

« L'effet Vivarium » ou la révolution lente
de Philippe Quesne



Travail de Bachelor - Mémoire écrit

Piera Bellato

Manufacture

Haute Ecole de Théâtre Suisse Romande
Mai 2013

*Tant qu'il y aura des cabanes au fond
des bois, rien ne sera tout à fait perdu.*

Sylvain Tesson¹

*Et des acteurs comme ça, prêts à se
pétrir, à se recuire à longs feux, pas
encore rassis, ces acteurs, pas comme
les assis (même quand ils arpentent
debout, on les croirait assis). Pas encore
assis dans ces maisons désolées (et
coûteuses d'entretien, je ne vous dis que
ça...) où la préservation des
« avantages acquis » tient lieu d'activité
intellectuelle principale – toujours prêts
ces acteurs, à prendre le risque de se
déconstituer-le-modèle-je-moi-même-
personnellement pour se reconstituer
ailleurs, éperdus, enrichis, vidés, ce
serait bien aussi. Et un lieu pour ça,
pour modeler, multiplier esquisses,
essais. Un lieu contrariant et amical,
voilà ce qu'il faudrait encore. Un lieu
pour l'urgence de prendre son temps.*

Didier-George Gabily²

¹ TESSON Sylvain, *Dans les forêts de Sibérie*, Mayenne, Editions Gallimard, 2011.

² GABILY Didier-Georges, « (Quoi ?) », *Notes de Travail*, coll. « Le Temps du Théâtre », Actes Sud, Arles, p. 45 dans TACKELS Bruno, « Les communautés théâtrales en France aujourd'hui, Deux figures récentes : Le groupe T'Chan'G de Didier-George Gabily et le Théâtre du Radeau, emmené par François Tanguy », dans AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *Créer, ensemble*, Montpellier, l'Entretemps, 2013, p.390.

*A ma mère que je ne remercierai
jamais assez, à mon père, puisse
t'il repousser les limites de sa
finitude, ainsi qu'à mon défunt
labrador Mac Pop qui m'a tout
appris.*

Résumé

Les images que créent Philippe Quesne et son Vivarium Studio sont saisissantes. Quelque part entre le connu et l'inconnu, elles ne laissent pas le spectateur indifférent. Il m'a fallu passer à travers l'œuvre de Quesne pour comprendre que son théâtre capte l'audience dans un premier temps pour lui offrir la force de l'action ensuite. C'est un théâtre qui séduit, alarme et finalement renforce. Ce sont ces réflexions sur le travail de Quesne que je me propose de partager en s'arrêtant sur quelques notions clés : la communauté artistique ; l'importance du milieu chez Quesne ; le rythme reptilien des spectacles et la subversivité qui découle de tout cela.

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement Rita Freda pour son soutien passionné, son aide précieuse sans qui ce mémoire ne serait rien, Christophe Jaquet pour ses commentaires élaborés, sa patience, son intérêt dévoué et le temps dégagé. Pour leurs aides et relectures : ma mère, Frédéric Plazy, Isabelle Vesseron ainsi qu'Audrey Cavelius. Pour sa grande disponibilité : Delphine Rosay. Pour l'inspiration suscitée, l'ensemble de la promotion F de la Manufacture. Mes proches et amis pour leur soutien et leur fidélité dans ces grands moments d'isolement. Mes défunts pour ce qu'ils sont.

Table des matières

1. INTRODUCTION	7
2. LA COMMUNAUTE ARTISTIQUE DE PHILIPPE QUESNE	13
A. DEFINITION DU CONCEPT DE COMMUNAUTE	13
B. « VIVARIUM STUDIO »	16
C. CE QUI EST VECU COMME UNE COMMUNAUTE ARTISTIQUE	20
D. LA COMMUNAUTE ARTISTIQUE MISE EN CRISE DE L'INTERIEUR	22
3. L'EPREUVE DE LA NATURE	25
A. PRESENCE DE LA NATURE MUSEALE CHEZ QUESNE	26
B. UNE NATURE AMIE DE L'HOMME	27
C. LA NATURE : MODELE DE JEU POUR LES PREMIERS PAS D'UNE REVOLUTION ?	30
D. <i>BIG BANG</i> , HISTOIRE D'UNE SCENOGRAPHIE	33
E. ALORS, UN REEL QUI ROMPT OU QUI ADOUCIT, FINALEMENT ?	33
4. UN TEMPS PAYSAGER	36
A. LA LENTEUR GAGE D'EXISTENCE	37
B. L'ŒIL DU SPECTATEUR (FACE A L'INFINI)	38
C. L'IMAGE, DES SPECTACLES QUI « FONT IMAGE »	42
5. LA REVOLUTION LENTE	45
6. CONCLUSION	52

1. Introduction

Lorsque j'étais petite, j'aimais passer des heures à me raconter des histoires en compagnie d'une fourmi ou d'une punaise, égrener des pétales de fleurs de lauriers du Portugal et les laisser s'envoler dans le vent, sentir ma peau rougir sous la chaleur du soleil ou sous l'action du froid. Qui mieux que l'enfant peut oublier le temps en jouant avec les éléments qui l'entourent ? En grandissant, sans vraiment m'en rendre compte, j'ai mis de côté ces sensations. Peut-être est-ce l'envie de les retrouver qui m'a amenée à suivre pendant quelques deux ans des études de Géographie à l'Université de Genève. J'éprouvais un attrait évident envers cette science de la nature et de l'agencement de celle-ci mais un sentiment de vacuité m'a rapidement rattrapée. On étudiait beaucoup de notions, de concepts, mais tout cela demeurait abstrait et je ne percevais pas comment m'en servir ni ce que je pouvais en faire. J'ai donc changé de Faculté et rejoins les relations internationales, autre domaine des sciences sociales. J'avais l'impression qu'à travers le droit international, j'obtiendrais des outils pour agir et transformer le monde. La géo-climatique n'était pas suffisante, il fallait une géo-politique. Mais à la fin de mes études, après avoir obtenu le fameux « Master of Arts » de l'Université de Genève, la nécessité de rejoindre un domaine artistique s'imposait à moi. Comme je suivais des cours de théâtre amateur depuis une dizaine d'années déjà, ce fut par ce biais là que cela se réalisa. Je devais d'abord agir sur mon monde, avant de révolutionner l'autre, celui de

l'extérieur. J'entrepris donc des études au Conservatoire de Genève et entrai finalement à la Manufacture, Haute École de Théâtre de Suisse Romande en septembre 2010.

Insensiblement, au cours des années, j'ai senti se renouveler en moi un intérêt toujours plus vif, voire une fascination pour la nature. Nous vivons dans un monde effréné, qui avance au galop, où le temps ne trouve plus son espace. À peine sorti de l'enfance, se pose un vrai problème, pour l'adolescent de classe moyenne de nos civilisations occidentales. Tant de possibilités lui sont présentées en même temps, dans une course folle qu'il perd prise sur son avenir. L'omniprésence de la télévision et d'Internet qui le bombardent d'informations et de rêves en sont en grande partie responsables mais pas uniquement. Le monde entier (hormis quelques îlots de paix) gouverné par le libéralisme économique fonctionne à toute vitesse et n'épargne pas ses citoyens. L'homme agit incessamment sans plus savoir pourquoi et il oublie de vivre. Le calme nécessaire à la réflexion devient de plus en plus rare et nous n'avons plus la distance requise pour observer nos vies. Faut-il attendre la retraite pour réapprendre à s'ennuyer et avoir le temps de se poser les bonnes questions? Et même, nos vieux ne s'ennuient pas parce qu'ils « ont le temps » mais parce que les familles n'en ont plus à partager avec eux. Tout cela donne le vertige. Jeune comédienne en formation, je ne me sens pas à l'abri de cette frénésie. Au contraire elle s'insinue tous les jours dans ma vie. Toute la société est fondée sur ce modèle et même dans une école de théâtre, nous n'avons pas le temps pour assimiler l'ensemble des expériences traversées. Pourtant le théâtre ne devrait-il pas être un espace à l'abri de ces phénomènes de société au même titre que les autres arts ? En tout cas, le temps est une condition nécessaire pour la création et la dépendance du théâtre à ses moyens de production souvent limités peuvent le rendre caduque à mon avis. Je veux croire qu'on peut redonner au théâtre le temps dont il a besoin. Certaines communautés artistiques y sont parvenues.

À partir de ces réflexions j'ai commencé à saisir pourquoi la nature ne cessait de me titiller. Encore faudrait-il définir ce que j'entends par nature mais dans un premier temps disons qu'il s'agit de la nature qui fait irruption dans l'environnement de l'homme. Celle qui est organisée pour lui, qui nous est proche et que nous côtoyons tous les jours en se rendant au travail (lorsque l'on habite en Suisse en tout cas, il en va autrement pour l'individu parisien évidemment) ou en allant se balader à la campagne le

week-end par exemple. C'était pour me rappeler à l'ordre que la nature environnante me sensibilisait. C'était son rythme, la façon dont il était orchestré, un tempo lent, régulier et calme qui me fascinait. La nature reflétait un temps qui permettait aux choses d'advenir par elles-mêmes, de se réaliser. Un rythme nécessaire à la création ? Il convenait donc d'observer les cycles de la nature mais aussi sa façon de s'organiser, son équilibre. Il fallait prendre exemple sur elle. C'est par son rythme entre autres que la nature acquiert un caractère organique et donc favorable au vivant. Il me semblait que c'était en cela que l'homme devait l'imiter.

J'ai donc compris que je voulais aller à l'encontre d'une organicité oubliée. On entend par qualité organique : « ce qui concerne, qui est inhérent à la constitution même d'un être ou d'une chose³. » C'est-à-dire qu'il fallait reconsidérer le rapport que l'homme entretient avec son milieu, son environnement qui n'est autre qu'une partie de lui. En effet ce n'est pas parce que le milieu apparaît, dans un premier temps, comme extérieur à l'être humain que ce dernier n'y est pas lié directement. Le milieu de l'homme est selon moi sa continuité. C'est une partie de lui au même titre que ses poumons qui lui permettent de respirer ou que ses réflexions qui, de façon plus abstraite, lui permettent d'assurer sa survie. Retrouver cette organicité permettrait aux individus de renouer avec leur entourage, leur milieu, et leurs envies profondes. Serait-il naïf de rappeler que pour que les êtres humains vivent en paix les uns avec les autres, il faut d'abord qu'ils le soient avec eux-mêmes et avec leur environnement ? C'est du moins le principe de l'écosystème qui doit se réadapter sitôt qu'un des éléments du tout se déséquilibre. Et si un élément se dérégule, puis un autre, et encore un autre, comment se réadapte-t-il ? En faisant d'immenses concessions sur la qualité de son environnement ? C'est ce que nous voudrions éviter.

Après l'Université, en passant plus de temps dans les salles de théâtre, je me suis rendue compte que la nature me fascinait sur scène également. Certains éléments faisant référence au plein air (une branche d'arbre, quelques brindilles d'herbes,...) ou même la présence d'une nature simulée comme un faux bivouac par exemple me donnaient l'opportunité de respirer, de m'ouvrir sur un ailleurs.

³ CNRTL : Présentation [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/organicité>, (dernière consultation le 13 mai 2013.)

Des proches m'ont donc invitée à découvrir les réalisations scéniques de Philippe Quesne. Je suis d'abord tombée sur ses photographies. Le metteur en scène qui sort des Arts décoratifs de Paris est avant tout plasticien. Ce fut un réel choc esthétique. La première que j'ai découverte est en fait la plus connue. Elle représente des cosmonautes qui posent très simplement au bord de la mer. Ils sont quatre, certains assis sur un rocher, d'autres debout. Ils semblent réfléchir ou attendre quelque chose. Leurs énormes combinaisons blanches ne sont là que pour suggérer l'habit du cosmonaute car on comprend vite qu'elles ne sont pas fonctionnelles. À la façon d'un dessin de bande dessinée, elles ne sont que l'essence de la combinaison : une grande bulle blanche sur la tête et une sorte de pyjama large, épais, blanc également. Il y a quelque chose qui fait penser au nuage chez ces cosmonautes tout droit sortis d'un rêve, comme posés là. Cette image rappelle le film *La Science des Rêves* de Michel Gondry où comme des enfants, les deux acteurs principaux ne cessent de se construire un monde en bricolant avec des matériaux très simples. Dans leur imaginaire, ce monde finit par s'animer. Ce qui me captivait c'était ce contraste entre ces hommes (on pourrait même dire bonhommes) et la nature (représentée par le plein air et la mer) dans laquelle ils étaient plongés. Un mélange insolite de tendre et de sérieux à la fois, de léger et de grave. L'image m'ouvrait sur un horizon inconnu et mystérieux. Un horizon de possibles encore non encore identifiés.



II. Cosmonautes en bord de mer qui semblent devoir se protéger de l'air environnant. ©

Vivarium Studio

L'étrangeté de cette photographie découle de ce que ces cosmonautes ou ces hommes du futur font subir à la présence naturelle. C'est-à-dire que cette image paisible ouvrant sur la mer est mise en péril par la présence de ces hommes. Au spectateur elle donne envie de prendre une grande bouffée d'air alors pourquoi ces cosmonautes semblent se protéger de cette atmosphère ? L'air serait-il devenu irrespirable ? C'est cette sensation qui rend la photographie inquiétante alors qu'elle relève du paisible à première vue. Le contraste est très marqué et marquant entre le plein air et l'enfermement de ces êtres. Par ailleurs, on remarque qu'il n'y a pas d'autres présences humaines sur l'image, pas d'animaux ou végétaux non plus, aucun organisme vivant. Ont-ils disparus ? Le vivant s'est-il éteint ? Cependant, une telle atrocité n'est pas non plus figurée dans le sens où l'image reste esthétiquement belle. Elle ne fait pas voir de vieux bidons métalliques ou de la fumée donnant l'impression d'une toxicité dans l'air. Rien de chaotique ici, donc. Une simple suggestion, c'est tout.

Fort de cette découverte, j'ai voulu m'intéresser davantage à cet artiste. J'ai visionné des spectacles de Philippe Quesne en captation car rien n'était programmé à ce moment-là dans un rayonnement géographique qui m'était accessible. C'est le spectacle *Big Bang* (créé en 2010 au Festival d'Avignon) qui a davantage retenu mon attention. J'ai tout de suite eu l'intuition que c'était là où la nature était la plus présente. Ce n'était pas forcément le cas en termes d'apparition sur le plateau mais la planète et les éléments qui la constituent épousait aussi le fond du discours, le spectacle retraçant l'évolution de terre, du plancton à la fin du monde. Parallèlement à cette histoire, *Big Bang* questionne la place de l'artiste dans le monde. Durant tout le spectacle des acteurs sortent de la fiction pour dessiner des moments de cette évolution. Ils pourront même l'influencer en demandant aux autres acteurs de poser d'une façon ou d'une autre, de se déplacer ou d'effectuer une action. *Big Bang* montre que, par le biais de l'observation et de la contemplation, l'artiste peut avoir une influence sur le monde. C'est précisément ce qui se passe pour le spectateur qui observe un artiste qui observe l'évolution de la planète. Le spectateur pourra révolutionner son monde car Quesne lui donne la même place que celle de l'artiste dans *Big Bang* : celle de la contemplation pure.

