

Université populaire du théâtre

Créer en collectif

Rencontre professionnelle à destination des artistes membres de collectifs
et des équipes de production, administration et technique.

Vendredi 13 novembre 2015, acte 1

Mercredi 13 janvier 2016, acte 2

Synthèse réalisée par Sébastien Gazeau



Théâtre du Port de la Lune
Direction Catherine Marnas
www.tnba.org



Créer en collectif ?

Acte 1 - Vendredi 13 novembre 2015 / TnBA - Bordeaux

Introduction

Le temps des collectifs ?

La saison 2015-2016 du TnBA donnant une large place aux collectifs artistiques (tg STAN, OS'O, Crypsum, Denysiak, La Vie Brève, Vous êtes ici...), il nous a paru nécessaire d'échanger sur ce phénomène de création. «Créer en collectif» est dans l'air du temps : c'est sur ce constat que le journaliste Jean-Pierre Thibaudat a introduit la rencontre du 13 novembre 2015 faisant ainsi référence à d'autres rencontres sur le sujet, au Théâtre de la Bastille en juin 2015 et au Théâtre de l'Aquarium en novembre 2015. Est-ce suffisant pour mettre en parallèle cet engouement avec celui, historique et avéré, qui a marqué la France des années 1960-1970 ? Jean-Pierre Thibaudat s'est contenté de rappeler quelques moments-clés d'une brève histoire contemporaine des collectifs d'artistes, dont il a tiré plusieurs éléments susceptibles d'être discutés durant la journée.

Des histoires de complicité

Aujourd'hui comme hier, les collectifs prennent souvent naissance dans une école ou à l'occasion de stages, c'est-à-dire au sein d'un environnement qui favorise le rapprochement et la complicité entre des personnes. Les collectifs apparus dans les années 1970 étaient pour beaucoup issus du théâtre universitaire, alors très dynamique. Le festival de Nancy, dirigé par Jack Lang avant qu'il ne soit nommé ministre de la Culture, puisait largement dans ce creuset. L'APA (Acteurs Producteurs Associés), association éphémère qui vit le jour au milieu des années 1980, fut notamment fondée par quelques émules de Jean-Pierre Vincent dont on sait les affinités avec la notion de collectif, type d'organisation qu'il fut l'un des premiers à installer à la tête d'une institution, le Théâtre National de Strasbourg dont il fut directeur entre 1975 à 1983.

Des envies d'acteurs

L'exemple de l'APA a permis à Jean-Pierre Thibaudat de souligner une caractéristique commune à de très nombreux collectifs évoluant dans le champ du théâtre : la défense et l'illustration du travail de l'acteur. Sous une forme revendicative contre la figure du metteur en scène tyrannique dans les années 1980, dans un contexte peut-être moins clivé aujourd'hui, les collectifs défendent toujours la liberté, la responsabilité et le jeu de l'acteur. Ce qui se traduit par un penchant pour l'improvisation, pour les créations originales n'appartenant pas au répertoire, pour les textes non théâtraux (enquêtes, romans, etc.), pour des formes et des lieux favorisant la proximité avec les spectateurs.

«Faire théâtre autrement»

Autre point commun : les collectifs d'artistes se démarquent au sein de leur propre époque dont ils dénoncent ou mettent en lumière certaines particularités. Ils essaient de «faire théâtre autrement» en inventant de nouvelles formes ou en renouvelant les conditions habituelles de la création et de la diffusion du spectacle vivant. Ce domaine, insistait Jean-Pierre Thibaudat, est victime depuis quelques années d'un rapport au temps de plus en plus contraint (baisse du nombre moyen des représentations ou des heures de répétition) dont les collectifs tentent de se libérer. En somme les collectifs d'artistes seraient les garants et les promoteurs d'arts réellement vivants et humains, non formatés et non contraints.

Entre effet de mode et vraie reconnaissance

Faut-il alors se réjouir que la notion et le mot de collectif soient à la mode en ce moment ? Est-ce le signe d'une réelle reconnaissance de ce qui fonde et distingue les collectifs ? En laissant aux participants de cette journée le soin de cerner, peut-être, ce qui caractériserait les collectifs, Jean-Pierre Thibaudat observait toutefois que les collectifs trouvent de plus en plus leurs places dans les institutions théâtrales, soit en y étant programmés, soit en en prenant la direction comme c'est le cas depuis 2015 à la Comédie de Caen et au Théâtre de Lorient.

