THÈSE DE DOCTORAT

L'ARCHIVE EN COMPAGNIE : PRATIQUES, TERRITOIRES ET ENJEUX

Le Théâtre du Soleil (A. Mnouchkine), la Compagnie Louis Brouillard (J. Pommerat) et la Compagnie Zirlib (M. El Khatib)

Présentée en vue de l'obtention grade de docteur
en **Arts – spécialité Études théâtrales et spectacle vivant** de **Université de Montpellier Paul-Valéry**

Ecole Doctorale n°58 – Langues, Littératures, Cultures, Civilisations (LLCC)

Présentée par **Aliénor FERNANDEZ**

Dirigée par **Sandrine Le Pors**

Soutenue publiquement **le 28 MAI 2025** devant le jury composé de

Joseph DANAN Professeur émérite, Institut d'Études théâtrales de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3	Rapporteur
Alix DE MORANT Maîtresse de Conférences HDR, Université de Montpellier Paul-Valéry	Examinatrice
Amos FERGOMBÉ Professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France	Président du jury
Sandrine LE PORS Professeure, Université de Montpellier Paul-Valéry	Directrice de thèse

Volume 1

À mes parents, pour la force qu'ils m'ont donnée, je ne finirai jamais de vous remercier.

À Sandrine Le Pors, pour tout ce que vous êtes, gratitude et reconnaissance infinies.

À Richard Petitsigne et à Marie Amélie Robillard, pour avoir joué le jeu du commencement.

L'archive en compagnie : pratiques, territoires et enjeux.

Le Théâtre du Soleil (A. Mnouchkine), la Compagnie Louis Brouillard (J. Pommerat) et la Compagnie Zirlib (M. El Khatib)

Résumé

Cette recherche en Arts du spectacle se propose d'étudier la place des archives au sein des compagnies en activité. D'Ariane Mnouchkine et Le Théâtre du Soleil, en passant par Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard, jusqu'à Mohamed El Khatib et la Compagnie Zirlib, la recherche procède à une radiographie des archives de compagnies, examine leurs caractères hybrides et interroge leur place au cœur des processus de création. Cette réflexion, qui se noue par ailleurs à une expérience pratique en tant que chargée d'archives au sein de la Compagnie Louis Brouillard, permet de porter un regard sur celles et ceux qui, depuis un autre bord, sans être au plateau, s'attèlent au suivi du quotidien de la troupe et des tournées des spectacles, génèrent et organisent les archives. Comment envisager la trace archivistique d'une création théâtrale en exploitation ? Quel impact peut avoir la génération d'archives sur un spectacle en tournée ? L'archive peut-elle s'envisager dans le temps immédiat de l'acte de création collectif ? Chemin faisant, il ne s'agit pas seulement d'explorer ce qu'il en est de l'archive au théâtre, mais de postuler de l'existence d'un « théâtre de l'archive ». Cette notion permet d'interroger la posture plus dynamique que prennent aujourd'hui les archives dans les compagnies ou les troupes de théâtre. Examinant ce théâtre ou ces théâtres de l'archive, on avance l'hypothèse que l'archive s'incarne, non pas seulement dans un objet organisé figé, mais devient « anarchive », objet en déconstruction continue, qui se pense en dehors de ses cadres, en se réorganisant constamment. Ainsi se construit la mémoire des compagnies contemporaines et s'anarchivent les lieux de conservation et de collections, en lieu de passage.

Mots clés : Anarchive, Archive(s) au théâtre, Ariane Mnouchkine, Compagnie Louis Brouillard, Compagnie Zirlib, Joël Pommerat, Mémoire, Mohamed El Khatib, Poïétique de la scène, Processus d'archivage, Théâtre(s) de l'archive, Théâtre du Soleil, Traces, Troupes et compagnies

The company archive: practices, territories and issues.
Le Théâtre du Soleil (A. Mnouchkine), la Compagnie Louis Brouillard (J. Pommerat) et la Compagnie Zirlib (M. El Khatib)