Après quelques approfondissements, il semblait évident que je ne pouvais pas passer à côté du travail de Quesne. On retrouvait sur le plateau tous les éléments qui me

préoccupaient : la nature, son organicité, un temps en lien avec cette dernière, le tout se cumulant pour proposer au spectateur une nouvelle forme de rapport au monde.

Ce travail tentera d'analyser la révolution lente de Philippe Quesne et de son Vivarium Studio. En quoi leur travail est subversif? Comment il opère chez le spectateur ? Pour y répondre il conviendra de s'intéresser à la notion de « communauté artistique » dans un premier temps car elle induit un fonctionnement de type organique tant dans la démarche de travail que sur le plateau. Peut-on dire du Vivarium Studio qu'il est une communauté artistique ? Puis il faudra examiner la présence de la nature sur scène. A quoi sert-elle ? Quels sont ses effets ? Qu'est-ce que cette présence raconte en elle-même ? Le troisième chapitre analysera la qualité du rythme des spectacle de la compagnie et qu'est-ce que Quesne tente de nous dire à travers cela ? Enfin nous aborderons un dernier chapitre sur la révolution lente de Philippe Quesne. Nous montrerons comment la « douce suggestion » d'une question préoccupante peut avoir selon nous des effets plus cinglants chez le spectateur que la dénonciation pure.

C'est dans le rapport que le Vivarium Studio entretient avec la création que se dégage une identité singulière. Même s'il est évident que chaque œuvre est le fruit de sa création, dans le cas du Vivarium Studio, on peut se demander si ce n'est pas la création elle-même qui non seulement est mise en scène mais qui, pourrait-on dire, « se » met en scène.

2. LA COMMUNAUTE ARTISTIQUE DE PHILIPPE QUESNE

En visionnant les spectacles du Vivarium Studio, j'ai rapidement eu l'impression que l'organicité qui s'en dégageait tenait à quelque chose des rapports que les comédiens entretenaient sur le plateau, à la particularité qu'avait ce groupe d'individus de s'organiser pour mener le spectacle de bout en bout. On voyait bel et bien une collectivité sur scène, une sorte de petite communauté qui tentait de construire ensemble un spectacle. Cela venait-il de la qualité du jeu des acteurs ? De la démarche de travail de la compagnie ? Des liens qu'ils partagent effectivement ? Probablement à chacun, un peu, de ces éléments.

a. Définition du concept de Communauté

Afin de savoir si le Vivarium Studio de Philippe Quesne est une communauté artistique, il faut tout d'abord tenter de définir cette dernière. Dans l'article intitulé « Œuvres communes » et paru dans l'ouvrage *Créer, ensemble* aux éditions l'Entretemps, Marie-Christine Autant-Mathieu donne comme première caractéristique

de la communauté qu'elle se différencie de la société et elle ajoute :

Elle est le lieu de la mise en commun d'une charge, d'un devoir dans un but d'échange, où l'on acquiert le sens de l'amitié, de la générosité, de la solidarité, en dehors de règles sociales. [...]. [Ses] membres sont soudés par des valeurs morales, des normes, des croyances, des rites, un langage⁴.

Par ailleurs, Autant-Mathieu insiste aussi sur l'importance d'une conscience collective et non pas individuelle présente au sein d'une communauté :

De même que, dans la croissance naturelle, la partie contribue à l'harmonie du tout, de même, pour que le travail de l'ensemble soit homogène et résonne à l'unisson, chacun fait don de soi, sans s'économiser. La fusion des individualités en un tout amène une confusion entre le « je » et le « nous », mais cette abstraction du soi se fait sans regret : le dynamisme créateur provient du sentiment d'être ensemble, du fait d'avoir, et de progresser vers un objectif. Pour Vakhtangov, la communauté est « une collectivité dotée d'une conscience. »⁵

Elle poursuit en disant :

les communautés artistiques [...] sont en quête de liens naturels, consentis, par opposition aux liens imposés. [...]. Le groupe y est vécu comme naturel, antérieur et supérieur à l'individu qui y vit. [...]. Mais la communauté est mieux qu'une famille car ses membres se sont choisis. « Attachés » les uns aux autres par des contacts stimulants, ils éprouvent cette euphorie de la mêlée dont parle Jean-Louis Barrault lorsqu'ils créent ensemble, sous le « regard aimant » de leur guide, ou « leader effectif. »⁶

Serge Proust confirme que la communauté « apparaît comme une tentative d'affirmation d'autres valeurs et conduites⁷. »

Cinq notions permettraient donc d'identifier une communauté. Premièrement ce qui réunit le groupe est bien un **but commun**, partagé par l'ensemble des membres. Deuxièmement, il se dégage de la communauté une notion de subversivité puisqu'elle se définit par **ses propres règles** et valeurs en opposition à celles de la société. Cela implique troisièmement une **forme naturelle de regroupement** car les membres se choisissent et intègrent le groupe en acceptant de se soumettre à ces nouvelles règles. Quatrièmement, on remarque aussi un **caractère holistique** au sein du concept de

⁴ AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), « Œuvres communes », *Créer, ensemble*, Montpellier, l'Entretemps, 2013, p. 14.

⁵ *ibidem*, pp. 15-16.

⁶ *ibidem*, pp. 14-15.

⁷ PROUST Serge, « La communauté théâtrale », dans *Revue française de sociologie*, n°44-1, 2003, p.110, dans AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), « Œuvres communes », *Créer, ensemble*, Montpellier, l'Entretemps, 2013, p.14.

communauté où le tout est plus important que la somme des parties ; et cinquièmement, l'importance d'un **gourou** qui veille à ce que l'ensemble de ces points soient respectés.

En quoi ces éléments de définition permettent-ils de différencier une communauté artistique d'une compagnie réunie autour d'un metteur en scène ? Il semblerait que ce soit la qualité des liens qui unissent les participants de la communauté qui marque en premier la distinction. Nous imaginons bien que pour que des individus partagent des idéaux, il faut qu'ils aient développé ensemble leur pensée. Pour cela, il faut qu'ils se réunissent naturellement autour d'idées communes (et non sous une forme de contrainte, je pense à la contrainte financière par exemple.) Puis il faut du temps afin de développer une réflexion à plusieurs. C'est en ce sens que les individualités doivent disparaître : au profit d'une idée commune, d'une démarche de travail en commun. Il y a bien aussi l'idée d'harmonie qui ressort de ce qu'écrit Autant-Matieu. Historiquement, c'est l'un des buts poursuivis par toute communauté : « la quête d'une pureté originelle [...], d'un homme total, intégral [...], au corps et à l'esprit libérés, sains, transcendant la routine et la réalité normalisée⁸ ».

« Apparues en grand nombre dans la seconde moitié du XIX^e siècle, [les communautés] ont voué un culte à la nature, à la campagne, aux paysans⁹ » et prônaient donc un retour aux racines. C'est en Allemagne que les premières communautés artistiques se sont développées en réaction à l'industrialisation et le modernisme de l'époque. Elles se sont construites de façon hasardeuse, sans but précis au départ simplement en réaction à ce qui leur déplaisait. Ce qu'elles cherchaient à l'origine, c'est une forme de bien-être. Comment améliorer ensemble leurs conditions de vie ? Le retour à la nature semblait être une réponse, c'est-à-dire s'éloigner géographiquement des villes. Ce qu'elles voulaient c'était améliorer la condition intérieure de l'homme. Selon elles, en développant un meilleur rapport avec son environnement, l'homme se sentirait mieux et éprouverait une forme de respect pour son environnement qui permettrait de le préserver et de se préserver.

Ainsi, historiquement, une communauté artistique se distinguerait d'une compagnie quelconque à travers trois critères : la qualité des liens qui unissent les

⁸ AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *op. cit.*, p.15.

⁹ *ibidem*, p.15.

artistes ; un mode de vie plus proche de la nature, loin de l'industrialisation des villes qui lui donne l'impression de l'éloigner de ses besoins réels ; la poursuite du bien-être. Les communautés sont bien à la recherche de ce dont la société les aurait coupées¹⁰. Il y a ici une forme d'éthique qui va au-delà de la réunion de comédiens autour d'un simple metteur en scène pour un projet déterminé. La communauté artistique est le reflet d'une pensée commune visant à améliorer la condition de l'homme qui la constitue et qui traverserait l'ensemble de l'œuvre des artistes.

b. « Vivarium Studio »

C'est en 2003 que Philippe Quesne fonde le Vivarium Studio. Il va rassembler plusieurs amis autour de lui et c'est ensemble qu'ils vont créer leur premier spectacle *La Démangeaison des Ailes*. Le groupe de travail est composé d'acteurs, de plasticiens, d'un danseur-musicien, d'un régisseur de cinéma et d'un chien¹¹. Quesne, lui, a suivi une formation d'arts plastiques à l'Ecole Estienne puis aux Arts décoratifs de Paris. Il est donc plasticien d'origine et consacre après ses études beaucoup de temps à la scénographie. Entre 1993 et 2004 il signe les scénographies de divers metteurs en scènes tels que Florence Gioretti, Valérie Jallais, Robert Cantarella ou encore Philippe Minyana. En 2010, il est nommé pour le Molière du décorateur-scénographe dans le cadre de son spectacle *La Mélancolie des Dragons*. En effet, s'il devient metteur en scène dès 2003, il demeure le scénographe de tous ses spectacles. Les comédiens-amis de Quesne proviennent de professions différentes, mais ce dernier les fait tous monter sur scène et confère la même importance à chacun. Il n'y a pas de premier rôle dans les spectacles de Quesne. Il n'y a d'ailleurs pas de rôles à proprement parler, il y a des fonctions, des actions à accomplir. Sur le plateau, ils sont donc tous comédiens et certains pour la première fois.

Après cette première mise en scène s'enchaînent d'autres spectacles : *D'après Nature* en 2005, *L'Effet de Serge* en 2007, *La Mélancolie des Dragons* en 2008 et *Big Bang* en 2010. Depuis que nous avons commencé nos recherches en juin 2012, Philippe

¹⁰ *ibidem*, p. 21.

¹¹ *BIG BANG, Philippe Quesne / Vivarium studio*, dossier de presse du spectacle.

Quesne a poursuivi ses activités et créé d'autres spectacles entre temps : une pièce pour la technique du Schauspiel de Hanovre en 2011, *Swamp Club* cette année ainsi que *Anamorphosis* créé au Japon. À côté de ses spectacles, le Vivarium Studio présente de nombreuses performances, notamment : *Des expériences* (2004) ; *Pour en finir avec les simulateurs* (2004) ; *Echantillons* (2006) ; *Groupuscule* (2007) ; *Point de vue* (2007) ; *Bivouac* (2012) ; et il publie trois livrets : *Action en milieu naturel* (2005), *Petites réflexions sur la présence de la nature en milieu urbain* (2006) et *Thinking about the end of the world in costumes by the sea* (2009). En analysant les différents titres on peut les regrouper en deux thèmes. Soit ils relèvent du thème de la nature, soit du thème de la science. Ce sont bien les deux domaines qui intéressent notre artiste et nous pourrions même dire que leur point de friction constitue l'endroit de son travail. À l'occasion de la tournée de *Big Bang* en France en 2011, Stéphanie Robert fait remarquer à Philippe Quesne : « La question centrale qui [vous] anime est la relation de l'homme à la nature, [...] vos pièces s'intitulent *Big Bang*, *Des expériences* ou *L'effet de Serge*. Vous n'avez pas de formation scientifique, pourtant la plupart de vos créations se réfèrent aux sciences. Quel rapport avez-vous avec elles ? » Et Quesne de répondre :

Entre mon travail d'auteur dramatique et la science, je me rends compte qu'il y a de nombreuses similitudes. Nous sommes dans une démarche expérimentale : je pars d'un titre, d'une image ou d'une idée, et j'écris la pièce au cours des répétitions. Nous nous plaçons en recherche d'écriture. En faisant des expériences sur scène, un peu comme un chercheur, nous essayons de trouver des solutions. On a souvent qualifié le Vivarium Studio de « théâtre de laborantin », d'Objet Théâtral Non Identifié. (...) Il y a peu de temps, les chercheurs manifestaient contre la baisse des crédits. En théâtre et dans l'art en général, c'est la même chose. S'il n'y a plus d'espaces pour expérimenter, il n'y a plus de futur.¹²

D'un spectacle à l'autre, certains des comédiens restent, d'autres partent, de nouveaux arrivent, mais rarement des comédiens de formation. À la manière d'un groupe de rock (qui fait d'ailleurs penser au spectacle *La Mélancolie des Dragons*) un noyau stable se construit peu à peu autour du metteur en scène, des expériences de la troupe et de l'interrogation du rapport homme-milieu. Au moment de la tournée de *Big Bang*, les artistes de la troupe sont : Isabelle Angotti (devenue comédienne en intégrant le

¹² ROBERT Stéphanie, Présentation [en ligne], <http://master-cs.u-strasb.fr/spip.php?article 844> (dernière consultation le 2 avril 2013.)

Vivarium Studio), Rodolphe Auté (plasticien-écrivain), Jung-Ae Kim (danseuse), Émilien Tessier (comédien), César Vayssié (réalisateur), Gaëtan Vourc'H (comédien)¹³.

Si le lieu est un élément fondamental de la création pour le Vivarium Studio, les acteurs ne vivent pas ensemble ni ne sont affiliés à un atelier comme ce fut le cas pour le travail de Gabily ou le Théâtre du Radeau de Tanguy¹⁴. Les créations se font en fonction de commandes, dans des festivals ou théâtres, voire dans un appartement (au début de la compagnie). Le Vivarium Studio forme en fait une communauté artistique d'un genre nouveau :

Ce qui se passe sur scène dépend beaucoup de la vie du groupe, comme si une petite communauté artistique se donnait le droit d'étaler sur le plateau ses liens, ses rêves, ses doutes, pour jouer ensuite avec tout cela devant le public¹⁵.

Quesne affirme ici que la vie du groupe influence le travail d'une part, puis il qualifie sa compagnie de « communauté artistique » par ailleurs. Quesne met en scène des communautés ni incluant ni excluant: tantôt des hard rockers dans *La Mélancolie des Dragons*, tantôt des artistes qui s'emparent de l'évolution de la planète dans *Big Bang*. En donnant à voir ce type de communautés artistiques, Quesne montre qu'elles sont importantes pour lui, qu'il les défend en tant que valeur.

Il importe de considérer aussi le nom de la compagnie car il implique déjà un programme esthétique. Pour commencer le nom se scinde en deux mots : « vivarium » et « studio ». A priori ces deux mots n'ont rien en commun si ce n'est qu'ils nous évoquent peut-être un espace clos dans lequel des hommes ou animaux, des organismes vivant en tout cas, peuvent évoluer.

Un Vivarium est un endroit où l'on garde et l'on élève des petits animaux en tentant de reconstituer leur milieu naturel ou biotope. Il s'agit le plus souvent d'une cage vitrée, avec un toit. On y trouve des reptiles, des amphibiens ou des insectes mais parfois aussi de petits mammifères¹⁶. C'est cette idée de reconstitution d'un milieu

¹³ DE BAECQUE Antoine, « Big Bang de Philippe Quesne », Entretien avec Philippe Quesne : Présentation [en ligne], <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Big-Bang/ensavoirplus/>, (dernière consultation le 21 novembre 2012.)