Les collectifs en Aquitaine

S'appuyant sur la base de données de l'OARA (<http://oara.fr/annuaire-aquitain>), Anne Quentin poursuivait cette introduction en évaluant rapidement la réalité des collectifs aquitains. Quelques chiffres rappelaient ainsi qu'ils restent très minoritaires dans le paysage culturel, 11 regroupements d'artistes parmi les 196 répertoriés dans la région se revendiquant comme tels, soit à peu près la même proportion qu'en Rhône Alpes par exemple. S'ils sont aussi peu nombreux, comment expliquer alors que l'on en parle autant ? Anne Quentin suggérait que la curiosité et les questions qu'ils suscitent sont sans doute renforcées par leur caractère insaisissable et mouvant. On n'en parle d'autant plus qu'ils nous échappent.

Les prédispositions au collectif

Sans chercher à les caractériser de manière trop simpliste, elle observait néanmoins que certains domaines artistiques semblent plus propices que d'autres aux regroupements sous forme de collectif. Et émettait quelques hypothèses à ce propos. Est-ce en raison de l'impossible division des tâches entre ses membres (un trapéziste ne peut pas remplacer un jongleur...) que les troupes de cirque contemporain privilégient ce mode de fonctionnement ? Est-ce en raison du caractère politique de leur engagement que les groupes activistes sont volontiers amenés à se constituer en collectifs ? Est-ce parce que leur art est intrinsèquement mêlé aux techniques qu'ils emploient que les artistes numériques forment souvent eux aussi des collectifs ? Quant une pratique artistique est pour ainsi dire ontologiquement liée à une personne, son art se confond avec elle au point qu'il est inconcevable d'envisager l'art sous l'angle d'une technique que l'on pourrait séparer des personnes qui s'en servent. Les collectifs viendraient peut-être affirmer qu'il est parfois impossible de distinguer l'auteur de l'interprète, l'art de l'artiste, la technique de la personne...

Transversalités et décloisonnements

Anne Quentin faisait remarquer que les collectifs, comme les arts vivants d'ailleurs, se disent tous transdisciplinaires, c'est-à-dire irréductibles aux cases où l'on voudrait les assigner. Elle rejoignait sur ce point Jean-Pierre Thibaudat dans sa description des collectifs comme regroupements d'artistes cherchant à «faire art autrement», c'est-à-dire remettant en question les catégories qui, à une époque donnée, caractérisent tel ou tel art. Elle notait à ce propos qu'en Aquitaine, quelques collectifs d'artistes intégraient aussi des activités habituellement réservées aux opérateurs culturels, preuve supplémentaire que la conception de l'art qui anime ces collectifs peut interroger jusqu'à la structuration de tout un champ d'activité socio-économique.

Anne Quentin terminait enfin cette première partie de la matinée en insistant sur le fait que le nom de collectif ne suffit pas à qualifier les démarches de ceux qui l'utilisent, de nombreux regroupements d'artistes fonctionnant de manière collective sans revendiquer cette terminologie. Manière salutaire de dire que l'enjeu de cette journée n'était sans doute pas de donner une définition au mot «collectif»...



Note

Les participants à cette journée étaient répartis sur 4 ateliers abordant chacun une problématique particulière. Faute d'enregistrement des échanges, seulement deux ateliers sur quatre sont traités par cette synthèse. Pour information, la question posée aux participants de l'atelier n°1 était : « Sur le plateau, tous-tes responsables individuellement de ce que je fais ? Tous-tes responsables de ce que nous faisons ? ». L'intitulé de l'atelier n°3 était quant à lui formulé ainsi : « De la collection d'ego aux collectifs d'égaux. Comment décider sans dominer ? »

Atelier n°2

Comment intégrer les différences de condition individuelle dans les collectifs où l'égalité est le principe fondateur ?

Matin

Temps de travail et valeur du travail

Comment ces différences de condition individuelle se manifestent-elles ? Sans doute fallait-il d'abord répondre à cette première question pour aborder celle, plus vaste, qui était posée aux participants de l'atelier n°2. Ces derniers se sont entendus pour dire que ces différences renvoient au temps consacré et à la valeur du travail effectué par chacun pour le collectif. Bien qu'elles aient une traduction monétaire, ces deux notions restent en réalité difficiles à estimer. Comment en effet chiffrer ses heures de travail lorsqu'on y consacre toute sa vie ? Comment déterminer la valeur de son travail ? D'après quels critères ? Individuellement ? Collectivement ? La comparaison d'activités aussi diverses que celle d'un metteur en scène, d'un éclairagiste ou d'un administrateur n'est-elle pas fondamentalement impossible, voire absurde ?