Abstract

This research project in Performing Arts examines the place of archives within active companies. From Ariane Mnouchkine and Le Théâtre du Soleil to Joël Pommerat and Compagnie Louis Brouillard and Mohamed El Khatib and Compagnie Zirlib, this thesis offers a thorough examination of company archives, examining their hybridity and questioning their place at the heart of creative processes. Combined with practical experiences as an archive manager for the Louis Brouillard company, this study provides an insight into the men and women who, from the sidelines and away from the stage, keep track of the troupe's daily and on-tour operations, generating and organizing the archival material. How can the archival trace of an ongoing production be engaged with? What impact can the generation of archival material have on a currently touring production? Could the archives be encompassed within the immediacy of the collective act of creation? Along the way, the aim is not only to explore the archive in theater, but to hypothesize the existence of an "archival theater". This raises questions surrounding the more dynamic posture taken by archives in contemporary theater companies and troupes. In examining this theater or archival theater, this study defends the idea that the archive goes beyond merely a fixed, organized object, becoming an "anarchive" – an object continuously deconstructed, growing outside its framework, constantly reorganizing itself. Thus the memory of contemporary companies is constructed, and places of conservation and collection are anarchized, morphing into crossing points.

Keywords : Anarchive, Theater archives, Ariane Mnouchkine, Compagnie Louis Brouillard, Compagnie Zirlib, Joël Pommerat, Memory, Mohamed El Khatib, Poetics of the stage, Archiving process, Archival theater, Théâtre du Soleil, Traces, Troupes and companies

L'archive ne ressemble ni aux textes, ni aux documents imprimés, ni aux « relations », ni aux correspondances, ni aux journaux, ni même aux autobiographies. Elle est difficile dans sa matérialité. Parce que démesurée, envahissante comme les marées d'équinoxes, les avalanches ou les inondations. La comparaison avec des flux naturels et imprévisibles est loin d'être fortuite ; celui qui travaille en archives se surprend souvent à évoquer ce voyage en termes de plongée, d'immersion, voire de noyade…

Arlette Farge[1].

L'archive en général, et peut-être davantage encore celle qui intéresse les chemins tortueux de la création, on aurait en tout cas bien tort de se la figurer inerte, poussiéreuse ou lassante. C'est tout le contraire, et quiconque, consultant un document, ouvrant une boîte puis tirant de celle-ci une enveloppe ou une chemise, le sait : entre ses mains et sous ses yeux une trace de vie s'éveille.

Jean-Christophe Bailly[2].

[1] FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, pp. 10, 11.
[2] BAILLY Jean-Christophe, *L'ineffacé*, Caen, IMEC Éditions, coll. « le lieu de l'archive », 2016.

Remerciements

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice de thèse, pour sa disponibilité, son soutien, son accompagnement rigoureux et précis de chaque instant.

Je souhaite remercier également les membres du jury qui me font l'honneur de lire mon travail : Joseph Danan, Alix de Morant Wallon et Amos Fergombé. Merci pour le temps accordé à la lecture de cette thèse et pour les échanges à venir.

Je remercie avec beaucoup d'émotions les professionnels et intellectuels qui ont accepté de me recevoir en entretien, pour la qualité et la générosité de leurs paroles. Merci à Liliana Andréone, Patrick Boucheron, Hélène Cixous, Mohamed El Khatib, Corinne Gibello-Bernette, Gil Paon et Franck Pendino. Cette thèse est aussi la vôtre.

Ce travail doit beaucoup, tant humainement qu'intellectuellement, à Anne de Amézaga. C'est avec la plus vive gratitude que je la remercie pour la confiance qu'elle m'a accordée, en me confiant les archives de la Compagnie Louis Brouillard.

Je remercie très chaleureusement toutes les personnes rencontrées au sein des bureaux de la compagnie Louis Brouillard, Thaïs, David, Yane, Floriane, Lucia, Vincent, Anna, Nine, Sambassa, Elsa et Marion.

Un merci tout particulier à Magali Briday-Voileau, Pierre Quentin Derrien, Lorraine Ronsin Quéchon, et Alice Caputo, pour le soutien et la compréhension dont ils font preuve au quotidien depuis toutes ces années.