¹⁴ TACKELS Bruno, *op. cit.*

¹⁵ DE BAECQUE Antoine, *op. cit.*

¹⁶ REY A. et REY-DEBOVE J (dir.), *Le Petit Robert I*, dictionnaire de la langue française, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1988.

naturel qui nous intéresse car c'est bien ce que fait Quesne pour ses acteurs : il construit une scénographie qui leur permettra d'expérimenter un certain nombre de choses pour construire un spectacle puis le montrer. Le nom même de la compagnie implique un processus de création donc. Au lieu d'insectes, il donne à voir des rapports humains se construisant autour d'une question. On assiste souvent au morceau de vie d'une communauté. Il n'y a pas de lien entre les spectateurs et le public qui sont comme séparés par une vitre car les acteurs n'interagissent qu'entre eux, comme s'ils ne savaient pas qu'ils étaient regardés. L'idée théâtrale d'un vivarium inclut donc quatre notions : la dimension d'observation, le milieu naturel, sa recréation ainsi que le retour du quatrième mûr au théâtre. Cela évoque le théâtre stanislavskien qui voulait recréer le réel à l'identique sur scène et étrangement le mot « studio » apparaît dans la deuxième partie du nom de la compagnie. Il y a bien quelque chose de stanislavskien dans le théâtre de Quesne, d'une part pour sa forme en apparence fermée sur elle-même, d'autre part parce que le studio est l'un des premiers lieux que Stanislavski inventa pour expérimenter sa méthode avec des acteurs, sans être à la recherche d'un résultat se matérialisant immédiatement en spectacle. L'une des définitions que donne le dictionnaire Larousse de ce mot est « un local, atelier réservé à la pratique d'un art, d'une technique considérée comme un art¹⁷. ». Par ailleurs, en italien, « studio » veut dire atelier d'artiste. Le mot « atelier » recouvre lui deux notions qui nous semblaient importantes. Ce peut être soit :

1) Un local où travail manuellement quelqu'un pour son métier artisanal ou pour son plaisir

2) L'ensemble des collaborateurs, aides ou élèves d'un artiste : unité d'enseignement, ensemble des élèves d'un même maître dans une école d'art, une académie¹⁸

La première définition renvoie au travail de Quesne qui est avant tout un travail de la matière, un travail scénographique. L'idée d'artisanat est intéressante quand on sait que la compagnie a recours à des matériaux simples et peu coûteux pour construire ses décors, et qu'elle recycle souvent des éléments des spectacles précédents. La deuxième définition renvoie, elle, directement à la notion de communauté artistique. Les acteurs de

¹⁷ Larousse : Présentation [en ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/studio>, (dernière consultation le 7 avril 2012.)

¹⁸ *ibidem*.

Quesne seraient donc les collaborateurs d'un même maître car quelque chose du « leader » dont parle George Banu se retrouve chez Quesne¹⁹. Quoi qu'il en soit, il ne semble pas anodin qu'une idée en lien avec le concept de communauté apparaisse déjà dans le nom donné à la compagnie. Enfin il y a l'envie de donner une dimension de laboratoire à la troupe, ce qui fait penser, encore une fois, au travail de Stanislavski. Et le laboratoire est bien aussi un élément-clé de certaines communautés artistiques.

Par conséquent, on retrouve dans le nom « Vivarium Studio » tant l'empreinte du milieu naturel que celle de la communauté. La présence de la nature sur scène ne semble donc pas anodine. Il est maintenant évident qu'une volonté de l'intégrer dans le travail en ressort et singularise le groupe. Pour ce qui est de l'aspect communautaire, il est moins certains que ce soit une revendication de la part des artistes qui semblent prendre leur distance par rapport au concept²⁰. Lors de la conférence de presse de *Big Bang* à Avignon, Gaëtan Vourc'h se voulait rassurant envers le public en disant que les membres du Vivarium Studio ne passaient pas tout leur temps ensemble, avait chacun leur « chez soi », ne mangeaient pas toujours ensemble ni ne partaient en vacances ensemble, comme si c'était pour lui un mode de faire dépassé. Cependant par le biais du mot « studio », quelque chose de l'ordre de la communauté artistique est inscrit dans le nom de la compagnie ou en tout cas dans l'inconscient de la troupe.

c. Ce qui est vécu comme une communauté artistique

Philippe Quesne présente ses acteurs comme « des bricoleurs du corps, des sons, des objets, [ayant] un côté passionné et amateur²¹ ». Éclairant son choix d'être entouré de personnes issues d'une formation autre que théâtrale, il déclare : « je n'ai pas envie de passer au professionnalisme rigide, il faut conserver ce côté artisanal » et relève qu'ils travaillent ensemble « avec beaucoup d'amitié et de continuité »²². Les liens d'amitié qui relient les artistes de la compagnie sont des caractéristiques de la communauté artistique.

¹⁹ BANU Georges, « Les leaders « effectifs » et les communautés artistiques », dans AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *Créer, ensemble*, Montpellier, l'Entretemps, 2013, pp. 66-74. Nous reviendrons plus tard sur cette notion.

²⁰ I. Angotti, P. Quesne et G. Vourc'h pour "Big Bang", *op. cit.*

²¹ DE BAECQUE Antoine, *op. cit.*

²² *ibidem.*

Ils travaillent ensemble parce qu'ils se connaissent, le désirent, et non parce qu'ils y sont obligés. Ce sont des éléments qui se ressentent sur le plateau et qui confèrent une valeur organique au travail. C'est-à-dire que les liens qu'entretiennent les comédiens dans la vie impliquent que l'on croit aux liens qu'ils développent sur le plateau. Cela leur donne une force. Le fait aussi qu'ils soient soudés autour d'une esthétique se perçoit et donne le sentiment au spectateur que les acteurs sont interdépendants sur le plateau et que donc chacun est nécessaire au déploiement du spectacle. En soustrayant un comédien du spectacle, la mécanique n'en serait plus cohérente, il faudrait rééquilibrer le tout. Par conséquent, quelque chose touche le spectateur, au-delà de ce qu'il voit. Nous revenons au concept holistique : le spectacle dépasse un simple bout à bout. C'est une combinaison de plusieurs facteurs qu'on ne perçoit pas forcément sur le plateau mais qui confère une puissance et une singularité au travail. La somme dépasse donc l'addition de toutes les parties. Il y a chez Philippe Quesne quelque chose de fort, de l'ordre de l'impalpable et il semblerait bien que ce soit lié à cette forme d'organicité qui découle des relations que les acteurs et le metteur en scène ont en amont du travail.

Un autre principe du fonctionnement d'une communauté est qu'elle édicte ses propres règles au détriment des règles imposées par la société ou de l'état de droit. Ces règles se construisent souvent naturellement. Elles se tissent au fur et à mesure que la communauté prend corps, pour ériger des éléments qui semblent indispensables à sa survie, en principes²³. C'est encore une situation que l'on peut vérifier dans le cas du Vivarium Studio. Ils disent eux-mêmes que certaines habitudes sont devenues des principes créateurs, sans qu'ils y aient réfléchi au préalable²⁴. Au fil du temps, il s'est construit une œuvre globale, le metteur en scène parle de « fresque »²⁵, à travers un processus de glissement d'un spectacle dans un autre. Par exemple, les deux premières minutes d'un spectacle correspondent souvent aux deux minutes de la fin du spectacle précédent. Philippe Quesne dit lui-même que cette règle est devenue un principe du Vivarium Studio. Certains des spectacles se contentent de reprendre des éléments du

²³ AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *op. cit.*

²⁴ Philippe Quesne, Isabelle Angotti et Gaëtan Vourc'h pour « *La Mélancolie des Dragons* », Conférence de presse du 17 juillet 2008 – Festival d'Avignon : Présentation [en ligne], <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LA-Melancolie-des-Dragons/entretiens/> (dernière consultation le 30 janvier 2013).

²⁵ I. Angotti, P. Quesne et G. Vourc'h pour "*Big Bang*", *op. cit.*

précédent : une atmosphère, des costumes, des accessoires²⁶... Il y a par conséquent beaucoup de points communs entre les différents spectacles, sans qu'il y ait de redites pour autant. C'est comme si chaque spectacle venait compléter une esthétique, une pensée, un propos. Il ne se contente pas d'aller plus loin, il apporte quelque chose en plus qui vient nourrir l'œuvre dans son ensemble.

Quesne refuse aussi que le coût de la scénographie dépasse le salaire de ses comédiens: « Je me refuse à faire des décors à 150'000 euros. Vu ce que l'on vit partout dans le monde, ça ne tient pas debout²⁷. » Il y a donc une forme de respect chez l'artiste pour ses comédiens, pour le monde. Ce sont bien des valeurs qui sont à la base de fonctionnements et qui ont au final une conséquence artistique. On recycle de la matière pour que la scénographie ne dépasse pas le salaire des comédiens, également dans un souci de ne pas gaspiller. Et de spectacle en spectacle, on retrouve certains éléments sur le plateau qui fait que le premier nourrit le second, etc. Au final, l'ensemble de ces valeurs qui correspondent à celles de la compagnie se manifestent sur le plateau.

d. La communauté artistique mise en crise de l'intérieur

Un dernier aspect du Vivarium Studio qui relève de la communauté artistique est le rapport entre Philippe Quesne et ses comédiens. Autant-Matieu affirme que l'on assiste toujours à l'émergence d'un « guide », d'un « chef », voire d'un « gourou »²⁸ au sein des communautés. Banu déclare pour sa part que « le statut de *leader* d'une communauté diffère [de celui du simple metteur en scène] dans la mesure où [le leader] se trouve à l'origine, il est initiateur et tire sa légitimité du fait reconnu qu'il n'hérite pas du groupe, mais l'a engendré²⁹. » En ce sens, on peut dire de Philippe Quesne qu'il est un leader car c'est bien lui qui a regroupé ces différents artistes. Précisons par ailleurs que si on a l'impression que les acteurs improvisent dans les spectacles de Quesne, il n'en est rien. Ils exécutent en réalité une partition très réglée qui peut varier de soir en soir mais pas en fonction de leurs envies, en fonction de signes très précis que leur envoie Quesne,

²⁶ I. Angotti, P. Quesne et G. Vourc'h pour "Big Bang", *op. cit.*

²⁷ MENINE Karelle, « Philippe Quesne. Facétieux dragon », *Le Courrier*, 2 août 2008.

²⁸ AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *op. cit.*, p. 14.

²⁹ BANU George, *op. cit.*, p.66.

toujours à la lumière et au son. Il en va de même dans la création. Si les acteurs y contribuent par le biais d'expériences menées sur le plateau, c'est toujours le metteur en scène qui les influence, premièrement, avec la scénographie qu'il conçoit avant le début des répétitions, puis à travers des atmosphères dans lesquelles il plonge ces derniers grâce à de la musique ou des effets de lumière utilisés lors des répétitions³⁰. Nous avons donc bien affaire à une communauté qui répond à l'esthétique d'un maître. Cela diffère bien d'un collectif où chacun des membres contribuerait à la création de façon identique. Au contraire, le Vivarium Studio témoigne de l'esthétique de Quesne. Cela ne veut pas dire que ce dernier impose sa vision des choses et que ses acteurs n'ont pas une part d'influence dans son travail. C'est en fait un compagnonnage de longue date dont Philippe Quesne assure la linéarité.

C'est ce dont témoigne George Banu qui, par l'examen du *leader*, affirme encore une fois le fonctionnement de type organique de la communauté artistique:

Le leader effectif, on l'a dit, ne s'impose pas de l'extérieur et il s'appuie sur des liens émotionnels autant que sur des valeurs partagées. Ce « bouquet » de paramètres explique l'autorité organique, disons naturelle, qu'il exerce sur le groupe³¹.

Relevons que paradoxalement, c'est là où l'on se regroupe pour inventer de nouvelles règles contre l'exploitation, dans le respect des individus, au profit du groupe qui serait plus fort que la somme des parties réunies que l'on voit apparaître souvent des maîtres-tyrans. C'est-à-dire que pour que la communauté adhère à ces nouvelles règles différentes de l'état de droit, il faut souvent que quelqu'un ait le charisme ainsi que la force de les construire et défendre avec véhémence. À se demander si l'artiste que l'on pourrait qualifier de « plus formel » ne fait pas preuve parfois d'une plus grande éthique. L'exemple d'Ariane Mnouchkine qui abrite une communauté d'acteurs à son service est frappant à ce titre car elle est connue pour son caractère tyrannique envers ses comédiens au Théâtre du soleil. D'ailleurs la communauté n'est jamais constituée des mêmes comédiens et subit très souvent les allées et venues de jeunes artistes tantôt à bout de souffle, tantôt très motivés³².

³⁰ Philippe Quesne, Isabelle Angotti et Gaëtan Vourc'h pour « La Mélancolie des Dragons », *op. cit.*

³¹ BANU Georges, *op. cit.*, pp. 66-74.

³² BANU Georges, *op. cit.*, pp. 66-74.

Néanmoins de nombreux facteurs nous permettent de considérer le Vivarium Studio comme une communauté artistique à commencer par le fait que Philippe Quesne lui attribue ce titre pour la décrire. Du type de liens qui unissent les acteurs, en passant par le nom même de la compagnie, la façon dont ils s'organisent et conçoivent leurs spectacles au travers de principes répétitifs, jusqu'à la présence d'un leader qui est à la base de la troupe et la chapeaute sont autant d'éléments qui permettent de la considérer comme telle. Nous l'avons vu, cela a des répercussions artistiques intéressantes et permet au spectateur d'observer des liens et des valeurs communautaires sur le plateau. C'est qui nous intéresse dans cette démarche.

3. L'ÉPREUVE DE LA NATURE

(...) on peut dire que la nature couche avec le théâtre depuis des millénaires et ne s'en sort pas, comme je crois que la nature couche avec l'art, ne s'en sort pas et ne s'en sortira pas. L'art n'est pas la nature, dépasse de beaucoup la nature mais est pris dans des méandres avec la nature, inextricablement. On ne peut les démêler. Heureusement : il y a là une matière inépuisable.

Richard Demarcy³³

Toute eau nous est désirable ; et, certes, plus que la mer vierge et bleue, celle-ci fait appel ce qu'il y a en nous entre la chair et l'âme, notre eau humaine chargée de vertu et d'esprit, le brûlant sang obscur.

Paul Claudel³⁴

³³ DEMARCY Richard, « Le dehors et le dedans », propos recueillis par NAUGRETTE-CHRISTOPHE Catherine, dans *Le théâtre de la nature, Alternatives théâtrales*, n° 40, 1992, pp. 24-25.