Dans les collectifs et en-dehors

Autre problématique : les collectifs d'artistes ne fonctionnent pas en vase clos. Ils sont au contact d'autres individus, dont les rapports au temps de travail et à la valeur de ce dernier diffèrent des leurs. Quelle place accorder à des individus extérieurs au collectif mais qui contribuent à ses productions ? Un technicien employé par une ville et mis à disposition d'un collectif en résidence dans une salle de cette commune doit-il apparaître dans la distribution de sa création, voire dans son budget de production ?

Code du travail et cultures professionnelles

Cette situation concrète a amené les participants à s'interroger sur les tensions introduites au sein d'un collectif par des réalités extérieures, notamment par le code du travail. Ce dernier encadre les conditions de travail des personnes, indépendamment de ce que ces dernières souhaitent instituer au sein de leurs collectifs. Selon qu'elles relèvent du régime général ou du régime de l'intermittence du spectacle, les personnes sont déterminées dans leur rapport au travail et au temps qu'elles y consacrent. Ainsi, en théorie, le salariat normalise le rapport entre rémunération et temps de travail, tandis que l'intermittence en fait quelque chose de plus élastique. Plusieurs intermittents participants à cet atelier rappelaient ainsi que le temps passé à leur travail ne correspond en rien aux revenus qu'ils en tirent. Il n'existe en tout pas aucune règle pour établir ce rapport-là, le nombre de cachets et le nombre d'heures associées dépendant en réalité de l'argent disponible pour une production, pas du temps effectif consacré à cette production.

L'investissement de soi

La discussion laissait ainsi apparaître que le temps que les intermittents peuvent consacrer à une production reste, au final, la principale variable d'ajustement pour boucler une production. D'une part parce que les salariés associés à cette production peuvent toujours opposer un contrat de travail stipulant le nombre d'heures à consacrer à telle ou telle tâche ; d'autre part, parce que l'économie du spectacle vivant repose sur une norme tacite qui veut que l'on produise un spectacle avec un budget prédéfini, et qu'il importe d'y parvenir quand bien même ce budget ne couvre pas le temps de travail effectivement nécessaire. L'investissement des personnes semble donc être un ressort capital dans l'économie artistique et il devient dès lors essentiel pour chaque individu de savoir estimer et choisir le temps de travail qu'il souhaite consacrer au collectif et à ses productions.

Le souci des autres

Revenant à l'intitulé de la question qui leur était posée en début d'atelier, les participants ont ensuite discuté du principe égalitaire censé conduire les collectifs et à la capacité de ces derniers à faire valoir ce principe dans un environnement décrit précédemment comme plutôt inégalitaire. Si les collectifs se donnent pour ambition de respecter les différences de condition individuelle, l'idée a été lancée d'uniformiser les différences de régime pour se concentrer sur d'autres dimensions propres à l'existence de chaque personne (vie de famille, niveau de vie, etc.). Une telle suggestion a fait long feu, les participants admettant très vite qu'il revenait à chacun, au gré de sa vie, de trouver le régime de travail qui lui correspond le mieux. Le collectif ne serait donc pas le collectivisme ni une forme de communautarisme où vie personnelle et travail se confondraient. Le collectif serait au contraire un espace où tenter d'accorder les modes de vie de chacun aux conditions de travail requises par le collectif. Ce serait peut-être même là l'objet premier d'un collectif d'artistes. D'où l'importance d'imaginer des « protocoles » pour favoriser cet exercice (temps d'échange et d'introspection) et instaurer un climat de confiance mutuel où chacun puisse se reconnaître et reconnaître aux autres le droit d'évoluer.

Après-midi

Note

Selon le protocole proposé par l'Université populaire de Bordeaux qui animait les rencontres de cette journée, l'après-midi s'est poursuivi autour de deux questions issues des échanges de la matinée. La première proposée aux participants de l'atelier n°2 – « Dans un collectif, les absents ont toujours tort. » – ne peut pas faire ici l'objet d'une synthèse, faute d'enregistrement. La seconde a donné lieu à une intense discussion.

Dans une production collective, la division du travail est inégalitaire

Capital et ressources propres

Au-delà du fait, largement évoqué durant la matinée, que les conditions du travail sont encadrées différemment selon les régimes, les participants ont admis que chacun ne contribue pas à une production de manière égale, puisque chacun dispose de ressources propres (compétences, expériences, réseaux, etc.). Chacun apporte donc une sorte de « capital » qu'il met en partage au sein du collectif, ce qu'une grille d'évaluation centrée sur le temps de travail ne sait pas prendre en compte. Il est tout aussi courant, et tout aussi insatisfaisant, d'estimer le coût d'une production artistique à partir de la première répétition.