Aux collègues et amis qui ont cru en moi, me confiant des responsabilités à l'université d'Artois, à l'université de la Sorbonne Nouvelle, et à l'université de Montpellier Paul-Valéry :

Merci à Nathalie Gauthard, Anne Lempicki, Maxence Cambron et Shirley Niclais. Mes remerciements les plus émus à Marie Garré Nicoara et à Amandine Mercier, pour m'avoir accueillie sur le territoire arrageois, pour m'avoir fait confiance, entouré et encouragé.

Merci à Alexandra Moreira Da Silva, Aurélie Mouton-Rezzouk et Quentin Fondu, pour avoir été présents et à l'écoute dès les tout débuts.

Merci à Laurent Berger, Guillaume Cot, Sophie Courtade, Pénélope Dechaufour, Cyprien Dève, Sara Maddalena, Pierre Philippe-Meden et Didier Plassard pour votre accueil et nos échanges sur le métier d'enseignant-chercheur.

Un merci particulier à Carmen Pineira pour sa gentillesse, sa prévenance et son accompagnement.

Je remercie mes camarades du RIRRA21 à Montpellier, de Praxis et esthétique des arts à Arras, ou d'ailleurs, pour m'avoir encouragé, écouté et soutenu. Pour sa bonne humeur et son esprit clairvoyant, j'adresse toute mon amitié à Oriane Maubert.

Parce qu'elles ont été les confidentes fidèles et attentives, j'adresse mes remerciements les plus tendres à Laura Lahaye Vantroyen, Iris Carré Dréan et Thaïs Cros, pour ce lien si particulier qui nous unit.

Je remercie la Société Internationale de Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle, pour les ouvertures et échanges qui ont été rendus possibles et pour le riche réseau que vous animez. Merci à Juliette Caron, pour nos échanges et son aide.

Je remercie la SNCF pour toutes ces années de bons et loyaux services.

Merci à tous ces professeurs qui se sont placés sur ma route et qui m'ont abreuvé de leurs connaissances et de leur intelligence. Merci de m'avoir permis de récolter ce que vous avez semé.

Enfin, un merci immense à ma famille pour son amour inconditionnel et son soutien sans faille toutes ces années. À ma mère pour m'avoir appris l'amour des mots et la puissance de la parole, à mon père pour m'avoir transmis le pouvoir magique de la lecture, à mon frère, pour avoir toujours cru en moi, à Timothé enfin, pour la complicité et le rire, et pour ses encouragements jusqu'à la fin. Sans vous, rien n'aurait été possible.

SOMMAIRE

Introduction……10

PREMIÈRE PARTIE
LE THÉÂTRE DE L'ARCHIVE…….48
Chapitre 1 Les territoires. Les archives dans le spectacle vivant……...52
Chapitre 2 Les repères. Ariane Mnouchkine et Le Théâtre du Soleil, Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard, Mohamed El Khatib et la Compagnie Zirlib……90
Chapitre 3 Études de cas. *Praxis* et poïétique du théâtre de l'archive……..107

DEUXIÈME PARTIE
ESPACES ET TEMPS DE L'ARCHIVE……...140
Chapitre 1 Historicisation du théâtre de l'archive dans le spectacle vivant…….144
Chapitre 2 L'écriture de l'archive en mouvement, vers une analogie du théâtre de l'archive……..167
Chapitre 3 L'archive vivante du corps mémoriel, l'horizon des événements dramaturgiques……...192

TROISIÈME PARTIE
L'ARCHIVE EN DANGER……...212
Chapitre 1 Théâtres, archives et pandémies : du « non essentiel », éloge de l'inutile……..216
Chapitre 2 L'inflation mémorielle de l'archive numérique……..232
Chapitre 3 La mort de l'archive……266

QUATRIÈME PARTIE
ARCHIVES EN PRATIQUE, PRATIQUE DE L'ANARCHIVE……..284
Chapitre 1 La trace archivée du spectacle vivant, l'émergence de l'anarchive……288
Chapitre 2 Le Théâtre du Soleil : une tentative atypique de collecte et de pérennisation, les corps flottants de l'archive…….304
Chapitre 3 Le pas de côté de la Compagnie Louis Brouillard, dans le feu de l'archive…...332
Chapitre 4 L'archive mise en échec de la Compagnie Zirlib, l'anarchive accidentée en mouvement constant……...349