³⁴ CLAUDEL Paul, *Le fleuve*, dans BENHAMOU Anne-Françoise, « Eaux désirables », dans BANU Georges (dir.), *Le théâtre de la nature, Alternatives théâtrales*, n° 40, 1992, p. 20.

a. **Présence de la nature muséale chez Quesne**

Chez Quesne, la nature est toujours présente au théâtre et elle participe tant de la scénographie que des questionnements des spectacles. Mais encore faut-il savoir ce que l'on entend par nature. Nous avons tenté de regrouper un certain nombre de phénomènes qui faisaient référence à la nature, dans le travail du Vivarium Studio, pour mieux la définir : le chien ; le corps des acteurs ; des branches d'arbre ; l'eau ; le rythme ; l'organicité ; l'harmonie ; l'action plutôt que le dire ; l'environnement ; l'écosystème ; la considération du milieu ;... Sur le plateau quesnien, la nature se manifeste de deux façons. Premièrement par la citation : on se réfère à la nature en la construisant de façon artificielle ou en la suggérant, en mettant par exemple un projecteur rouge, au milieu d'un tas de bûches, pour représenter un feu de bivouac. Quoi qu'il en soit, il s'agit de signes de la nature. Deuxièmement il y a des éléments qui proviennent directement de la nature, du réel : les bûches de ce même feu par exemple, qui sont bien des morceaux d'arbres coupés. Mais de quel type de nature s'agit-t'il ? Le musicien-performeur Christophe Jaquet avec qui je me suis entretenue à ce titre m'a fait remarquer qu'en Suisse par exemple, il n'y a pas un arbre qui n'ait pas été planté par l'homme. C'est-à-dire que l'ensemble du paysage est organisé par et pour ce dernier. Par ailleurs, la nature sauvage est impénétrable. Ce n'est donc pas une nature romantique que dépeint Quesne et sur laquelle nous souhaitons nous exprimer mais bien la nature de l'homme. Il serait peut-être plus juste de parler de milieu naturel pour englober l'idée de ce que représente la nature pour l'homme. La nature qui nous environne est toujours une nature au second degré et donc pas une nature naturelle. C'est aussi de cette façon que Quesne la traite, mettant en évidence une brindille d'herbe au milieu du béton par exemple. Il la représente de façon muséale recréant le milieu de l'homme avec tout ce qu'il a de béton et de brindille. Cela confère au travail une valeur de citation de l'humain et loin de s'en distancer, Quesne l'imite, le donne à voir. On rejoint ici une forme d'humour, dans ce type de reproduction, qui a à voir avec le courant post-moderne. Les images que Quesne présente dans ses spectacles peuvent souvent être un peu kitsch. Le vivarium n'est en fait rien d'autre qu'une maison de poupée ou qu'une boîte *Polly Pocket*, sauf que ce sont

des acteurs qui y évoluent.

b. Une nature amie de l'homme

Dès la fin du XIX^e siècle on constate un engouement de certains artistes pour la nature. Ces derniers ne se contentent pas de la représenter, ils se déplacent aussi géographiquement vers la campagne, donc s'en rapprochent physiquement. Christine Hamon-Siréjols décrit cette période comme suit :

[Certains] artistes cherchent le renouveau à l'écart des villes, dans des contrées idéalisées du monde rural. [...] Ils en adoptent [...] jusqu'au mode de vie. La vie est moins chère en Bretagne [pour les peintres Nabis qui la rejoignent] et les ciels changeant y sont une source inépuisable d'inspiration. La Bretagne devient cette terre mythique où les artistes retrouvent à travers de nouveaux modes de vie le contact avec la nature³⁵.

L'auteur explique plus loin que les artistes de la Lebensreform - un mouvement réformateur dont le slogan est « retour à la nature » - s'installent aussi à la campagne en Allemagne ou en Suisse et s'adonnent régulièrement à la pratique du naturisme³⁶.

Mais pourquoi les artistes s'intéressent-ils à la nature? En quoi elle interroge leur art et y amène quelque chose de singulier, voire d'indispensable? Dans un numéro d'*Alternatives théâtrales* dirigé par Georges Banu, le critique confère à la nature une fonction étonnante. Il explique qu'en tant que matière réelle elle va apparaître dans le contexte du faux scénographique comme une provocation qui déchire, trouble et inquiète un théâtre ayant tendance à se replier sur lui-même comme domaine autre, fictif, à l'écart du réel. Georges Banu s'intéresse à la volonté d'intégrer sur le plateau des matières organiques, de jouer avec les éléments et d'admettre l'imprévisibilité des animaux par exemple. Pour lui, ces intrusions naturelles se déroberont au règne de la convention en l'éprouvant, l'agressant, la contestant de l'intérieur du plateau. La matérialité de la nature sur le plateau amène une tension entre le vrai et le faux au sein

³⁵ HAMON-SIREJOLS Christine, dans AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *Créer, ensemble*, Montpellier, l'Entretemps, 2013, p.81.

³⁶ *ibidem*, p.82.

même du théâtre³⁷. La nature et son organicité auraient donc une vocation subversive et auraient pour fonction d'amener le réel et le vivant sur scène.

C'est vrai que cela représente une partie de ce que fait Philippe Quesne lorsqu'il fait intervenir la nature comme un élément du réel. Le problème est que de développer cette mise en tension du plateau par le réel serait prêter main forte à un discours moderniste qui n'est plus au cœur du débat aujourd'hui. S'y intéresser correspondrait à alimenter un débat du type nature versus culture, considérant un homme qui dénaturerait alors que c'est précisément une nature au second degré, qui entoure l'homme, qui est faite pour lui, qui nous intéresse. C'est-à-dire que l'homme et la nature font partie d'une même évolution naturelle, même si dans le milieu de l'homme intervient aussi de l'artifice, des choses construites de toutes pièces (comme le béton par exemple.) Par ailleurs il n'est pas dit que l'homme dénature, au contraire, l'homme évolue et son milieu avec lui. C'est cette nature, présente à l'homme, sur laquelle Quesne se penche, sur ce rapport naturel que l'homme entretient avec son environnement. Chez Quesne, nous sommes donc dans un monde un peu à part qui présente une nature décalée, celle qui se confond avec la ville. Les arbres en bord de route, plantés de façon bien régulière pour égayer le quotidien de l'homme en sont un exemple. Il s'agit vraiment de la reconstruction d'un environnement qui paraît parfois un peu figé car quelque peu idéal. C'est le sentiment que l'on éprouve à la vue des jardins de Versailles, construits par Marie-Antoinette, soi-disant amoureuse de la nature. Ces derniers sont à la fois splendides et déprimants tant ils sont organisés, tant la vie et le chaos propres à la nature sauvage ne s'y manifeste pas.

C'est en fait du courant post-moderne que Quesne se rapproche le plus. Prêtant une attention particulière à ce qui est, qui existe, et ne prétendant pas créer des formes toutes nouvelles, des abstractions pures, il essaie d'y montrer le beau, il s'émerveille de la réalité banale et la réenchante, par ce processus. C'est ce que font les Venturi, couple d'architectes découvrant Las Vegas dans les années 70. Ces derniers ont marqué le post-modernisme par la parution de leur ouvrage *Learning from Las Vegas*³⁸. Plutôt que de penser à inventer les canons d'une ville nouvelle, ils démontrent ce qu'il y a de beau dans cette ville construite de toute pièce et qui incarne le summum du kitsch. C'est sur les signes qu'ils portent particulièrement leur attention. En effet Las Vegas, dans ses

³⁷ BANU Georges, *op. cit.*, p. 3.

³⁸ VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise, IZENOUR Steven, *L'enseignement de Las Vegas*, Editions Mardaga, Wavre, 2008.

premières années, pouvait se résumer à trois routes principales, en retrait desquelles étaient disséminés des sortes de hangars (casinos, supermarchés,...) souvent laids mais fonctionnels et représentés par des immenses panneaux sensés, eux, attirer le regard de l'automobiliste. Toute l'esthétique était là : dans le signe et dans la fonction. Pour les Venturi cela était bien plus intéressant que les bâtiments plus abstraits qui voulaient que la forme contienne l'essence du contenu mais qui étaient peu fonctionnels au final. Pour eux, cela relevait d'une forme de prétention mettant au centre l'artiste (l'architecte), plutôt que de s'intéresser aux individus pour qui l'on construisait ces bâtiments ou à qui l'art devait s'adresser.

« Etudier le paysage existant est pour un architecte une manière d'être révolutionnaire. »³⁹ C'est par cette phrase que Venturi et Scott Brown commencent par s'adresser à leurs lecteurs. Tout y est dit. La révolution reste à l'ordre du jour mais elle vise à renverser l'ordre à l'intérieur du milieu architectural et non la situation urbaine existante dont au contraire ils souhaitent s'inspirer. C'est exactement ce que fait Quesne. Il veut bouleverser le réel de l'intérieur. En le montrant tel qu'il est, ou presque, en s'intéressant à ce qui est plutôt que d'inventer un rapport nouveau entre l'homme et son environnement, il compte le décortiquer pour que le spectateur en comprenne mieux les rouages. C'est une révolution de l'intérieur. À la manière des Venturi, c'est en imitant le réel que Quesne compte y parvenir. Le couple d'architectes fait de Las Vegas un modèle à reproduire ou à parodier et rompent ainsi avec l'idéologie moderniste qui suppose un nouveau départ, une *tabula rasa*. Comme l'explique Valéry Didelon dans la préface de la dernière édition de l'ouvrage, dans son premier livre, Robert Venturi se demandait déjà si *Main Street* n'était pas presque parfaite⁴⁰. Il y a dans le post-modernisme une façon naïve d'aborder le monde comme si c'était un élément de départ plutôt pas mal à partir duquel l'artiste peut broder. Il s'agit d'observer, s'émerveiller puis analyser pour perpétuer ou faire mieux encore. C'est ce que fait le Pop Art. Lorsque Andy Warhol emprunte aux significations du présent pour créer. Il ne s'indigne pas de l'immoralité de la publicité par exemple, bien au contraire, il s'en sert pour faire de l'art, de façon très candide. Il ne compte pas dénoncer ce mode de communication, mais l'utilise comme élément de départ parce qu'elle fait partie de notre quotidien et qu'il la trouve esthétiquement belle. Andy Warhol le disait, il n'y avait rien de moralisateur dans son travail, il s'intéressait au beau, à ce qui le fascinait.

³⁹ *Ibidem*, p. III.

⁴⁰ *Ibidem*, p. IV.

C'est le cas pour ces fameuses boîtes de conserve contenant de la soupe. D'ailleurs, son premier travail fut d'effectuer des dessins pour la publicité. Comme le dit Didelon, ces artistes « n'entendent pas faire de l'utopie une réalité, mais de la réalité une utopie⁴¹. » Cette approche du monde par l'intermède de l'esthétisme a cela de brillant que surseoir à tout jugement peut servir à rendre plus sensible le jugement ultérieur.



II. Campbell's Soup (1968) : photographie sérigraphiée d'une boîte de conserve devenue l'une des œuvres les plus connues de Warhol.

c. La nature : modèle de jeu pour les premiers pas d'une révolution ?

Dans ce même numéro d'*Alternatives théâtrales*, Bernard Dort s'exprime sur les conséquences de la présence de la nature sur scène pour le jeu de l'acteur. Il en ressort premièrement qu'au départ l'acteur était inquiet de l'intrusion d'éléments naturels sur le plateau⁴². Cela confirme que cette matière existe par elle-même de façon puissante puisqu'à l'origine l'acteur s'est senti menacé par elle. Ce n'est pas en raison de l'imprévisibilité de la nature que cette menace se fait sentir, ou pas uniquement, mais parce que sa présence met en péril la présence de l'acteur. La nature existe en tant que

⁴¹ *Ibidem*, p. IV.

⁴² DORT Bernard, « L'acteur ou la vraie nature au théâtre », propos recueillis par BANU George (dir.), dans *Le théâtre de la nature, Alternatives théâtrales*, n° 40, 1992, p. 13.

telle. L'acteur aussi sauf que sa conscience le déplace un peu. Il sait qu'il est observé et est donc un peu modifié dans son essence « d'être là ». C'est-à-dire que si l'eau est eau sur le plateau, l'homme lui n'est pas seulement homme, il est acteur et surtout il en a conscience. Cela fonctionne uniquement lorsqu'il s'agit de matériaux naturels réels sur le plateau et non lorsque la nature intervient sous forme de citation comme la fausse neige qui parsème le spectacle *La Mélancolie des Drangons* par exemple.

L'élément naturel sur le plateau est un peu comme la présence du chien ou de l'enfant qui sont souvent cités dans le cas de la présence scénique. Ils sont déroutants car leur conscience n'altère pas leur « être là ». L'acteur, lui, a tendance à sous-estimer la force de son essence. Il croit souvent qu'il a besoin de faire pour exister sur scène. Alors qu'il n'en est rien. C'est un paradoxe que les acteurs de Quesne ont bien compris. Ils sont sur scène « comme dans la vie ». C'est-à-dire que, en prenant exemple sur les éléments naturels, leur corporalité n'est pas altérée parce qu'ils sont sur scène. Ils sont ce qu'ils sont. Par exemple rien ne les pousse à parler par peur que le public s'ennuie. Ils ne comblent pas le vide, bien au contraire, ils lui laissent sa place, le font exister. Ils jouent avec ce dernier et le silence de celui-ci. Il en va de même pour la vacuité du quotidien qu'ils ne cessent, non pas de montrer, mais de rendre à ce qu'elle est, de la vivre dans le moment présent, tout simplement. Ils ont, pourrait-on dire, une sorte de présence végétale. En ce sens la nature semble donner aux acteurs de Quesne quelque chose de plus qu'un appui de jeu. Elle apparaît comme leur modèle. Ils existent sur scène, au même niveau que le chien de la compagnie, Hermès, ou qu'un arbre. Il est certain que la nature au théâtre appelle le principe même de la présence. On ne peut pas rivaliser avec elle on ne peut que l'imiter et le Vivarium Studio s'est bien saisi de ce phénomène.

Deuxièmement, Dort affirme que l'ultime nature au théâtre est le corps de l'acteur. Et l'organicité ultime de laquelle il peut s'inspirer est bien à l'intérieur de lui-même. Cela est très parlant lorsque l'on voit les spectacles de Quesne. On pourrait presque penser que ses acteurs sont des corps qui se déplacent. Non pas qu'il s'agisse d'un jeu physique mettant en avant la corporalité des acteurs. Mais on a l'impression que ce sont des corps qui vont d'un point à l'autre du plateau, qui effectuent telle ou telle action. Nous disions plus haut que les acteurs du Vivarium Studio ne sont que ce qu'ils sont, nous pourrions aller plus loin en affirmant qu'ils sont ce qu'ils font. Leur jeu n'est pas psychologique ou réaliste. Les acteurs, parfois même de façon désincarnée, au niveau de la pensée, ne font que ce qu'ils ont à faire pour amener la scénographie d'un

bout à l'autre du spectacle. Bien entendu ils dirigent leurs actions de façon simple et naturelle. Il n'y a que l'essence du geste qui se dessine, sa stricte nécessité. Cependant on ne peut pas non plus dire qu'ils exécutent des gestes de type quotidien car l'environnement qu'ils construisent n'est pas forcément réaliste, même si emprunt de réel. Au sein du Vivarium, on passe de la récréation fidèle d'un appartement (*L'effet de Serge*) à des environnements inventés mais dans tous les cas ces derniers doivent garder la même cohérence que l'appartement. Pour cette raison, chaque geste est là comme petit élément supplémentaire au geste précédent pour construire le spectacle.