Cet usage dévalorise le travail réalisé en amont par les membres d'un collectif, que leur travail serve directement ou indirectement la production en question. Cette norme ignore l'apport de contributions plus anciennes ou plus diffuses, mais néanmoins essentielles à la production d'un spectacle. Certes, ces contributions sont généralement prises en charge par les budgets de fonctionnement des structures, mais on sait que ces budgets sont insuffisants, le mode de financement majoritaire étant le financement au projet (à la création).

Prises de risque et privilèges

Si l'argent est le critère de référence pour estimer la valeur d'une production collective et pour rétribuer chaque participant, on se trouve donc face à une situation déséquilibrée puisque certains types d'investissements personnels ne sont ni monétisés ni « monétisables ». Pour qualifier cette situation, certains des participants à cet atelier n°2 ont parlé de « don » fait par les individus au bénéfice du collectif, une manière de dire que chacun donne une part de soi - ses particularités - qui n'apparaît pas dans les documents comptables. Tous les membres d'un collectif sont-ils également conscients de cette part qu'ils donnent au collectif et de ce qu'ils attendent (ou non) en retour ? Non seulement, il semble ne pas y avoir égalité sur ce plan là, mais une participante se demandait si les membres d'un collectif étaient, au fond, prêts à abandonner leurs « privilèges » (en l'occurrence leur régime de travail, quel qu'il soit) au nom du collectif ?

Valeur ajoutée vs solidarité

Une telle interrogation plaçait sur le plan de l'éthique la question des différences de condition individuelle au sein d'un collectif. L'enjeu était alors de savoir à quel point chaque individu accepte ou refuse un système - l'intermittence - qui, en facilitant la multiplicité des employeurs, tend à individualiser le rapport au travail et qui, sur un marché du travail tendu et propice à la volatilité, incite les travailleurs culturels à s'intéresser à leur valeur ajoutée plutôt qu'à la permanence et à la solidarité au sein des groupes auxquels ils peuvent prendre part.

Atelier n°4

Se constituer en collectif est-il, encore, une posture critique ?

Matin

Critiques de la critique

De quelle posture critique parle-t-on ? La question était sous-jacente dans tous les échanges de la matinée et a donné lieu à quelques explicitations. La critique peut s'envisager sur le plan du discours et/ou sur le plan de la pratique, et s'exercer de multiples façons : sur le mode de la dénonciation, de la proposition alternative, de la déconstruction, de la vigilance permanente. Avant de savoir si les collectifs seraient critiqués par nature, il semblait important de dire qu'ils pouvaient l'être de différentes manières et qu'il convenait d'abord de respecter ces différences.

Objets de la critique

Critique vis-à-vis de quoi ? Si, comme cela fut dit, la posture critique est une manière d'être, alors elle ne peut pas s'exercer dans un seul domaine, indépendamment des autres. En toute logique, la critique doit au contraire s'affronter à la complexité

du monde qu'elle remet en question. Elle doit donc porter sur la manière dont un secteur professionnel se structure (celui des arts et de la culture en l'occurrence), mais aussi sur la société où il prend place, c'est-à-dire sur des questions plus générales d'ordre social, politique, économique. Est-ce à dire que le sens critique doit s'appliquer à tout et de toutes les manières ? Est-ce réalisable ?

Exercices de la critique

Plutôt que de s'interroger sur la capacité (intellectuelle et physique) des personnes à tenir une telle posture, les participants se sont demandés si cette posture critique était autorisée et recevable dans le milieu où elle cherche à s'appliquer. La position des institutions culturelles à l'égard de la critique a fait l'objet de quelques débats, certains considérant qu'elles la refusent systématiquement. D'autres personnes estimaient au contraire que la diversité (des personnes, des pensées, des formes artistiques) existait bel et bien dans le champ culturel, et que la critique y était donc possible. Malgré ces divergences d'appréciation, tous convenaient qu'elle méritait d'être défendue et reconnue. L'après-midi devait permettre d'approfondir cette dialectique.

Après-midi

Les discours des collectifs artistiques ne dérangent pas les institutions politiques et culturelles

L'une des deux assertions discutées durant l'après-midi portait sur les discours des collectifs. Il s'agissait de savoir si un discours peut s'inscrire dans un rapport de force et produire des effets, voire des changements, sur le fonctionnement d'institutions. Contrairement au matin où la discussion avait eu tendance à se focaliser sur l'environnement où évoluent les collectifs d'artistes, les échanges de l'après-midi, du moins dans ce premier sous-groupe, se sont plus attachés à expliciter les motivations des collectifs à travers la singularité de leurs discours. D'une part, les participants se sont demandés si c'était l'ambition des discours énoncés par les collectifs que de déranger. D'autre part, ils ont cherché à décrire les chemins que ces discours peuvent emprunter.