Conclusion…….365

Bibliographie ……376
Index des noms propres ……..399
Table des matières ……...405
Sommaire des annexes ……412

INTRODUCTION

Le jaillissement archivistique sur les scènes contemporaines

> L'archive ne ressemble ni aux textes, ni aux documents imprimés, ni aux « relations », ni aux correspondances, ni aux journaux, ni même aux autobiographies. Elle est difficile dans sa matérialité. Parce que démesurée, envahissante comme les marées d'équinoxes, les avalanches ou les inondations. La comparaison avec des flux naturels et imprévisibles est loin d'être fortuite ; celui qui travaille en archives se surprend souvent à évoquer ce voyage en termes de plongée, d'immersion, voire de noyade… la mer est au rendez-vous ; d'ailleurs, répertoriée dans des inventaires, l'archive consent à ces évocations marines puisqu'elle se subdivise en fonds ; c'est le nom donné à ces ensembles de documents, soit homogènes par la nature des pièces qu'ils comportent, soit reliés ensemble par le seul fait d'avoir un jour été donnés ou légués par un particulier qui en avait la propriété. Fonds d'archives nombreux et amples, arrimés dans les caves des bibliothèques, à l'image de ces énormes masses de rochers appelées « basses » en Atlantique, et qui ne se découvrent que deux fois par an, aux grandes marées.
>
> Arlette Farge[3]

Arlette Farge écrit *Le goût de l'archive* en 1989. Cet essai résonne de manière certaine pour l'ensemble des étudiants, chercheurs, professeurs et documentalistes. Ils ont déjà vécu cette sensation si caractéristique d'immersion totale que l'expérience de l'archive procure lorsqu'ils se rendent aux « archives ». Cette « plongée » dans les documents, les textes, les photographies, les enregistrements, les témoignages, les matériaux divers et les sources, dévoile leur effroyable gigantisme, à la manière d'une cartographie fluviale, dont les embouchures et les deltas seraient inconnus, nécessitant de la part du chercheur une navigation à vue. Lorsqu'il se décide à s'immerger dans les fonds d'archives, il amorce le vertige de la descente. Ainsi débute la quête archivistique, ainsi commence cette thèse, par une plongée au sein des archives du théâtre, à la Bibliothèque nationale de France sur le site Richelieu, dans le département Arts du spectacle à Paris, en 2018 ; par une noyade. Dans le cadre de mon mémoire de Master de recherches en Études théâtrales, cette noyade s'est révélée nécessaire afin de toucher le fond, le fonds d'archives, afin d'en effleurer les abysses, et affleurer l'immensité de la superficie territoriale des grands fonds.

Ma recherche s'est amorcée par l'analyse des archives du spectacle *1789* du Théâtre du Soleil. Celui-ci formait un objet d'étude en archive, il était un spectacle du passé (1970), ayant cessé de tourner et d'être présenté à des spectateurs depuis plusieurs décennies. Son

[3] FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, pp. 10, 11.

étude dans les fonds d'archives de la Bibliothèque nationale de France apparaissait évidente à l'étudiante que j'étais. *1789* était devenu un objet clos, posthume, qui pouvait par conséquent laisser observer la trace imprimée par la création aux archives, en dehors du Théâtre du Soleil, en salle de lecture à la BnF. Quel éblouissement que de pouvoir parcourir les notes de répétitions de l'année 1970, entrer dans l'intimité du travail scénique révolu, observer les affiches et prospectus distribués à ce public d'un autre temps. Avoir à cœur de ne rien abîmer, ne rien corner, manipuler avec précaution, enfiler des gants pour que les documents soient préservés de toute contamination… Avoir dans le même temps cette impression de venir troubler le repos éternel d'une temporalité révolue, qui vient brusquement faire irruption dans notre temps présent et parvient à le faire dérailler.