Les corps des acteurs sont des éléments naturels, ni plus ni moins important que les autres éléments en présence sur le plateau. Nous pourrions même dire que tous les éléments qui sont sur scène ont la même importance dans les spectacles du Vivarium Studio. Un peu comme dans un écosystème où chaque maillon de la chaîne est indispensable à l'équilibre général. Il se dégage un sentiment d'harmonie troublant à la vue de ces spectacles. Chaque élément a la même place qu'un autre, chaque individu aussi : sa place naturelle dans une telle entreprise. Est-ce que cela voudrait dire que si l'on redonnait à chacun et chaque chose sa place, la même pour tous, en termes d'espace et non de fonction pour tendre vers un but commun, on retrouverait un équilibre oublié ? Les spectacles de Quesne se construisent par recherches, tâtonnements, expériences menées sur le plateau afin d'épuiser la question que la troupe pose. Y a-t'il déjà là un début de révolution quesnienne ? Dans la façon d'aborder un problème ? De chercher des solutions pour le résoudre ? C'est-à-dire que la solution ne résiderait pas dans l'omnipotence d'un homme mais dans les actions de plusieurs qui travaillent ensemble dans un souci de cohérence. À condition qu'il revienne à un mode de vie plus à l'écoute du milieu global dans lequel il évolue. C'est-à-dire qu'il faudrait porter non pas une attention particulière à l'individu, mais à comment il se confond avec son milieu, une approche plus englobante de l'individu en somme. Dans la place équilibrée que le Vivarium Studio accorde à tous les éléments du plateau, il semblerait que Quesne suggère déjà un modèle de « microcosme » sociétal sur lequel on pourrait s'appuyer afin de proposer un nouveau rapport au monde. Il s'agirait de l'aborder par un autre prisme. Nous pourrions presque nous aventurer à dire que Quesne propose, probablement de façon inconsciente, un modèle de type communisto-écologique, sans la logique conquérante qui va de pair avec ce mouvement.

d. ***Big Bang*, histoire d'une scénographie**

C'est dans l'espace entre les éléments de la scène et le corps de l'acteur qui s'en empare que s'écrivent les dialogues de Quesne. Autrement le texte est quasiment absent des spectacles ou ne constitue en aucun cas le chœur du discours. En fait, le texte est la scénographie puisque c'est elle qui s'écrit au fil des répétitions. L'exemple est frappant dans le cas de *Big Bang* où les acteurs font évoluer des successions de tableaux et transforment sans cesse, en déplaçant la matière, le paysage que les spectateurs ont devant les yeux. On part d'un espace vide, blanc, où tout peut se dessiner au début du spectacle (le plateau ainsi que le fond de salle étant blanc – on a vraiment une boîte blanche devant les yeux), pour arriver à la fin du spectacle dans une sorte de chaos verdâtre, sombre où la nature semble avoir repris ses droits ou bien s'être complètement éteinte. À la fin du spectacle, le rideau blanc au milieu de la scène et qui en cachait le lointain s'ouvre et l'on a devant les yeux un vivarium beaucoup plus profond et, par un jeu de lumières, beaucoup plus sombre, à moitié occupé par un marécage car sur toute la deuxième partie du plateau les acteurs ont les pieds dans l'eau. La fin du spectacle correspond à l'épuisement de la scénographie. L'homme a quitté la terre, ne reste qu'un vieil animal échoué et cette scénographie-milieu qui, néanmoins, ne peut plus avancer sans l'homme. *Big Bang* a donc échoué puisqu'au début des répétitions il s'agissait de présenter un monde naturel dont l'homme serait absent comme l'expliquait Quesne⁴³. Mais dans le travail de ce dernier où l'un ne va pas sans l'autre, c'est impossible. Sans l'homme, le spectacle ne peut pas avancer et donc la scénographie ne peut plus se déployer. L'élément naturel ne peut pas être considéré sans l'être humain chez Quesne, c'est-à-dire que c'est *le milieu* qui doit être pris en considération.

e. **Alors, un réel qui rompt ou qui adoucit, finalement ?**

L'art de Brook est sans doute un des seuls à déjouer l'affrontement du théâtre et de l'élément naturel, sans renoncer pour autant à la vérité de la matière, sans non plus verser dans la ritualité⁴⁴.

⁴³ DE BAECQUE Antoine, *op. cit.*

⁴⁴ BENHAMOU Anne-Françoise, « Eaux désirables », dans BANU Georges (dir.), *Le théâtre de la nature, Alternatives théâtrales*, n° 40, 1992, p. 23.

Tout porte à croire que Peter Brook n'est plus le seul metteur en scène à unifier matière naturelle et fiction puisque nous avons vu précédemment que c'est aussi la voie empruntée par Philippe Quesne. D'ailleurs pour illustrer ce procédé, Anne-Françoise Benhamou, va parler de l'utilisation de l'eau sur scène de façon condensée, lorsqu'elle est sous forme de neige ou de vapeur. Comme par hasard, c'est aussi sous cette forme que Quesne l'utilise dans *La Mélancolie des Dragons*.

Ludiques et magiques, neiges et vapeurs apportent une matérialité pour ainsi dire allégée, adaptée à la fragilité de l'illusion théâtrale. [...] autant de signes naturels qui renvoient [...] à un onirisme dans lequel se dissolvent les différences et les contradictions. [...] Par [la neige] la boîte scénique se miniaturise (nous en prenons conscience comme boîte), elle devient un peu comme ces boules qu'on renverse pour qu'un décors minuscule y soit peu à peu enveloppé de neige. [...] c'est toujours à la théâtralité qu'elle renvoie, à la libération du principe de réalité⁴⁵.

Il est intéressant de relever la référence aux boules en verre que l'on retourne pour y voir tomber la neige qui fait penser au Vivarium de Quesne. L'élément naturel aurait donc cet impact : dissoudre les contradictions, libérer le réel et faire voir le vivant. Dans un aquarium ou un vivarium, le but est de reconstituer le milieu naturel pour que l'organisme vivant qui s'y trouve puisse évoluer comme en pleine nature. Chez Quesne l'homme n'observe pas des insectes ou des animaux, il s'observe lui-même, à la loupe. D'ailleurs tout le dispositif scénique est pensé pour cela. La vivacité des couleurs, l'utilisation de la lumière, la grande lisibilité des actions – on a l'impression quelque fois d'avoir sous les yeux des dessins de bande dessinée – bref, tout donne l'impression que l'on observe la scène à travers une goutte d'eau, par un effet de zoom de lumière sur une situation à un moment donné. Un peu comme ces appareils photos qui agrandissent ce qui se trouve au centre de l'objectif et laissent flous les alentours. Le spectateur observe son propre monde, donc. Nous comprenons que la nature suscite un impact chez le spectateur. Ce phénomène pousse encore plus loin l'effet de miroir bien connu du théâtre. Certains journalistes qualifient cela d'esthétique de l'« hyper-réel » chez Quesne ou d'une sensation de « plus vrai que nature⁴⁶ ». Le spectateur n'est pas uniquement dans un processus d'identification à travers un personnage. Il se voit lui, en

⁴⁵ BENHAMOU Anne-Françoise, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁶ GATEAU Pascale, « La mélancolie des dragons au Centre Pompidou », *Mouvement*, Les Editions du Mouvement, n° 48, 1er avril 2009.

tant qu'être humain, ainsi que tout ce qui l'entoure. Quesne fait voir l'homme en lui-même et pas uniquement ses comportements.

Pour Quesne, donc, la nature est synonyme de lenteur, de douceur, de justesse. Elle est où elle doit être au moment où elle doit y être puisque la façon dont elle se manifeste est toujours la conséquence logique de toute une chaîne d'événement qui se sont passés précédemment. Elle est au « bon endroit », comme on le dit souvent pour les acteurs.

Au départ de la création de *Big Bang* Quesne dit : « Il y aura de la vie végétale et animale. L'homme apparaît et invente des histoires. Il découvre aussi la musique, les instruments pour jouer, la voix qui se met à chanter. Tout cela le surprend, mais le ravit en même temps. Dans cette comédie des premiers hommes et des premières femmes, il n'y a finalement qu'un seul point fixe, c'est le lieu qui les accueille : un même milieu naturel (...)»⁴⁷.

⁴⁷ DE BAECQUE Antoine, *op. cit.*

4. UN TEMPS PAYSAGER

En général, le temps au théâtre est artificiel. On assiste souvent à des représentations rythmées qui tiennent le spectateur en haleine, le temps de l'histoire est souvent raccourci (sauf durant la période classique qui défend l'unité de temps) afin que cette dernière puisse être racontée dans une moyenne de deux heures, la linéarité en subit donc des ellipses, etc. Le temps théâtral est donc souvent résumé, les événements se succédant rapidement, on assiste à un condensé de l'action.

Le rythme que développe Quesne dans ses spectacles est à l'opposé de ce temps théâtral traditionnel. C'est un temps réel qu'il développe, celui dont les acteurs, qui ne se pressent jamais sur le plateau, ont réellement besoin pour effectuer une action ou une autre. Le rythme quesnien est l'un des éléments les plus importants du sentiment d'organicité qui se dégage dans les spectacles du Vivarium Studio. Les comédiens évoluent de façon lente, presque toujours à la même cadence, les bras ballants, nonchalants. Cette lenteur signe l'oeuvre de Quesne. Frédéric Maurin a très finement écrit sur ce thème au sujet de l'oeuvre de Robert Wilson⁴⁸. Les spectacles de ce dernier ne ressemblent en rien à ceux de Philippe Quesne, mais les deux metteurs en scène peuvent être définis comme des artisans de la lenteur. Les propos de Wilson résonnent étrangement en écho aux préoccupations qui semblent être celles de Quesne. Wilson affirme prendre la lenteur « telle qu'elle est où elle est, c'est-à-dire dans le temps de la

⁴⁸ MAURIN Frédéric, *Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles, Actes Sud, 2010. TESSON Sylvain, *Dans les forêts de Sibérie*, Mayenne, Gallimard, 2011.

nature⁴⁹. » Il n'érige pas la lenteur en principe. C'est simplement que c'est le rythme qu'il considère juste, naturel. Il en va de même pour Quesne. Dans les interviews lues de lui il n'explique pas vouloir explorer la lenteur. Elle est nécessaire dans son travail. De pièce en pièce, elle contribue au monde que le Vivarium Studio porte sur le plateau.

Quesne crée en réaction aux sociétés modernes et industrialisées qui modifient sensiblement le rapport culturel et traditionnel d'un rythme plus lent qui serait celui de la nature. Même là où les mythes et la religion perdurent, le rythme du quotidien subit les assauts de l'instantané. L'ensemble des actes quotidiens s'accélère. Quels que soient les avantages ou les pertes occasionnées par cette mutation parfois brutale, le rythme imposé par la culture n'a jamais été et n'est pas celui de l'économie. La lenteur est une caractéristique fondamentale du rythme des sociétés humaines et l'on peut bien imaginer qu'elle est garante de leur cohésion. Ainsi, le constat a été fait que dans les zones urbanisées, où le temps personnel est très souvent sacrifié sur l'autel des contraintes du quotidien (poussant l'individu à agir plus vite, à un autre rythme, et tout ce que cela présuppose et entraîne) la consommation massive de médicaments de type psychotrope est devenue une réalité⁵⁰. Ce phénomène est plutôt inquiétant. Dans son développement accéléré, l'humanité prend le risque d'altérer durablement son rapport au temps, mais l'art peut être un moyen pour résister et agir face à une telle agitation.

a. La lenteur gage d'existence

Concerné par ces préoccupations contemporaines, Philippe Quesne propose un autre rapport au temps. D'après Robert Wilson, encore une fois, le passage du temps n'est accéléré que par l'activité de l'homme. Lorsqu'on surveille le temps, il passe très lentement. Le temps réel est donc lent. Ce dernier parle aussi de non-accelération ou de tempo neutre, caractéristique qui décrit bien le travail de Quesne également :

Tout simplement les actions corporelles ne sont pas accélérées – elles semblent plus détendues. Ce tempo neutre désigne d'assez près la temporalité du temps, le mouvement qui laisse au TEMPS le Temps d'être naturellement le temps⁵¹.

⁴⁹ *ibidem*, p. 36.

⁵⁰ *Temps*, Wikipédia : Présentation [en ligne], <http://fr.wikipedia.org/wiki/Temps>, (dernière consultation le 28 avril 2012.)

⁵¹ MAURIN Frédéric, *op. cit.*

C'est exactement ce qui se passe dans les spectacles de Quesne où l'espace est laissé pour que le temps puisse exister. Encore une fois, un élément se retrouve à sa place, sa juste place, celle où il peut se déployer dans le respect de tout ce qu'il est. C'est un phénomène difficilement explicable mais frappant dans les spectacles de Quesne : chacune des entités est minutieusement représentée dans ce qu'elle semble avoir besoin pour exister, pour elle-même d'abord, et comme faisant partie intégrante du spectacle ensuite. Maurin explique comment la lenteur redonne sa place au temps comme suit:

Pour mieux le suspendre, la lenteur le fait apparaître et gonfler, sentir et éprouver. Ensuite seulement peut-il disparaître, s'effacer, et son passage aspirer de nouveau à l'invisible repos dont il a surgi⁵².

La lenteur fait donc exister le temps, le fait éprouver au spectateur. Puis le temps peut s'en retourner à son origine : le repos. Donc, d'après Maurin, la lenteur permet aussi de mettre le repos en évidence. Le temps surgit du repos et y retourne. Il laisse, après s'être manifesté, ce sentiment de calme et de quiétude dont nous avons déjà parlé concernant l'empreinte de Quesne, quand bien même ses propos sont plutôt inquiétants. En lien avec le paysage muséal que Quesne présente au spectateur, il y associe un rythme que l'on peut qualifier de reptilien en s'inspirant des bêtes qui peuvent habiter ces vivarium.

b. L'œil du spectateur (face à l'infini)

Pour Frédéric Maurin, l'atrophie du tempo permet une hypertrophie du regard. Qu'est-ce que la lenteur fait vivre au spectateur ? Cette dernière en sensibiliserait le regard, elle le modifierait en lui conférant un effet de loupe. Du côté du plateau, l'atrophie du tempo lui redonne une qualité paysagère. Chez Wilson, on parle de naturalisme wilsonien qui, comme une « nouvelle pastorale⁵³ » de la période post-industrielle, cultive la forme de « pièce-paysage⁵⁴ ». Le paysage du spectacle est un immense champ où « le spectateur promène tranquillement son regard, il appréhende le

⁵² *Ibidem*, pp. 38-39.

⁵³ *Ibidem*, p. 40.

⁵⁴ *Ibidem*.

temps sous le rapport de l'étendue, non de l'antériorité de la direction⁵⁵. » Comme me l'a fait remarqué Christophe Jaquet, chez Quesne, on se retrouve comme face à une peinture de paysage hollandais du XVII^e siècle. On ressent la même impression : on a besoin de prendre du temps pour s'y immerger, la contempler et le metteur en scène offre ce temps au spectateur. En fait, face à ces tableaux de paysages paisibles, l'observateur a besoin d'autant de temps que lorsqu'il contemple un tableau de bataille, mais la qualité du regard, la façon dont il dirige son attention nous semble différente. Etant moins dans un souci du détail, il va davantage balayer la peinture, tenter d'en embrasser la totalité et prêter attention au ressenti plutôt que de comprendre ce qui s'y passe, plutôt que de passer rapidement d'un élément à l'autre afin de reconstruire l'histoire. C'est exactement ce qui se passe pour le spectateur quesnien. Chez Quesne, le temps devient bel et bien de l'espace, de façon concrète.