Sur le plateau et en-dehors

La nuance a d'abord été faite entre les discours portés via les créations artistiques et ceux énoncés au-delà du « plateau ». Cette distinction permettait de s'interroger à la fois sur le champ d'intervention des collectifs d'artistes et sur la porosité des espaces où ces discours s'énoncent. Autrement dit, il s'agissait de savoir si les artistes devaient/voulaient se cantonner à prendre la parole uniquement sur scène, et de savoir si ce qui se passe sur cette scène peut avoir un écho au-delà.

Question de représentations

Autre problématique : l'agent de ces discours. Du fait qu'ils émanent de collectifs d'artistes, ces discours sont a priori portés collectivement. Mais une parole collective est-elle recevable en tant que telle ? Plusieurs fois durant l'après-midi, des personnes ont dit l'impossibilité ou la grande difficulté qu'ont les institutions à accueillir des groupes plutôt que des représentants uniques de groupes. Cette gêne met en lumière un problème éminemment politique, celui de la représentation de la diversité, les collectifs étant des organisations qui font volontiers valoir la diversité des personnes plutôt que leur réduction à un seul représentant.

Changer les représentations

Sans véritablement se demander si les discours des collectifs dérangent ou non les institutions politiques et culturelles, les participants ont néanmoins insisté pour que ces discours et les fonctionnements qu'ils expriment puissent être entendus, à défaut d'être intégrés, par les institutions. Ces discours et les conceptions qu'ils véhiculent pourraient être résumés ainsi : une meilleure implication/participation des personnes (dans leur diversité) dans l'élaboration et la conduite des politiques culturelles ; une plus grande mobilité et plus d'échanges entre les personnes, qu'elles évoluent au sein d'institutions ou qu'elles appartiennent à la société civile ; une remise en cause des positions de pouvoir. Sur ce dernier point, il est intéressant de noter que cette remise en cause n'a pas été abordée sur le mode de la lutte ou de l'affrontement, mais sur celui de la reconnaissance mutuelle, les discours ayant pour fonction de changer les représentations que les uns ont des autres.

Les pratiques des collectifs artistiques ne sont pas transgressives

Le deuxième sous-groupe issu de l'atelier 4 s'est penché plus particulièrement sur les pratiques des collectifs artistiques.

Un monde de normes

Sur la notion de transgression, les participants ont surtout débattu de la norme qu'elle impliquait, celle-ci renvoyant, dans le champ culturel, à la manière dont il s'organise et dont les pouvoirs y sont distribués, notamment entre les artistes et les opérateurs attachés aux institutions culturelles. Ces dernières ont été présentées comme les dispensatrices de cette norme, puisque ce sont elles, dans le système français, qui disposent des fonds publics nécessaires pour soutenir l'économie du spectacle vivant. Parmi les normes imposées par les institutions, deux ont été plus particulièrement évoquées : la norme qui veut que les spectacles soient des produits finis et diffusables ; celle qui veut que la reconnaissance des productions et des démarches artistiques se fassent à partir d'un ensemble de catégories, ou pour le dire autrement, de cases. Sans le revendiquer, les collectifs, du fait même qu'ils adoptent des manières de faire différentes, peuvent être transgressifs en mettant en lumière ces normes, les limites qu'elles imposent et les conceptions qu'elles véhiculent. Ainsi de la norme qui considère que les créations théâtrales doivent être conduites par une personne (le metteur en scène) entourée d'exécutants. Ainsi de la norme qui considère que les artistes doivent être distincts des opérateurs culturels, les seconds devant posséder les moyens de production (lieux, financements, réseaux de légitimation). Ainsi de la norme qui considère que les artistes sont réductibles à leurs créations et doivent se cantonner au plateau.