Dans l'étude comparative que je devais mener, le second spectacle, *Ça ira (1) fin de Louis*, contrastait fortement avec l'objet aphone qu'était devenu *1789* en 2017. *Ça ira (1) fin de Louis* était une création en tournée, un sujet vivant, actif qui, par conséquent, ne pouvait pas se laisser observer posément. Il n'y avait, selon moi, à ce moment-là, pas (encore) matière à faire archive. Joël Pommerat avait créé *Ça ira (1) fin de Louis* avec la Compagnie Louis Brouillard en 2015 à Mons. Que faire ? Comment tenter d'en observer la trace si elle n'était pas arrêtée ? En questionnant mon directeur de recherche, monsieur Joseph Danan m'a appris l'existence d'un fonds d'archives en cours d'élaboration à la Compagnie Louis Brouillard. En intégrant les bureaux, j'ai pu commencer à étudier la trace rémanente et quotidienne non seulement de la création, mais aussi de la troupe qui l'accompagne. J'ai pu suivre le spectacle sur le territoire francilien, récupérer les bibles et tickets de spectacle et en observer les évolutions — matière à laquelle je ne prêtais jusque-là que peu d'attention, tournée que j'étais dans l'attente spectatorielle de l'apparition répétée au plateau. La création passa ainsi progressivement d'objet à sujet d'étude, au travers des archives gérées quotidiennement dans la compagnie.

Cette recherche doctorale s'est ouverte sur l'observation de cet *a priori* paradoxe : comment passer de l'objet au sujet ? Quel(s) mécanisme(s) s'étai(en)t enclenché(s) pour reléguer *1789* à l'état d'objet d'études dans les salles de la Bibliothèque nationale de France, depuis son exploitation et sa tournée ? L'œuvre était-elle vraiment posthume ? Était-il nécessaire d'arrêter de jouer *Ça ira (1) fin de Louis* au plateau pour le garder en archive ? Il devenait urgent de réinterroger l'archive comme geste ouvert sur le présent, et non en tant que projection close d'une vision du passé vers un éventuel futur de recherches et d'études.

Mon mémoire de Master de recherche à la Sorbonne Nouvelle, de 2017 à 2019, consistait en l'analyse dramaturgique comparée de la mise en récit de l'événement révolutionnaire au plateau. Ce mémoire s'intitulait *La mise au plateau de la Révolution française :* 1789 *d'Ariane Mnouchkine et* Ça ira (1) fin de Louis *de Joël Pommerat.* Ce travail s'est élaboré en partenariat avec les structures de la BnF et de l'équipe de Joël Pommerat, la Compagnie Louis Brouillard. Il s'agissait d'envisager la (re)mise en circulation de la matière archivistique travaillée au plateau. L'analyse détaillée des deux spectacles, au-delà d'en souligner la richesse, mettait en évidence leurs points de divergence, malgré une volonté commune de déconstruction du mythe révolutionnaire. L'événement historique révolu était retravaillé par l'actualité de la scène. Les différences entre les esthétiques théâtrales des deux créateurs trouvaient leurs résolutions et leurs manquements réciproques dans leur critique de la société politique. Le Théâtre du Soleil célébrait la joie du peuple et marquait sa prise de position après 68. La Compagnie Louis Brouillard, quant à elle, refusait d'orienter l'avis de son public et le laissait libre auditeur de toutes les voix ayant composé la Révolution. Le plateau devenait l'outil d'interrogation au présent de ce mythe historique fondateur, et le faisait résonner en fonction de son époque de création.

Durant la seconde année de recherche dudit mémoire, je rejoins la Compagnie Louis Brouillard en stage, afin d'apporter de l'ordre à leurs archives, et ainsi pouvoir y prélever le contenu nécessaire à ma recherche. En parallèle, la matière archivistique de la création collective *1789* fait l'objet d'une donation au département des Arts du spectacle de la BnF Richelieu. En effet depuis 2004, Le Théâtre du Soleil fait régulièrement don de ses archives à la Bibliothèque nationale de France. Cette troupe a été fondée en 1964 sous la forme juridique d'une SCOP (société coopérative et participative) à l'initiative d'Ariane Mnouchkine, avec comme membres fondateurs Philippe Léotard, Myrrha Donzenac, Jean-Claude Penchenat, Gérard Hardy et Françoise Tournafond. Plusieurs années s'écoulent entre la création du spectacle *1789* en 1970, le début de la collaboration entre Le Théâtre du Soleil et la BnF en 2004, et finalement l'entrée en archives du spectacle de 1970, en 2018, dans les locaux de l'institution, sous la supervision de Corinne Gibello-Bernette.[4] Toutes ces différentes temporalités semblent refléter les temps nécessaires à la constitution de l'archive. Le spectacle entre d'abord en représentation devant le public. Il constitue une matière de création vivante sur le plateau. Puis, il devient un matériau faisant trace du passé dans