Par ailleurs, ce champ-paysage annule le conflit et met en valeur les relations spatiales. La lenteur met les relations au premier plan, presque de façon plastique : entre hommes et hommes, entre hommes et objets, entre l'homme et son milieu. Le spectateur voit des relations se tisser, se développer, se nouer sous ses yeux, comme un tissu social étrange qui se construirait peu à peu. Au contraire, il n'assistera jamais à des conflits, des quiproquos ou des points de friction ou culminants de l'action comme dans une conception dramaturgique plus traditionnelle. Est-ce que le théâtre de Quesne, serait un théâtre antidialectique ? Ou alors un théâtre où le dialectique s'est déplacé de la scène uniquement pour inclure le spectateur ? Le metteur en scène ne fait plus les questions et les réponses. C'est une humble proposition faite au spectateur. A lui d'agir. De la même manière, les conflits ne sont jamais résolus au sein de la communauté qui parcourt le plateau. Les acteurs-personnages s'entendent bien chez Quesne. Ils sont toujours d'accord les uns avec les autres, toujours dans une forme de bienveillance un peu candide, naïve presque, simplette parfois. Attention Quesne n'abrutit pas l'humain sur scène, il le dépeint au contraire avec beaucoup de sensibilité et d'amour mais il dit lui-même qu'il aime ou qu'il est touché par les individus qui échouent⁵⁶. Et c'est ce à quoi assiste le spectateur. Quesne déploie devant ses yeux un paysage, un espace-temps qui met en image des relations sociales et communautaires. Les acteurs de Quesne sont tendus vers l'action. Rien ne leur arrive à eux. Ils ne sont pas « modifiés » par les

⁵⁵ *Ibidem*, p 41.

⁵⁶ *Philippe Quesne, Isabelle Angotti et Gaëtan Vourc'h pour « La Mélancolie des Dragons », op. cit.*

événements, c'est uniquement la scénographie qui se transforme. Parvient donc au spectateur une « émotion d'une tragédie sans catharsis⁵⁷ » comme la définit Maurin.

Forte de dédramatiser, la lenteur fascine. « Jamais le regard ne réussit à se fixer » dans le choc de la fugacité des images. Autant la vitesse inquiète l'œil et éparpille le regard, autant la lenteur dessille. Les arrêtes s'aiguisent, les couleurs se ravivent. Le temps se déploie dans l'étendue de l'espace et l'espace prend le temps de redevenir du temps. Si l'extase de la vitesse expédie à l'oubli, la contemplation de la lenteur mûrit en mémoire.

Un peu comme l'aura, la lenteur s'attache à un mouvement qui survit au regard, à un mouvement assez énigmatique pour que même une contemplation prolongée ne parvienne à l'épuiser. Ou plutôt, elle possède l'insigne pouvoir de rendre énigmatique tout mouvement qui frémit, palpite, dans ce patient strip-tease du temps qui promet le terme et donne son retard en jouissance. Gracieuse nonchalance, voluptueuse paresse : la lenteur frissonne d'érotisme et travaille le désir dans la tension [...] du regard. La sensualité qu'elle distille à petit feu annule l'obscène précipitation du temps vers la mort ou dans la chute⁵⁸.

Tout est dit. Il est expliqué comment la lenteur attire l'œil et par ce biais permet au spectateur de contempler. Il est dit comment la lenteur permet de suspendre, d'étendre le temps dans une fascination qui permet de repousser les limites de notre finitude. Elle réinterroge le rapport au temps. Il semblerait que la lenteur lui confère une 3^{ème} dimension, en donnant accès au spectateur à la profondeur du mouvement, sans se limiter à sa simple fonction. En effet, le temps est-il vraiment linéaire ? Ne serait-il pas plutôt ondulatoire avec des accélérations, des ralentis, des retours en arrière. Le temps est-il celui que l'on vit ? Celui de notre mémoire ? Les deux à la fois ? Maurin suggère en fait que la lenteur permet de puiser dans l'inconscient, au plus profond de tous ceux qu'elle contamine. La lenteur donne accès à l'imaginaire de chacun, qu'il soit acteur ou spectateur :

La lenteur [...] désigne un tempo d'exécution qui a partie liée avec le corps de l'acteur, ce grand inconnu qui d'ordinaire « bouge plus rapidement qu'on ne le croit ». Tout en révélant les étapes du mouvement au spectateur, elle invite l'acteur à s'installer dans ses interstices, à le vivre de l'intérieur [...]⁵⁹.

Elle va sonder la mémoire, le souvenir de sorte que, avec la lenteur, plus que jamais, chaque spectacle est unique en fonction de celui qui le traverse et de celui qui le

⁵⁷ MAURIN Frédéric, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 40.

regarde. C'est-à-dire qu'à travers l'exploration d'un tempo lent et cadencé qui semble commun pour tous les acteurs chez Quesne, en ralentissant le mouvement, en proposant ce temps-paysage, le metteur en scène permet à chacun de redescendre dans ses souvenirs, de « s'ellipser » en se projetant dans l'avenir ou d'accéder à d'autres méandres encore, d'accéder en fait à une conception plus globale de la temporalité, différente. Et il permet à chacun de réfléchir, soit ici: par un effet de miroir, « faire la lumière sur⁶⁰ », « renvoyer pas réflexion dans une direction différente⁶¹ » projeter au dehors de soi, ce qu'il y a d'inconscient au dedans.

Enfin, il nous apparaît essentiel de ne pas oublier le rapprochement que font tous les auteurs avec l'espace lorsqu'ils parlent du temps. Il ne semble pas possible pour l'être humain de ne pas concevoir le temps en lien avec l'espace si bien que lorsqu'il y pense, il doit immédiatement le mettre en image, le projeter. L'être humain doit se figurer le temps, mais il semblerait que le travail de Quesne pousse plus loin cette condition. Il fait concrètement se rencontrer le temps et l'espace, là, sous nos yeux. En leur accordant de l'importance et en mettant l'accent sur ces phénomènes, en leur donnant corps, il permet à chacun de nourrir l'autre à l'infini. Ils n'ont de cesse de se réfléchir l'un dans l'autre à l'infini. Quesne donne souvent à voir un territoire sans fin, un temps sans limite (en ouvrant son plateau sur des zones obscures, des espaces immenses, des terrains vagues, ...), il met l'emphase sur ces éléments grâce à la lenteur. Il donne donc accès au spectateur à quelque chose qui rassure et terrorise dans le même temps. Quelque chose d'étranger à l'homme, car il repousse les limites de la mort, mais en même temps quelque chose qui est aussi une de ses réalités. Il donne accès à l'homme à une part de lui-même, de son univers qu'il ne connaît pas forcément bien. Mais lorsque nous imaginons la rencontre de l'espace et du temps, nous comprenons que c'est l'infini qui nous est suggéré car il n'y a pas de fin à cela. Dès le moment où le point de friction se crée, la sensation d'infini s'ouvre devant le spectateur. Le metteur en scène fait se confronter deux éléments contraires encore une fois : l'infini devant un spectateur fini. Cela laisse le ce dernier avec un sentiment de faim, de suspens, de « on y revient », de « on en veut encore » car cette opposition témoigne de la perplexité de la vie, donc du vivant, donc de ce que nous sommes.

⁶⁰ CNRTL : Présentation [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition>, (dernière consultation le 13 mai 2013.)

⁶¹ REY A. et REY-DEBOVE J (dir.), *Le Petit Robert 1*, dictionnaire de la langue française, Dictionnaires Le Robert, Paris.

C'est dans une position de contemplation pure que Quesne place son spectateur. Il a toute l'étendue du temps pour observer les moindres détails qu'il n'aurait pas vu autrement et pour que ces derniers entrent en résonance en lui. Il aurait fallu enregistrer Christophe Jaquet lorsqu'il me parlait de cette lenteur dans les spectacles de Quesne qu'il connaît bien, en opposition au théâtre de divertissement: « c'est génial, ça s'étend et t'es là, t'as tout le temps, ça calme quoi...⁶² » Cela nous rappelle ce que disait Maurin : que le temps surgissait d'un repos. C'est vrai. Et cette contemplation permet au spectateur lui-même de ralentir, de souffler un moment, de prendre du recul par rapport à la façon dont il est embourbé dans son quotidien. Le tempo de son corps décélère, de l'espace dans son esprit se libère, il se rend disponible pour recevoir ce que le spectacle lui suggère. Ainsi, la contemplation esthétique ne consiste pas seulement à apprécier une forme soustraite au temps. Elle libère le spectateur de l'urgence de l'instant, elle permet de contempler la condition humaine de loin, ou de plus loin. C'était aussi la raison d'être de la tragédie : contempler les malheurs de l'homme du point de vue du destin, dans un mouvement de recul par rapport au temps.

c. L'image, des spectacles qui « font image »

Dans ce croisement de l'espace et du temps se construit non seulement un nouveau rapport au temps mais aussi la possibilité d'une image. Ce phénomène « imagique » ne nous semble pas anodin étant donné que ce sont d'abord elles qui nous ont intriguées dans l'œuvre de Quesne. C'est bien ce qu'il offre sur le plateau. Une succession de tableaux dont chacun semble coordonné autour d'un point de fuite et dont aucun des éléments n'est laissé au hasard.

En effet toute l'œuvre de Quesne est traversée par cette dualité au sein des images : un calme manifeste, amené par la lenteur, mais si calme qu'il en devient inquiétant. Qu'est-ce qui pourrait surgir de cette douceur ? Le ralentissement contribue à nourrir le sentiment de suspens dans les images, comme une sorte de calme avant l'ouragan. De même que l'on assiste, dans l'hyper-reconstruction du milieu du vivarium à une sorte de nature quelque peu artificielle, en suspens, un peu éteinte, très imagée en fait, l'hyper-construction des tableaux de Quesne (dans ses spectacles ou ses

⁶² Souvenir d'une rencontre datée du 23 avril 2013.

photographies) contribue à ce faux calme. En fait la façon dont Maurin parle de l'image confirme que ce qui nous troublait chez Quesne au départ était bel et bien la présence de l'image elle-même, c'est-à-dire ce qui fait qu'un spectacle fait image. L'image s'impose comme une évidence de l'inconscient et la lenteur permet un accès plus évident pour faire sortir l'image de chacun des spectateurs. Parmi les premiers sens du mot *image* on retrouve : « un fantôme, une apparence par opposition à la réalité » d'une part, ainsi qu'une « vision au cours d'un rêve⁶³. »

Analysant le pouvoir de l'image, Maurin relève:

Dès les premières créations, le terme surgit pour qualifier d'abord ce qui apparaît à la scène une fois que se dérobe (...) le centre textuel, la linéarité de l'intrigue, ... Que reste-t-il au théâtre que l'image exprime ? Des réalisations de l'imaginaire justement, des paysages visionnaires plus ou moins surréels, des constructions plastiques et des compositions graphiques qui invitent à la contemplation, des tableaux qui se fondent les uns dans les autres puis se fragmentent dans le souvenir. Des éclairs fugitifs, des éclats de mémoire. Fait image ce qui reste de l'expérience du spectacle, ce qui se détache du temps et se dérobe au sens : ce qui ne se peut raconter ni expliquer, et qu'il faut se contenter d'évoquer en poète ou de décrire en glossateur pointilleux quand le récit est devenu impossible et l'entendement secondaire⁶⁴.

Il est très clair que les spectacles de Quesne « font image ». C'est bien ce qu'il met en scène : ce qui reste du spectacle, une fois le sens et le texte dérobés. Ce qui reste sous les yeux du spectateur ou à l'intérieur de lui. La linéarité mais aussi la temporalité n'étant pas respectées, quand deux périodes de l'évolution de la planète se côtoient par exemple, c'est au spectateur de se construire son histoire dans un espace de projection laissé par des trous dans la linéarité du récit.

Toutes ces raisons confirment l'importance de cultiver le temps, de le préserver, de lui donner sa place. Ce n'est pas seulement le rythme qui s'exerce sur le plateau qui compte mais aussi celui que l'on livre à son art, au sein de nos vies d'artistes. Didier-Georges Gabily notait à propos de l'expérience menée au sein du groupe *T'Chan'G* :

⁶³ REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, Paris, 2006.

⁶⁴ MAURIN Frédéric, *op. cit.*

C'est probablement là l'exigence la plus haute que l'on puisse attendre des acteurs. Prendre le temps. Donner du temps. Tout le temps possible. S'il faut parler de radicalité à propos de cette aventure théâtrale, c'est certainement parce qu'elle pousse à bout les repères qui structurent l'existence humaine : l'espace et le temps⁶⁵.

⁶⁵ TACKELS Bruno, op. cit., p. 390.

5. LA RÉVOLUTION LENTE

En quoi peut-on dire que les spectacles de Quesne sont subversifs ? En quoi se singularisent-ils dans le théâtre contemporain ? Qu'apportent t'ils de nouveau et dans le fond, qu'apportent t'ils tout court aussi bien à l'art qu'au spectateur qui les regarde ?

Outre la présence exacerbée de la lenteur, le retour du quatrième mûr, la reconstitution d'un milieu écosystémique, des acteurs « idiots » (dans le sens où l'entend Jouanneau), la constitution d'une scénographie pour seul discours sont autant d'éléments qui se démarquent dans le travail du Vivarium Studio. Simplement il ne s'agit pas de faire du nouveau pour être en rupture avec son temps. Il faut aussi que ce nouveau ait vocation à apporter quelque chose en plus que ce qui l'a précédé. Nous ne savons pas encore si l'œuvre de Quesne permet davantage que ses prédécesseurs de modifier le cours des choses, mais il est certain que fatiguée des donneurs de leçon de la période moderniste, elle s'essaie *autrement*. C'est en ceci que ce travail relève directement du post-modernisme également. Évidemment, ce courant est quasiment indéfinissable puisqu'il a épousé de nombreux discours, les uns l'utilisant pour qualifier une certaine chose, les autres une autre. Le terme a été usité pour nourrir les pensées et débats de différents philosophes qui n'en n'ont pas tous la même acceptation. Néanmoins, en ce qui concerne le théâtre il semblerait que les critiques tombent d'accord sur un point : l'émancipation du spectateur dans son rapport à l'œuvre qu'il regarde.

Le spectateur est censé organiser les impressions divergentes et convergentes et restituer grâce à la logique des sensations (DELEUZE) et à son expérience esthétique une certaine cohérence à l'œuvre. Tout étant livré dans un même espace-temps, sans hiérarchie entre les composantes, sans logique discursive

assumée par un texte de référence, l'œuvre post-moderne n'a d'autre référence qu'à elle-même ; elle n'est plus qu'une dérive des signes, qui laisse le spectateur face à une « représentation émancipée » (DORT, 1988.)⁶⁶

Il est frappant comme cet élément de définition du post-modernisme de Patrice Pavis semble décrire l'œuvre de Quesne. Le metteur en scène soulève des questions mais ne prétend aucunement en donner les réponses. Plus encore, il ne fait que suggérer les questions, c'est-à-dire qu'il n'est pas certain que les spectateurs se poseront tous la même question face au même spectacle. Quesne ne fait qu'offrir des problématiques au travers d'atmosphères tantôt étranges, tantôt nébuleuses (dans le sens propre du terme puisque souvent ses acteurs sont baignés dans des atmosphères sombres, enfumées ou marécageuses, eux-mêmes en proie avec les questions aux travers desquelles l'humanité les met au défi.) Quesne nous montre des acteurs, des hommes qui rament, qui s'essaient avec leur milieu, pour l'améliorer et comme nous avons vu, qui n'y parviennent pas toujours.