Des manières d'être

Une autre problématique largement discutée a été celle des pratiques, celles des collectifs ne pouvant en aucun cas se réduire à la création artistique. Les collectifs artistiques peuvent être considérés comme transgressifs seulement si on prend en compte l'ensemble de leurs pratiques, de quelles manières ils créent, produisent, se positionnent dans le champ culturel et en-dehors. Le rôle des institutions culturelles est ainsi fondamental dans l'appréciation ou non du caractère transgressif des pratiques des collectifs artistiques. Selon qu'elles leur laissent ou non la possibilité de montrer l'ensemble des plans sur lesquels ils agissent, les institutions donnent accès ou non à

cette diversité d'actions qui, en soi, bouscule les normes. Les collectifs ont aussi évidemment un rôle à jouer pour que leur caractère transgressif produise des effets : en refusant la nature des relations imposées par les institutions et en les convainquant de devenir des partenaires parties prenantes des enjeux qui les travaillent ; en agissant dans des espaces non institués ; en disposant des outils de production tels qu'ils souhaitent les utiliser ; en ne proposant jamais deux fois la même chose aux publics. En somme la transgression est une manière d'être dans un environnement et le collectif peut être un outil pour agir sur cet environnement.

Conclusion

L'utopie des collectifs

Peut-être parce que la notion de collectif avait été trop vantée au cours de la journée, la séance plénière de clôture s'est ouverte par quelques mises en garde : les metteurs en scène ne doivent pas être placés au pilori ; la suprématie qu'ils ont pu ou peuvent avoir ne doit pas faire place à une tyrannie des acteurs ; le désir de collectif ne doit pas ignorer le fait que certains individus peuvent se démarquer et imprimer leur style à une création, même collective.

La fin des hiérarchies ?

De telles nuances ont amené les participants à convenir que, dans les collectifs, les différences entre les personnes étaient volontiers perçues sous l'angle de la complémentarité plutôt que sous celui de la hiérarchie. Créer un spectacle nécessite des compétences, des fonctions et des personnes différentes qui doivent être reconnues comme telles plutôt que mises en concurrence. D'où il apparaît que les collectifs sont (c'est peut-être d'ailleurs leur caractéristique principale) des groupes de personnes qui s'interrogent sur la répartition des pouvoirs entre elles. Elles tentent d'organiser leurs relations sur la base d'une référence commune (création, charte, manifeste) là où d'autres modèles s'organisent autour d'une figure dominante.

La fragilité permanente

Les collectifs qui privilégient ce modèle sont-ils plus fragiles que les organisations traditionnelles hiérarchisées ? Sont-ils plus fragiles parce que ce modèle le serait par nature ou le sont-ils parce que l'environnement où ils tentent de se démarquer les met en difficulté, de manière délibérée ou par manque de reconnaissance ? On retrouvait dans cette interrogation une problématique abordée de façon récurrente durant la journée : celle des relations que les collectifs entretiennent avec leur environnement, celle de leur place dans le monde, celle de l'utopie qu'ils élaborent.

Le sens de la vie

Mode ou besoin, l'intérêt que les collectifs d'artistes suscitent aujourd'hui nous éclaire sur les limites du monde culturel contemporain où il est de plus en plus difficile de trouver sa place et du travail. Les collectifs seraient ainsi des espaces autres qui permettent au moins de travailler, et peut-être de donner un sens à sa vie. Encore faut-il observer et analyser ce qu'il reste des collectifs en-dehors des temps de création d'objets artistiques afin de saisir, autant qu'il est possible d'établir une telle distinction, ce qui relève d'une nécessité professionnelle et ce qui relève d'un désir de vie. Dans sa conclusion, Jean-Pierre Thibaudat proposait toutefois d'organiser une nouvelle journée où ils seraient moins question des modes de fonctionnement des collectifs que des sujets et des objets artistiques que créent les collectifs, question trop peu abordée ce jour-là selon lui.

Créer en collectif ?

Acte 2 - Mercredi 13 janvier 2016 / Café Pompier - Bordeaux

Les collectifs ont de l'avenir

Après la rencontre du 13 novembre 2015, un nouveau temps d'échange, ouvert au public cette fois, s'est tenu le 13 janvier 2016 au Café Pompier, à deux pas du TnBA. L'université populaire de Bordeaux était une nouvelle fois chargée d'animer les discussions, lesquelles ont démarré sous la forme d'un « débat mouvant ». Séparés en deux groupes (l'un en accord, l'autre en désaccord avec l'idée que « le collectif est subversif ») qui changeaient de taille en fonction des arguments échangés par les parties, le public était mis en condition pour assister ensuite aux prises de parole de quatre collectifs. Ces derniers avaient participé à la journée du 13 novembre et avaient accepté de partager publiquement l'état de leur réflexion sur une question particulière.

OS'O – Qui décide ?