[4] Corinne Gibello-Bernette est chargée de fonds d'archives à la Bibliothèque nationale de France et travaille à la gestion du fonds Théâtre du Soleil.

l'histoire de la compagnie. Il est alors observable et consultable par ses membres puisqu'il est conservé dans leurs locaux (la Cartoucherie de Vincennes). La documentation devient finalement, pour une durée illimitée, archive patrimoniale conservée à la BnF, accessible par les lecteurs et chercheurs qui en formulent la demande. La formation archivistique de la matière ayant constitué le spectacle *1789* semble suivre un parcours des plus communs. De la scène aux salles d'archives, de la conservation à la patrimonialisation, de la matière en création au document d'archives, le chemin paraît tout tracé. L'archive se génère et se gère dans une temporalité linéaire.

Ma recherche sur la Révolution française au plateau consistait néanmoins en une étude comparée. En 2018, le spectacle de la Compagnie Louis Brouillard, *Ça ira (1) fin de Louis*, est en tournée. Joël Pommerat fonde la Compagnie Louis Brouillard en 1990 autour d'un groupe d'acteurs (Saadia Bentaïeb, Agnès Berthon, Pierre-Yves Chapalain, Lionel Codino, Philippe Lehembre, Ruth Olaïzola et Marie Piemontese) avec lesquels il s'engage sur le long terme souhaitant monter avec eux une pièce par an. En 2015, la compagnie continue de s'inscrire dans la durée : Saadia Bentaïeb, Agnès Berthon et Ruth Olaïzola font partie de la distribution de *Ça ira (1) fin de Louis*. La tournée du spectacle dure de 2015 à 2022. En 2018, je rejoins la Compagnie Louis Brouillard afin d'aider à l'organisation des archives. Très vite, l'absence de traces de la création apparaît.

Le spectacle étant en tournée, il est contradictoire de prétendre avoir accès à la matière servant encore au travail des comédiens et de l'auteur-metteur en scène Joël Pommerat. L'anachronisme est manifeste : il n'est pas possible d'étudier ce qui ne peut se rendre disponible, la création demeure au plateau, les artistes sont au travail. Qu'en est-il alors de l'étude qui peut être faite de la création ? Reste-t-il déjà suffisamment de place pour l'archive ? Est-ce trop tôt ? Les traces archivistiques présentées dans les locaux de la compagnie sont les coupures de presse, les bibles du spectateur, les tickets de spectacle, les photographies existantes des représentations et des répétitions… Le temps archivistique se conjugue au présent, à l'intérieur de la Compagnie Louis Brouillard : il n'est pas question d'envisager les archives de la création, mais bien la trace-archive en cours de formation. L'archive prend forme depuis le processus de création, puis pendant son exploitation. Elle ne se compose pas seulement *a posteriori* à partir de la finalisation du spectacle. Elle jaillit immédiatement, de façon désordonnée, au gré de l'existence et de l'évolution de la création en tournée.