Si le post-modernisme se définit par l'émancipation d'un spectateur face à un système de sens qui lui échappe, on peut dire qu'au fil des créations, le Vivarium Studio s'est édifié du courant, il en a rempli l'étoffe, toujours un peu plus, jusqu'à en épouser les contours des aspects que nous aimons à définir comme caractérisant cette pensée. Dans les premiers spectacles comme *D'après Nature*, les questions étaient posées clairement, le fil de l'histoire était relativement facile à reconstruire. Lorsqu'on assiste à *Big Bang* en revanche, tout est à faire pour le spectateur. Le spectacle répond à la logique du collage, souvent citée dans la critique post-moderne, bien que ce soient les surréalistes qui furent les premiers à utiliser ce processus, quelques décennies auparavant. Collage au niveau des thèmes traités car dans l'histoire de l'évolution de la planète, seuls quelques uns apparaissent ; collage dans la façon dont ils sont agencés, faisant avancer côte à côte l'homme préhistorique et contemporain et ce n'est qu'un exemple parmi tant d'autres. Une logique d'exposition en lien avec ce nouveau rapport au temps dont nous parlions plus haut : non seulement ralenti mais considéré autrement, passé, présent et future avançant de trio, dans une nouvelle conception que chacun pourrait se raconter. Par ailleurs, au-delà des ellipses temporelles gigantesques que crée le metteur en scène, certaines images ne sont pas reconnaissables dans le sens où elles

⁶⁶ PAVIS Patrice, « Post-moderne (théâtre) », *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2009.

ne correspondent à rien de la réalité. Encore une fois les acteurs qui se déplacent au début du spectacle sous des peaux d'animaux peuvent suggérer de nombreuses choses. Ce sont des formes abstraites qui font écho à des choses que l'on connaît mais libre au spectateur d'y projeter ce qu'il veut. Quesne aurait pu habiller ses acteurs de costumes tout à fait réalistes mais il décide de ne pas le faire. En outre, ces peaux servent plus tard d'habits pour les hommes préhistoriques. Elles sèment le trouble dans la tête du spectateur qui les a déjà vues, caractérisant une autre époque.

Le traitement ironique des sujets que le Vivarium Studio propose est une autre confirmation de la caractéristique post-moderne de ce travail. L'ironie est considérée comme un des éléments essentiels du courant. Plus généralement, on peut considérer que là où le modernisme place l'auteur et la création au centre de son esthétique, le postmodernisme fait jouer ce rôle à l'interprétation et au public. C'est pour cette raison qu'on lui a reproché de se conformer aux impératifs du marketing, ce qui serait juste s'il n'existait pas de décalage ironique qui assume tout aussi bien le fait de déplaire, ou d'irriter. Le simple fait d'apporter un regard nouveau sur un texte ou une œuvre picturale amène à en faire une œuvre nouvelle. C'est en cela que le postmodernisme se démarque du modernisme qui le précède : le courant n'entend pas rompre avec le passé et l'histoire ainsi que l'éclectisme qui en découle. Il veut faire avec *ce qui est*, sans avoir la prétention de créer des œuvres nouvelles abstraites et inventées de toutes pièces. Ce qu'il y a de commun aux artistes postmodernes, c'est la faculté de reprendre et de faire revivre les codes traditionnels les plus sérieux, en évitant de se prendre au sérieux eux-mêmes, sans toutefois les déconsidérer en tombant dans des formes de dérision. C'est précisément ce que fait Quesne. Il parle de l'homme, des questions qui le taraudent, de sa bêtise parfois mais avec beaucoup d'humour et de bienveillance. Conscient de faire partie de cette communauté humaine, il n'a pas l'arrogance d'en critiquer les membres. Au contraire, il met la communauté humaine face à la communauté humaine.

Considérons un autre exemple qui permet au spectateur de « s'émanciper » dans *Big Bang* : la sensation de chaos que l'on peut éprouver à la fin du spectacle. Les hommes ont quitté la terre, reste un acteur recouvert entièrement encore une fois d'une fourrure, complètement trempé et qui s'échoue sur un rocher. Le tout sous le regard de figures en combinaisons vertes-hôpital de la tête au pied, qui ne laissent pas transparaître un seul millimètre de peau. Le spectateur se demande si ces figures ont affaire à une terre si contaminée que l'homme ne peut plus être en contact avec son air,

que l'air lui brûlerait la peau. Ou alors le spectateur pense que l'homme a déjà quitté la planète et que ces figures représentent des extra-terrestres. Ou bien encore ce pourrait être des êtres humains devenus verts par contamination ou des sortes de cosmonautes d'une planète nouvelle. Une fois les figures vertes parties, il reste sur scène une bête morte, l'eau d'une fontaine qui continue de couler et cette atmosphère sombre et humide. Il n'est pas dit que le spectateur doive choisir entre ces interprétations, elles se côtoient justement elle aussi, offrant la possibilité d'un nouveau rapport au sensible également. Plus encore, on nous offre une sensation de chaos, mais on ressort le sourire aux lèvres. Pourquoi ? Parce que l'on a le sentiment de connaître un peu mieux une partie du milieu qui nous constitue et que l'on peut s'en emparer, en prendre soin, pour éviter le pire ? Parce que l'on nous donne envie d'agir, voilà pourquoi.

Alors pourquoi l'artiste ne devrait présenter qu'une seule grille de lecture ? Pourquoi ne pas accepter ce débordement de sens, du sensible, cette simple impression d'être submergé ? Quesne n'a pas choisi pour ses spectateurs. Il se contente de montrer le résultat de ses expériences, de ses recherches esthétiques, de ses questionnements du genre « qu'est-ce que cela fait si l'on met telle et telle matière côte à côte ? » Le tout pensé autour d'un titre. D'ailleurs ses spectacles ne se construisent plus forcément autour d'une problématique au sens d'un phénomène qui poserait problème. De façon poétique, ils se construisent de plus en plus autour de l'idée de monstration : qu'est-ce que le Vivarium Studio peut faire voire au théâtre de l'évolution de la planète en partant non pas d'un titre qui pose une question mais qui relate une étape de l'histoire, son origine, le Big Bang. Il s'agit donc vraiment de *montrer*. Néanmoins, là où Quesne ne se contente pas de ça c'est quand il imagine le future de l'évolution, ce qui n'est pas encore advenu dans la réalité. Il est vrai que là, il dépeint un tableau peu joyeux mais ce n'est jamais l'homme contemporain qu'il critique, il dit simplement ce que pourrait être la suite de l'histoire de la planète, il en donne une issue possible.

Philippe Quesne pourrait subir les assauts de la critique qui lui dirait que ses formes esthétisantes ne sont pas en proie avec des questions sociales. Mais c'est précisément parce qu'avant de faire de grands discours, il faut faire ce qui relève de notre compétence, de l'art par exemple, et tant mieux si ça parle aux gens. C'est peut-être la seule chose que Quesne se permet de nous dire : « Le Vivarium ne dit pas les choses, il les fait. Vous, faites comme vous voulez ! » Le théâtre de Quesne ne fonctionne pas sur la logique de la culpabilité comme c'est le cas depuis l'avènement du théâtre classique où l'ensemble des spectateurs devaient se sentir concernés par un seul

sujet, éprouver la culpabilité de n'être pas à la hauteur des idées des Lumières (donc surtout moralement) et par ce ressenti et cette prise de conscience, se bonifier. Le théâtre classique s'adressait donc à un public unique, pour un résultat unique. L'ère post-moderne fait tout l'inverse, se basant sur le principe même de la diversité de chacun des spectateurs et donc sur la multiplicité des histoires non pas racontées mais reçues⁶⁷. De fait, le spectateur est donc libre d'agir ou non. De ressentir ou non. Cela est certes relativement nouveau, en rupture avec beaucoup de formes contemporaines même qui dénoncent, enjoignent à agir, ... Mais en quoi cela est subversif ? En quoi cela modifie le spectateur ? Afin de répondre à cette question, il faut d'abord comprendre par quel processus le spectateur s'émancipe, c'est-à-dire acquiert la liberté d'agir, puis ce qu'est un « spectateur émancipé » tel que le conçoit le philosophe Jacques Rancière.

Le travail critique, le travail sur la séparation est aussi celui qui examine les limites propres à sa pratique, qui refuse d'anticiper son effet et tient compte de la séparation esthétique à travers laquelle cet effet se trouve produit. C'est en somme un travail qui, au lieu de vouloir supprimer la passivité du spectateur, en réexamine l'activité⁶⁸.

C'est-à-dire que l'artiste crée sa forme selon ses principes esthétiques mais non pas en fonction de la réaction que le spectateur doit avoir selon lui. L'artiste ne doit pas chercher un effet, au contraire il doit réexaminer la position du spectateur qui doit être libre de ce qu'il reçoit. C'est en gros toute la question d'ouvrir ou fermer le sens. Et les mots le disent, laisser le sens ouvert permet tout simplement au spectateur d'avoir devant lui un chemin encore à parcourir. C'est donc par une distance esthétique que le processus opère et nous savons à quel point l'esthétique compte pour le plasticien qu'est Quesne et pour moi-même, d'abord charmée par ses images. Rancière énumère les principes rendant cette distance efficace : « la suspension de toute relation déterminable entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard d'un spectateur et un état de la communauté⁶⁹ ». Il faut donc laisser libre son objet d'art. Nous reviendrons sur cette notion d'état de la communauté. Ce qui nous paraît important pour le moment est ce principe selon lequel l'efficacité esthétique repose sur l'efficacité de la suspension de tout rapport direct entre la production des formes de l'art et la production d'un effet déterminé sur un public déterminé. En brouillant les pistes du

⁶⁷ RUBY Christian, *L'Archipel des spectateurs*, Editions Nussy, Besançon, 2012.

⁶⁸ RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008, p. 85.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 63.

sens comme nous l'avons vu plus haut mais aussi en positionnant son public comme le spectateur par excellence, assis comme devant une vitre-quatrième mûr, jouet du temps qui défile devant ses yeux et lui donne accès à la contemplation, Quesne garantit l'efficacité de cette distance. L'absence de discours en est une seconde caution. D'ailleurs nombreux sont les critiques qui font référence au surréalisme en parlant des tableaux vivants que Quesne dépeint.

Le théâtre de Quesne est un théâtre de réaction. S'il démarre de l'action, c'est en réaction aux questions que pose une humanité à considérer en lien avec son milieu. Quesne démarre de ce qui existe, de ce qu'il voit dans son propre environnement et se crée un *effet ping-pong* pour le spectateur qui est face à cette vitre de vivarium et envers qui l'on agit non pas selon un principe de culpabilité. On l'enjoint à faire partie de cette communauté-monde.

Drame veut dire action. Le théâtre est le lieu où une action est conduite à son accomplissement par des corps en mouvement face à des corps vivants à mobiliser. Ces derniers peuvent avoir renoncé à leur pouvoir. Mais ce pouvoir est repris, réactivé dans la performance des premiers, dans l'intelligence qui construit cette performance, dans l'énergie qu'elle produit. (...) Le théâtre reste le seul lieu de confrontation du public avec lui-même comme collectif. (...) Le théâtre est une forme communautaire exemplaire. Elle engage une idée de la communauté comme présence à soi, opposée à la distance de la représentation. (...) Le théâtre se donne pour fin le rassemblement d'une communauté mettant fin à la séparation du spectacle. (...) Car le refus de la médiation, le refus du tiers, c'est l'affirmation d'une essence communautaire du théâtre comme tel. Moins le dramaturge sait ce qu'il veut que fasse le collectif des spectateurs, plus il sait qu'ils doivent en tout cas agir comme un collectif, transformer leur aggrégation en communauté⁷⁰.

Évidemment, il faut faire un théâtre intelligent, le terme « énergie » montre bien qu'il se dégage quelque chose qui peut être repris par le spectacle. Par ailleurs, il est amusant d'avoir commencé ce travail par l'examen de la communauté artistique et de voir que cette notion ressort comme un concept subversif dans le monde individualiste d'aujourd'hui. Un théâtre intelligent peut donc dégager une énergie qui enjoint le public à agir, mais collectivement.

Le théâtre rassemble donc. Plus encore, il fait communauté. Nous avons mis, dans cette citation, bout à bout quelques idées du premier chapitre de l'ouvrage de Rancière, *Le spectateur émancipé*, afin d'en souligner le principe de communauté sur lequel il insiste. Quesne, par la place qu'il offre à ses spectateurs - car loin de les ignorer par ce quatrième mûr, il leur offre une place privilégiée, celle de *se contempler* avec beaucoup

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 9-22.

de poésie, celle de rêver d'eux-mêmes avec ce qu'il y a de beau et laid en eux – reconstruit une communauté dans l'espace qui est celui de la salle où a lieu la représentation. Concernant le temps de cette communauté, il se déploie au-delà. Et voilà pourquoi l'on ressort avec de l'espoir de ses spectacles. On repart avec ce sentiment, conscient ou non, d'appartenance à une communauté. Mais l'on appartient jamais plus à une communauté qu'elle ne nous appartient elle-même. Comme un enfant, nous en sommes responsables et avons donc envie d'en prendre soin. Quesne constitue une communauté d'hommes pensant et donc d'hommes ayant la capacité d'agir et cela sans rien leur expliquer. En séparant simplement la frontière entre ceux qui détiennent le savoir et les ignorants. Les hommes du Vivarium Studio ne savent pas plus que les autres, ils montrent ce qu'ils savent, c'est tout, ils *échangent* donc. C'est en cela que le spectateur en ressort un peu modifié, par ce processus doux et lent qu'expérimente Quesne, il permet à une révolution lente de prendre racine en chacun de nous. Il ne s'agit pas d'inverser du tout au tout un rapport de conscience pour faire *tabula rasa* avec tout ce qu'il y a de connu et recréer un nouveau lien avec notre environnement, notre monde. Non, il s'agit de semer la graine qui ouvre la voie des questions, des réflexions, d'ouvrir un espace en nous pour cela.

6. Conclusion

À travers le spectacle *Big Bang*, le spectateur de Quesne a les clés en main pour révolutionner son monde car les comédiens du Vivarium Studio le font devant ses yeux : ils observent le monde et l'influencent. Quesne offre cette même position au spectateur, il le met dans les meilleures dispositions pour contempler son environnement, en le reconstruisant sous ses yeux, à lui de l'influencer s'il le désire. Mais plus que de le mettre en position d'observateur, il fait comprendre au spectateur l'importance de cette fonction, le rôle qu'elle peut avoir.

L'espace qu'ouvre Philippe Quesne et son Vivarium Studio en chacun des spectateurs qui les côtoie est un espace solide, le début de quelque chose d'immuable, qui tiendra la route. Une sorte *d'espace permanent* qu'il s'agira, pour chacun, de cultiver. Cet espace intérieur fait écho aux grands espaces, aux grands horizons que découvre Quesne sur le plateau. Petit à petit pourra s'opérer le changement, en observant ce qui est. Comment, à l'ère moderne, l'être humain a pu croire qu'il était possible de faire comme si ce qui le précédait n'existait pas ? Faire l'impasse sur ce qui le constitue ? Notre milieu contient justement la trace de tout ce qui nous préexiste, de nos origines jusqu'à aujourd'hui, il signifie ce que nous sommes. Il suffit de le regarder, il est la conséquence, l'enfant de l'histoire et c'est cela que Quesne sait reconnaître, respecter et restituer de façon tout à fait organique.

Faire de la réalité une utopie plutôt que l'inverse, comme le souhaitaient les Venturi, est ce que fait Quesne à travers ses retranscriptions muséales de l'environnement humain, donc du monde, finalement. Il donne à voir un microcosme qui fonctionne de façon presque mécanique, une communauté très bien ficelée et

organisée. Une communauté idéale, parce qu'elle n'est que dans l'action commune et non dans la considération. Le jugement n'a décidément pas sa place chez Quesne.