Le collectif OS'O a été fondé en 2011 par cinq comédiens issus de l'estba (École supérieure de théâtre de Bordeaux Aquitaine). Ils prennent toutes leurs décisions à l'unanimité et aucun d'entre eux n'a jamais usé de son droit de veto. Mais à l'orée d'un projet qui les amènera à collaborer avec Traverse, un autre collectif composé, lui, de 7 auteurs, OS'O se trouve face à de nouvelles interrogations. Quelle structure portera l'administration du projet ? OS'O ? Traverse ? Une entité nouvelle ? Qui décidera des options de mise en scène et de tous les choix artistiques ? Comment se répartiront les droits entre les auteurs de textes inspirés en grande partie par leur collaboration avec les comédiens ? Avant même qu'elle ne soit opérationnelle, la réunion de ces deux collectifs fait naître quelques craintes sur les effets d'une division du travail renouvelée. Comment intégrer les différences d'expériences et de compétences entre les membres de ce collectif élargi, aux prises avec de nouvelles envies, celles d'être « un peu plus auteur » ou « un peu plus comédien » ? Comment chaque collectif, et chaque membre en son sein, réagira aux habitudes de l'autre, des autres ? Quelqu'un dans le public estimait que c'était là tout le problème des groupes dont la taille augmente et où la prise de décision emprunte nécessairement de nouvelles voies. L'unanimité, possible en petit groupe, sera-t-elle atteinte facilement dans ces nouvelles conditions ? Les groupes de plus grande taille dépendent plus souvent de la capacité de certains à argumenter et à convaincre le plus grand nombre. Il faut alors, mettaient en garde cette même personne, veiller à ne pas sombrer dans la « logocratie », où le bien dire prime sur le bien faire.

Du chien dans les dents – Qui gère ?

Créé en 2012, Du chien dans les dents a déjà fait l'expérience d'un DLA, dispositif local d'accompagnement dont l'objectif était d'aider ses membres à améliorer leur gestion interne. Non sans humour, les représentants du collectif bordelais listait quatre problématiques auxquelles cette entreprise d'optimisation les avait confrontés : les tâches qu'il y avait à faire ; les tâches qu'une personne devait accomplir mais ne réalisait pas (par manque de temps ou pour une autre raison) ; les tâches que toutes les personnes voulaient mener ; les tâches qu'une personne était amenée à exécuter du simple fait qu'elle était plus disponible que les autres. Dubitatifs devant cette manière de rationaliser le travail, les représentants du Chien dans les dents invoquaient une approche toute différente de leur activité, reposant sur l'envie « d'être tous responsables de tout tout le temps ». Tout en admettant qu'il fallait beaucoup d'énergie et de temps pour tenir cette exigence, et qu'il est parfois impossible d'y parvenir lorsqu'on traite avec des partenaires qui n'ont pas la patience d'attendre, les acolytes du Chien dans les dents notaient qu'une telle rationalisation du travail les conduisait au final à se

comparer, voire à entrer en concurrence les uns par rapport aux autres. Alors, sans naïveté, mais avec force, ils revendiquaient une sorte de droit à l'inefficacité dont ils avaient pu constater qu'il en ressortait des choses parfois très positives. Ils revendiquaient également l'égalité permanente des chances, autrement dit la possibilité pour chacun de ne pas se cantonner à sa place et d'avoir le droit de s'essayer à d'autres tâches.

Mixeratum ergo sum – Qui parle ?

Les trois artistes de Mixeratum ergo sum se sont réunies en collectif à Bordeaux en 2012. Poursuivant chacune leurs propres projets (individuels ou collectifs), elles se donnent mutuellement la possibilité d'affiner leurs démarches respectives qu'elles mixent ou non au gré de leur bon vouloir. Mais une telle manière de faire a désarçonné les institutions qui ont eu du mal à distinguer l'identité de l'une et de l'autre, à comprendre si elles étaient trois personnes différentes ou une seule entité, toutes considérations relatives à la notion d'identité artistique à laquelle les intéressées ne s'intéressaient pas. L'idée qu'elles se font de leur « identité » est plus ouverte que cela puisqu'elles sont à la fois attachée aux échanges dont elles se nourrissent au sein du collectif et très attentives à ne pas s'y enfermer. Une personne du public se demandait s'il était si important de faire valoir ce type de « cuisine interne » dans la mesure où les spectateurs sont d'abord sensibles à un univers singulier dont ils se moquent au final de savoir comment il a pris forme. D'autres artistes présents dans la salle insistaient sur le fait que cette question de l'identité artistique n'était, en effet, pas la leur, mais qu'on leur posait souvent et que, malheureusement, leur reconnaissance par les institutions dépendaient en partie de la manière dont ils y répondaient ! Ces mêmes artistes ajoutaient, pour conclure, qu'il importe, autant que possible, de créer sans se préoccuper des catégories et des identités dans lesquels d'autres veulent vous isoler.