Les traces archivistiques générées par ces deux créations ont soulevé une première interrogation, celle de l'observation de la trace rémanente dans un corpus de compagnies en

activité. En effet, les deux troupes étaient simultanément en période de création et de tournée. Il était par conséquent inenvisageable d'étudier la trace archivistique, séparée de leur contexte d'existence. La matière-archive résonnait ainsi différemment, par l'activité bouillonnante des deux compagnies. Elle était en mouvement, une matière vivante. L'exploitation du spectacle *Ça ira (1) fin de Louis* était prégnante durant mes premières années de recherche. La passation aux archives de la BnF des documents du Théâtre du Soleil sur la création *1789* rendait décelable une réactivation archivistique de cette matière oubliée. Entre matière vivante appartenant à une compagnie en activité, et matériel-support d'étude mis à disposition des chercheurs, les archives se présentaient en « matièrielle » de recherches. Je compose ce néologisme en effectuant un rapprochement ; celui du rassemblement dans les compagnies du matériel d'étude mis à disposition des chercheurs qui, dans le même temps, peut servir de matière première pour le travail des comédiens.

À la suite de cette première étude, Joseph Danan me met en contact avec Sandrine Le Pors, professeure et directrice de la présente thèse. Au fur et à mesure de mes recherches et de nos échanges, c'est la dimension pratique de mon travail de chargée d'archives au sein de la Compagnie Louis Brouillard, relevée par Sandrine Le Pors, qui devient le point névralgique de ma réflexion. Mon prolongement de recherches porte jusqu'alors sur l'étude du rapport au réel en scène, depuis Ariane Mnouchkine et la revendication du simulacre et de Joël Pommerat et le réel troublé. L'étude des créations de Mohamed El Khatib et de la Compagnie Zirlib s'est ajoutée, pour sa manière d'exhiber le réel dans ses performances. Or, ce travail nécessitait de revenir sur la documentation du processus de création, interrogeant par conséquent la manière dont elle est produite par les artistes au plateau et par leurs compagnies.

L'ensemble de ces considérations nécessite une étude consciencieuse du processus de création des œuvres collectives. Cette étude doit inclure l'ensemble de la matière qui les compose, allant de pair avec les modalités de fonctionnement interne des compagnies. Une recherche académique et théorique, enracinée dans une pratique de travail et de construction et de constitution de l'archive en cours dans les compagnies, s'avérait nécessaire. L'enjeu de la recherche consiste à approfondir nos connaissances sur la vie quotidienne des compagnies, étudier ce qui les constitue, et finalement éclairer différemment leur essence, ce qui permet de porter un autre regard sur l'archive, étayé par l'observation minutieuse de trois compagnies.

Ma démonstration de recherche porte sur la documentation et l'archivage des processus de création dans les compagnies en activité. Il s'agit de repenser leurs cadres archivistiques afin qu'elles témoignent de leur processus de fabrication et d'existence quotidienne, indissociable du résultat scénique proposé aux spectateurs. Une telle démarche considère que les études théâtrales doivent aussi s'emparer de la question des processus. Elles peuvent œuvrer à faire récit des protocoles singuliers et inédits d'archivage et de documentation propres à chaque compagnie, qui sont constitutifs de son identité, afin de ne pas conserver seulement la trace des résultats, mais la trace des processus. La création représente avant tout un organisme vivant et non un résultat figé. Travailler sur la manière de documenter et d'archiver, c'est travailler sur le récit qui est ensuite repris pour documenter les créations collectives.

L'enjeu de cette recherche consiste à traduire le jaillissement archivistique des compagnies. Les étudiants réclament une consultation de cette matière ; les compagnies font l'objet de constantes sollicitations de la part des chercheurs, étudiants et professionnels. Si j'ai pu moi-même en faire l'expérience durant mes premières années de recherche, auprès du Théâtre du Soleil et de la Compagnie Louis Brouillard, aujourd'hui, en tant que chargée d'archives, la compagnie continue de recevoir régulièrement des demandes de consultation et d'envoi de documentations. Le Théâtre du Soleil faisant l'objet de recherches régulières, le travail conjoint mis en place avec la Bibliothèque nationale de France permet de répondre à cette demande toujours vive. La Compagnie Zirlib est également souvent sollicitée, mais elle ne peut donner suite aux nombreuses requêtes. Faute de temps, de moyens alloués et de personnes chargées de ces missions, la documentation s'entasse sans que les chercheurs puissent y accéder. En travaillant dans le domaine du spectacle vivant et de la création collective, l'accès des chercheurs à la documentation des processus de création semble faire sens et relever de l'évidence. Pourtant, à l'heure actuelle, ce travail est très sous-estimé, et cela implique souvent d'improviser, aussi bien pour les membres de la compagnie que pour le chercheur qui en a formulé la demande.