Congédier les fantasmes du verbe fait chair et du spectateur rendu actif, savoir que les mots sont seulement des mots et les spectacles seulement des spectacles peut nous aider à mieux comprendre comment les mots et les images, les histoires et les performances peuvent changer quelque chose au monde où nous vivons⁷¹.

Cette humilité de l'artiste postmoderne recoupe entièrement le positionnement de Quesne. Il véhicule en fait une forme de tolérance, c'est en cela qu'il se démarque. C'est une nouvelle conception du monde et même de la construction identitaire. Les plus grands courants de la psychologie défendent l'idée que : c'est dans l'adversité que l'adolescent se construit face à la figure parentale. Ayant reçu une éducation très libérale, pourtant dans un milieu bourgeois, j'ai pensé pendant longtemps qu'il en était ainsi et ai regretté de ne pas m'être confrontée à davantage de barrières contre lesquelles butter, me révolter. Quesne me permet de comprendre tout autre chose et de proposer en conséquence une forme de théâtre toute différente des canons habituels. Chez Quesne, il ne se passe rien pour « accrocher » le spectateur, aucune stratégie. C'est en ce sens que ce dernier ne peut qu'observer. Il n'a pas d'autre choix, à part quitter la salle ou s'ennuyer peut-être, mais là encore, cela correspond à l'esthétique du Vivarium Studio. L'ennui peut-être actif dans le sens où il est désirable et ne représente pas un élément passif qui nous échappe. Il n'y a pas de stratégie chez Quesne mais l'ennui étend le temps, le rallonge, repousse les limites de notre finitude et déforme notre réalité quotidienne. C'est un phénomène que auquel l'homme devrait se réhabituer.

Quesne propose un théâtre qui ne prend pas position mais qui embrase la condition humaine. Et le temps-paysager qu'il déploie, le temps qu'il nourrit d'espace, de place, le démontre. C'est-à-dire que ce n'est pas dans le jugement que l'artiste se définit. Comme l'ont remarqué Maurin et Rancière chacun à leur manière, l'acceptation *à priori* permet un meilleur accès au sensible. C'est une position tout à fait surprenante et contemporaine car elle révolutionne nos schémas de pensée traditionnels. Mais pouvoir le restituer le sensible n'est pas le propre de l'artiste ? Il semblerait que dans la société, c'est lui qui en est le plus grand responsable. C'est du moins ce qu'affirmait Stanislas Nordey lors d'une rencontre avec les étudiants de la Manufacture il y a un mois de cela. Le metteur en scène nous demandait de faire l'exercice de ne pas parler

⁷¹ *Ibidem*, p. 29.

d'un spectacle que l'on a vu avant d'avoir laissé s'écouler trois bonnes journées. La précipitation frénétique, ce besoin de se positionner immédiatement répond à la nécessité d'un vide à combler qui, en réalité, ne doit pas forcément l'être. Il faut garder un regard sur le vide, c'est ce que comprennent les artistes postmodernes. Plus encore, il est une condition du vivant, comme vide qui doit se remplir évidemment. Il s'agit du fameux « espace vide » de Peter Brook. Ce dernier explique que le vide n'existe (sur le plateau ou dans la vie) que parce qu'il peut être rempli. C'est là que le rythme intervient. Comment le remplir ? En se laissant le temps du sensible. Et qu'est-ce qui permet le sensible, justement ? L'observation, la contemplation.

Je veux croire que l'artiste aujourd'hui et surtout l'étudiant en école de théâtre ne doit pas être dans une recherche effrénée de singularité, de démarcation. On nous demande au long de la formation de se définir, de savoir ce que l'on veut ou ne veut pas. Je veux défendre au contraire une forme d'éclectisme, même si force est d'admettre que ne pas se positionner est déjà un positionnement. Il faut du moins retarder le temps du jugement car ce dernier est trop présent dans nos sociétés occidentales, dans nos formations professionnelles dépendantes des principes de l'évaluation. Cela conduit à un manque de confiance des uns vis-à-vis des autres qui est limitatif. Par ailleurs, pourquoi l'artiste devrait toujours se dépasser ? Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela sous-entendrait, se précipiter ? Où intervient le temps dans cette donnée ? C'est cela qui doit être précisé dans le discours pédagogique théâtral car ce sont des assertions souvent mal comprises par les élèves. Quesne propose autre chose : il est suffisant de dépeindre l'homme tel qu'il est : un homme qui avance avec son histoire, avec son temps. En fait depuis la grèce antique, un bouleversement radical s'est opéré. La civilisation n'a plus besoin qu'on lui raconte des histoires pour évoluer, la *catharsis* n'est plus une condition nécessaire du spectacle, il suffit de donner au spectateur les moyens de se raconter ses propres histoires. C'est un autre espace de projection qu'il convient de développer. Dans ce sens, j'étais très heureuse d'apprendre que la jeune artiste-comédienne, Audrey Cavelius, portait sa nouvelle création sur ce phénomène : comment faire en sorte que le spectateur se raconte sa propre histoire, plutôt que de passer nécessairement par un processus d'identification à un personnage ? C'est un temps au présent qui nous intéresse, celui où dans le moment même du spectacle, se construit l'histoire du spectateur. C'est à nouveau à travers une déconstruction d'une temporalité théâtrale traditionnelle que cela advient. Audrey Cavelius parle d'une construction à trous, des espaces du récit laissés vacants pour que le spectateur le reconstruise et y projette une

partie du lui. En ce sens le personnage n'est plus uniquement incarné par l'acteur, mais se déplace du côté du spectateur en une douce projection entre ce dernier et le récit raconté par l'acteur. Ce qui m'intéresse est la force du vivant et non pas la force de l'histoire. Et pour rendre hommage à une telle force il est suffisant de la montrer. De plus, le travail de Quesne permet de comprendre que cette monstration du vivant peut avoir une portée plus significative que la purgation de nos douleurs passant par l'identification d'un personnage qui les vit.

J'ai conscience que les corrections du travail et le temps qui m'était à partie pour les effectuer ont pu diviser ma pensée. Loin d'aller dans une direction précise et profonde je me suis dirigée vers plusieurs directions et ai parfois seulement survolé certains sujets. À cette étape du travail je pourrais recommencer et tout concentrer sur le lieu, le milieu, sujet qui m'obsède.

Bibliographie

Ouvrages

MAURIN Frédéric, *Robert Wilson, le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles, Actes Sud, 2010. TESSON Sylvain, *Dans les forêts de Sibérie*, Mayenne, Gallimard, 2011.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008.

RUBY Christian, *L'Archipel des spectateurs*, Editions Nessy, Besançon, 2012.

TESSON Sylvain, *Dans les forêts de Sibérie*, Mayenne, Editions Gallimard, 2011.

Articles d'ouvrages

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), « Œuvres communes », *Créer, ensemble*, Montpellier, l'Entretemps, 2013, pp. 13-45.

BANU Georges, « Les *leaders* « effectifs » et les communautés artistiques », dans AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *Créer, ensemble*, Montpellier, l'Entretemps, 2013, pp. 66-74.

HAMON-SIREJOLS Christine, dans AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *Créer, ensemble*, Montpellier, l'Entretemps, 2013.

TACKELS Bruno, « Les communautés théâtrales en France aujourd'hui, Deux figures récentes : Le groupe T'Chan'G de Didier-George Gabily et le Théâtre du Radeau, emmené par François Tanguy », dans AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *Créer, ensemble*, Montpellier, l'Entretiens, 2013, pp. 382-401.

VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise, IZENOUR Steven, *L'enseignement de Las Vegas*, Editions Mardaga, Wavre, 2008.

Articles de périodique

BANU Georges, « L'épreuve de la nature », *Le théâtre de la nature, Alternatives théâtrales*, n° 40, 1992, pp. 2-11.

BENHAMOU Anne-Françoise, « Eaux désirables », dans BANU Georges (dir.), *Le théâtre de la nature, Alternatives théâtrales*, n° 40, 1992, pp. 20-23.

BOISSEAU Rosita, « Avec « L'Effet de Serge », le bricolage est tout un art », *Le Monde*, 9 novembre 2007.

BOISSEAU Rosita, « Les tableaux détonnants du festival Décadrage de Reims; Cette deuxième édition mise sur la liberté des corps et des codes », *Le Monde*, 27 mai 2004.

BOURCIER Jean-Pierre, « Les Illusions Comiques », *La Tribune*, 7 octobre 2004.

DEMARCY Richard, « Le dehors et le dedans », propos recueillis par NAUGRETTE-CHRISTOPHE Catherine, dans *Le théâtre de la nature, Alternatives théâtrales*, n° 40, 1992, pp. 24-26.

DORT Bernard, « L'acteur ou la vraie nature au théâtre », propos recueillis par BANU George (dir.), dans *Le théâtre de la nature, Alternatives théâtrales*, n° 40, 1992, pp. 12-13.

DUPONT Martine, *la Nouvelle République*, 24 mai 2011.

GATEAU Pascale, « La Démangeaison des ailes, de Philippe Quesne », *Mouvement*, Les Editions du Mouvement, 1^{er} septembre 2004.

GATEAU Pascale, « La mélancolie des dragons au Centre Pompidou », *Mouvement*, Les Editions du Mouvement, n° 48, 1^{er} avril 2009.

GENECAND Marie-Pierre, « « Big Bang » : un pas de côté, quotidien léger ; (...) », *Le Temps*, 14 août 2010.

GENECAND Marie-Pierre, « Hébétude attitude ; Philippe Quesne », *Le Temps*, 22 août 2008. LABARRE Isabelle, « A LU, la saison des fidèles pour la der de Blaise », *Ouest-France*, 8 septembre 2010.

LOUDIYI Marion, « Le Big Bang du Vivarium studio de Philippe Quesne au Tap ce soir », *la Nouvelle République*, 26 mai 2011.

MAFART Elisabeth, « Le Big Bang réinventé selon la méthode artistique », *Ouest-France*, 19 mai 2011.

MENINE Karelle, « Philippe Quesne. Facétieux dragon », *Le Courrier*, 2 août 2008.

NOISETTE Philippe, « Une autre théorie de l'évolution », *Les Echos*, 22 juillet 2010.

PICARD, « « Big Bang », évolution en images et en douceur », *Midi Libre*, 13 décembre 2010.

SALINO Brigitte, « Un « Big Bang » sans étincelles », *Le Monde*, 22 juillet 2010.

SOLIS René, « « Big Bang », sidérant », *Libération*, 21 juillet 2010.

SOLIS René, « Philippe Quesne, « Big Bang » super tranquille », *Libération*, 6 juillet 2010.

STEINMETZ Muriel, « Effet de réel derrière la vitre », *l'Humanité*, 13 novembre 2007.

WELDMAN Sabrina, « Les mots écrits me plaisent », *Théâtre/Public : Théâtre contemporain : écriture textuelle, écriture scénique*, n° 184, Gennevilliers, 2007, pp. 56-57.

« Il y a théâtre chez Serge ; Premier objet théâtral non identifié : Philippe Quesne du Vivarium Studio présente demain à Mont-Saint-Aignan « L'Effet de Serge » », *Paris-Normandie*, 29 janvier 2009.

« La démangeaison des ailes » ce soir, salle Gaston-Couté », *La Nouvelle République*, 7 avril 2006. « Philippe Quesne/ Vivarium Studio L'Effet de Serge », *NNF11 City Academy Norwich review*, 12 mai 2011.

Dictionnaires

CNRTL : Présentation [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition>, (dernière consultation le 13 mai 2013.)

Larousse : Présentation [en ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>, (dernière consultation le 7 avril 2012.)

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2009.

REY A. et REY-DEBOVE J (dir.), *Le Petit Robert I*, dictionnaire de la langue française, Dictionnaires Le Robert, Paris.

Travail de mémoire

DUMARTHEREY Charlotte, *L'étrange quotidien. Christoph Marthaler, un poète (extra)ordinaire*, Mémoire, Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande – Manufacture, 2012.

Dossier de presse

BIG BANG, Philippe Quesne / Vivarium studio, dossier de presse du spectacle.

Documents consultés sur internet

DE BAECQUE Antoine, « Big Bang de Philippe Quesne », Entretien avec Philippe Quesne : Présentation [en ligne], <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Big-Bang/ensavoirplus/>, (dernière consultation le 21 novembre 2012.)

UBERSFELD Anne, « Le Théâtre et le Temps », Présentation [en ligne], <http://crdp.ac-besancon.fr/sites/menu4/theatreettemps4.htm> (dernière consultation le 30 décembre 2012.)

VILLORDE Nicolas, « Philippe Quesne, Big Bang », <http://www.danzine.fr/Philippe-Quesne-Big-Bang> (dernière consultation le 30 décembre 2012.)

Philippe Quesne plante son Bivouac au Potager du Roi à Versailles lors du festival Plastic Dance Flore, 2012: Présentation [en ligne], <http://toutelaculture.com/2012/09/philippe-quesne-plante-son-bivouac-au-potager-du-roi-a-versailles-lors-du-festival-plastique-danse-flore/> (dernière consultation le 21 novembre 2012.)

Temps, Wikipédia : Présentation [en ligne], <http://fr.wikipedia.org/wiki/Temps>, (dernière consultation le 28 avril 2012.)

Vivarium, Wikipédia : Présentation [en ligne], <http://fr.wikipedia.org/wiki/Vivarium> (dernière consultation le 7 avril 2012.)

Vidéos

Avignon : « Big Bang » de Philippe Quesne, ARTE journal : Présentation [en ligne], <http://www.arte.tv/fr/big-bang-de-philippe-quesne/3315640.CmC=3335100.html> (dernière consultation le 26 novembre 2012.)

I. Angotti, P. Quesne et G. Vourc'h pour "Big Bang", Conférence de presse du 18 juillet 2010 : Présentation [en ligne], <http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-18-juillet-1838> (dernière consultation le 21 novembre 2012.)

L'Effet de Serge de Philippe Quesne, Conférence de presse du 10 juillet 2008 – Festival d'Avignon : Présentation [en ligne], <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LEffet-de-Serge/entretiens/> (dernière consultation le 28 février 2013.)

Philippe Quesne et Isabelle Angotti, ARTE journal : Présentation [en ligne], <http://www.arte.tv/fr/big-bang-de-philippe-quesne/3315640,CmC=3335100.html> (dernière consultation le 26 novembre 2012.)

Philippe Quesne, Isabelle Angotti et Gaëtan Vourc'h pour « *La Mélancolie des Dragons* », Conférence de presse du 17 juillet 2008 – Festival d'Avignon : Présentation [en ligne], <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LA-Melancolie-des-Dragons/entretiens/> (dernière consultation le 30 janvier 2013.)

Captations de spectacles

Big Bang dans une mise en scène de Philippe Quesne, captation réalisée par Sophie Laly – Centre Pompidou, 2010.

D'après Nature dans une mise en scène de Philippe Quesne, captation réalisée par le Vivarium Studio, Théâtre de la Bastille, 2006.

La Mélancolie des Dragons dans une mise en scène de Philippe Quesne, captation réalisée par la Cie des Indes pour le Festival d'Avignon, 2010.

Table des illustrations

Illustration de la page de titre :

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3611990548056&set=pb.1522546574.-2207520000.1365396039&type=3&theater>

Illustration I, p. 10 :

<http://www.vivariumstudio.net/index.html>

Illustration II, p. 30: