pas en tant que chorégraphe si le corps même de celle ou celui qui regarde est empêché...

Dans le fait de sortir des théâtres, justement, qu'est-ce qui change dans votre rapport au public et dans votre rapport aux usager·ères du lieu que vous avez choisi ?

A. K. Ce dont on s'est très vite rendu compte, c'est que quand on répète dehors, on croise des gens qui ont déjà un usage du paysage avant nous, et qui en auront un après nous. Donc ça nous met tous et toutes sur un plan horizontal qui aboutit à une forme d'hospitalité réciproque. Les gens sont plus légitimes que nous d'être là. Ils/elles nous invitent dans leur paysage. Parce que tu ne peux pas faire un spectacle si tu ne vas pas parler à tout le monde autour, si les voisin·es ne sont pas au courant, sinon ça se passe mal. Il y a les flics qui arrivent, c'est immédiat. Donc, tu es obligé de parler à tout le monde autour. Évidemment, ce n'est pas du tout ce que tu fais quand tu fais du théâtre dans une salle. Nous, nous sommes obligés de commencer par aller dire : « On arrive, voilà où on est, il va se passer ça ; parfois, vous allez entendre ci, ça, et vous êtes les bienvenus aux répétitions comme aux représentations ». Il y a une forme de mise à niveau : « Vous nous accueillez chez vous, dans votre monde, et nous, on vous propose de vous accueillir dans notre spectacle à l'intérieur de votre monde ». Ce pacte-là, pour moi, il est puissant.

L. P. Florence Dupont⁴, dans une conférence, rappelait que le théâtre grec antique était

activé seulement à un certain moment de l'année, pour les fêtes dionysiaques. Et qu'il ne fallait pas imaginer une quelconque distinction entre spectateurs et acteurs à ce moment-là, que ce serait un anachronisme de le penser. Elle parle de « co-célébrants ». Cela a été une révélation importante pour moi. C'est-à-dire que quoi qu'on fasse, on vient co-célébrer quelque chose. Et ce qu'on a peut-être à co-célébrer dans mes projets, c'est le site, et non pas uniquement ce que je viendrais faire, moi, artistiquement. Nous nous mettons tous et toutes au « service » d'un certain rapport au site, nous travaillons comme on dit « à sa discréption ». Et on travaille avec des co-habitant·es. Quand on a fait la pièce sur les monuments aux morts, toutes les personnes, qui sont venues poser des questions, nous ont aussi dit des choses sur la vie du lieu, sur leurs rapports avec lui, sur leur mémoire personnelle, etc.

A. K. La création d'un spectacle-paysage, pour moi et pour les acteur·rices, c'est vraiment comment on va progressivement revenir se mettre à la hauteur du paysage, de tout ce qu'il offre, et faire que tout ce qui apparaissait comme étant une gêne ou des empêchements devienne une force petit à petit. Je dis souvent que je fais un théâtre discret. Il n'y a pratiquement rien à faire. Le fait de faire entrer simplement un corps humain dans le paysage, et de regarder ce qui se passe, c'est déjà énorme. Être avec ce qui existe, tout simplement. Mais ça, ça demande du travail. Par exemple, la mamie qui passe tous les soirs à la même heure pendant les répétitions pour promener son chien, le jour du spectacle elle ne va pas s'arrêter parce qu'il y a cent personnes qui regardent. Donc, elle passe dans le paysage, parfois à quelques mètres des acteur·rices. Elle fait partie du spectacle. La question, c'est qu'est-ce qu'il faut en faire ? Est-ce



Laurent Pichaud, Cédric Torne, Yannick Guédon dans *mon nom des habitants* 2014-2018
de Laurent Pichaud, Château d'Espeyran, St Gilles, 11 novembre 2018 © Vincent Montel

qu'on la laisse passer simplement comme on laisse passer un bruit de moto ou un avion ? Ou est-ce que tout d'un coup, on la fait entrer dans le texte ? Parce qu'il y a des hasards magnifiques. C'est très fin, c'est très délicat et c'est très sur le moment. Il n'y a pas de règle d'or.

L. P. Ah oui la grand-mère avec son chien, je la connais aussi ! Moi, elle n'était pas avec son chien, elle était avec deux paniers à la sortie du marché. Elle se pose là et regarde ce qui se passe. Elle ne voit même pas qu'il y a des gens qui la regardent. Et c'est fascinant qu'elle puisse ne pas, justement, être phagocytée par le spectacle, qu'elle ne devienne pas l'actrice ou la figurante magnifique. Elle nous a croisés et elle a continué son trajet de vie.

Il me semble que le choix de travailler hors des théâtres nous amène à penser autrement. C'est quoi un processus ? C'est quoi un public ? C'est quoi un spectacle ? Pour moi, par exemple, il n'y a plus de répétitions. Si je suis à vue continuellement, je ne peux plus dire que c'est une répétition. Les gens qui voient la répétition, pour elles/eux, c'est aussi « leur » spectacle. Ils/elles voient ce qu'ils/elles voient. Ils/elles ne savent pas qu'on est en train de préparer quelque chose. Donc la question devient : qu'est-ce que ça leur fait à elles/eux et en quoi on peut les rendre concernés par ce qu'ils/elles voient ? Et ainsi nos temps de travail *in situ* deviennent de formidables processus à faire rencontre.

1 L'IRMAS est l'Institut de recherche commun aux trois Hautes écoles du domaine Musique et Arts de la scène de la Haute école spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO) : La Manufacture, la Haute école de musique de Genève (HEM) et la Haute école de musique de Lausanne (HEMU).

2 Bill Mitchell est un metteur en scène anglais, notamment actif au sein de la compagnie Wildworks de 2005 à 2017.

3 *Mon nom* est une pièce de Laurent Pichaud, créée en 2010, et jouée à proximité des monuments aux morts.

4 Florence Dupont est professeure émérite de littérature latine à l'Université Paris-Diderot, et autrice de nombreux ouvrages sur le théâtre antique.