Le parti Collectif – Qui le dit ?

On a beaucoup répété durant la journée du 13 novembre 2015 que la notion de collectif était à la mode. Selon les représentants du parti Collectif dont l'intervention clôturait la rencontre du 13 janvier 2016, ce n'était pas une raison pour abandonner ce mot. Son succès est au contraire à prendre comme le signe d'un intérêt partagé par un grand nombre de personnes, peu importe si l'emploi qu'elles en font n'est pas le même. Ce plaidoyer en faveur du mot « collectif » s'appuyait sur l'hypothèse qu'il est une réponse à certaines impasses de notre époque (chômage, individualisme, etc.) et qu'à ce titre, il serait réducteur de n'y voir qu'un effet de mode. Mais les représentants du parti Collectif ne s'en sont pas tenus au mot et ont insisté pour en venir aux pratiques que le terme recouvre, des pratiques très différentes les unes des autres, voire radicalement opposées. Quelles pratiques, quelles organisations, quelles visées, quelles valeurs se cachent derrière l'emploi du mot « collectif » et de la traîne lexicale où il évolue (« coopératif », « collaboratif », « participatif », « communautaire », etc.) ? Quelqu'un dans le public prenait pour exemple la plateforme payante de covoiturage BlaBlaCar, qui se présente comme « communautaire » et relevant de « l'économie du partage », mais qui fonctionne en réalité comme une société de services prélevant une commission sur chaque mise en relation qu'elle permet. Il s'agit donc d'une entreprise commerciale qui ne laisse pas de prise à ses clients et dont le discours use de termes qui leur font croire qu'ils sont autre chose que de simples consommateurs. La communauté dont font partie les adhérents de BlaBlaCar est-elle de même nature que le parti Collectif ? Les intentions et les pratiques de ses membres sont-elles équivalentes quoi qu'elles utilisent parfois des mêmes mots pour se présenter et se qualifier ?

Petite bibliographie pour nourrir la réflexion...

Réalisée par les étudiants en Master recherche histoire et analyse du théâtre / Université Bordeaux Montaigne, avec la complicité de Baptiste Pizzinat.

Dossier thématique dans des revues et/ou dans la presse

- BOUCHEZ Emmanuelle, « Le collectif au théâtre – enquête », Télérama, n° 3166, 16-24 septembre 2010.
- LE ROY Tiphaine, MARC Nicolas, QUENTIN Anne, SIBONY Judith, SIEFFERT Marion et SILBER Martine, « Les collectifs : tous en scène ! », dossier thématique de la revue Théâtre(s), n°1, printemps 2015, p. 97-111.

Sur la notion de collectif et de création collective

- DOYON Raphaëlle et FREIXE Guy (dir.), *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Lavérune, L'Entretemps, 2014.
- BARTON Bruce (dir.), *Collective Creation, Collaboration and Devising. Critical Perspectives on Canadian Theatre in English*, vol. 12, Playwrights Canada Press, Toronto, 2008.
- KAUFMANN Laurence et TROM Danny (dir.), *Qu'est-ce qu'un collectif ?*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2010.
- MEDEROS SYSSOYEVA Kathryn et PROUDFIT Scott (dir.), *Collective creation in contemporary performance*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

Sur la notion de compagnie et/ou de communauté artistique

- AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (dir.), *Créer ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e – XX^e siècles)*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.
- FACUSE Marisol, *Le Monde de la compagnie Jolie Môme. Pour une sociologie du théâtre militant*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques Sociales », 2013.
- GROTOWSKI Jerzy, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », in Richards Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 174-201.
- HENRY Philippe (dir.), *Arts vivants en France : trop de compagnies ?*, Paris, Éditions L'Espace d'un instant, 2007.
- PIZZINAT Baptiste, *Pippo Delbono, le théâtre au temps des assassins. Une approche ethnographique*, Préfaces de Jean-Louis Fabiani et de Jean-Michel Ribes, Paris, Éditions de l'Amandier, 2014.
- URRUTIAGUER Daniel et HENRY Philippe, *Territoires et ressources des compagnies en France*. Rapport définitif, DEPS – Ministère de la culture et de la communication, Paris, 2011.

Sur l'art et la création comme activité collective

- BECKER Howard. S (1982), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2010.
- RÉMER Brigitte, *Fragments d'un discours théâtral. Entre singulier et pluriel, de l'individualité créatrice à l'œuvre collective*, Paris, L'Harmattan, 2002.