Il est important de souligner ici que, si la Compagnie Louis Brouillard peut témoigner d'une personne dédiée aux archives, cela fait suite à un grand nombre de sollicitations extérieures. Anne de Amézaga, codirectrice de la compagnie de 2000 à 2022, a tenu à rendre disponible cette matière, mais la demande croissante a nécessité qu'elle envisage une

nouvelle manière de procéder afin de permettre ces différentes consultations. La Compagnie Louis Brouillard, qui est une compagnie de grande ampleur sur le territoire national, a pu se permettre de répondre positivement à ces sollicitations. Or, cela demeure l'exception et non la règle. En effet, il faut signaler que le travail que j'ai pu mener en archives demeure un privilège accordé par les troupes. Les moyens sont souvent limités concernant les différentes activités d'archivage. On pourrait envisager un inversement de la tendance, notamment par la plus grande démocratisation des outils d'archivage instantanés, comme le numérique, qui facilite grandement la capture de la trace du processus de création vécue quotidiennement. Si les questions financières revêtent une importance capitale, cela dépend aussi de l'accointance personnelle de chacune des personnes qui travaillent dans les compagnies et qui composent les équipes des bureaux. On doit se garder de croire que cette charge de documentation du processus de création et de la vie quotidienne de la compagnie ne concerne que les artistes au plateau.

Chaque compagnie aborde de manière unique la question des archives, reflétant ainsi sa propre esthétique et son fonctionnement interne. Cette thèse cherche à partager et à expliquer l'approche et la pratique de la documentation en interne des compagnies. Elle vise aussi à les encourager à se focaliser davantage sur la documentation des processus de création. L'archivage n'a pas pour but de fixer le résultat final, mais bien d'accompagner et de documenter le processus de création. Ce processus peut se dérouler sur le plateau, dans la vie quotidienne de tournée, selon les différentes personnes concernées et impliquées. Comment peut être transmise cette matière d'apprentissage et de documentation ? Comment documenter le processus de création, et pas seulement le résultat donné des arts du spectacle ? La réponse pourrait impliquer de repenser la manière dont l'on aborde les questions de l'archive dans le processus de création des spectacles vivants, en interne dans les compagnies. Pour ce faire, la thèse se penche également sur l'étude des outils mis à leur disposition, que ce soit l'outil numérique redistribuant les enjeux de l'archivage, ainsi que l'importance de la parole dialoguée entre les chercheurs et les membres des équipes. Elle propose aussi de nouveaux outils et concepts théoriques afin de reprendre et de repenser ce dimensionnement propre à chacune des compagnies, afin d'éviter l'application d'un schéma archivistique préconçu.

La thèse tend à proposer une relecture de l'archive dans les compagnies de théâtre, par la convocation de plusieurs théoriciens, lus et interrogés, aussi par ma pratique durant ces

années doctorales. Je m'engage dans la recherche collaborative sur les archives pour examiner de manière différente leur organisation et leur utilisation par les chercheurs. J'encourage également les compagnies à s'investir dans cette démarche, dans un désir commun de rendre les outils archivistiques plus accessibles. Cette approche de l'archive permet d'éclairer les processus dramaturgiques qui se déroulent sur les scènes actuelles. À l'image des fonds marins et des océanographes qui explorent un territoire aussi vaste que méconnu, ce champ de recherche — et de travail, puisque c'en est un — se révèle lacunaire dans notre cartographie des études dramaturgiques contemporaines en France depuis les années soixante-dix.

Si ce retour aux sources s'effectue sur le plan métaphorique par le fonds d'archives, il s'accomplit aussi sur le plan professionnel. Il s'exprime par un rapport concret aux sources des compagnies : il a fallu retrouver leurs pratiques archivistiques afin de les interroger et de prétendre esquisser une cartographie actualisée du territoire archivistique des trois compagnies traitées dans cette thèse. En renouant le dialogue avec les professionnels des compagnies, il a été possible de distinguer les différents chaînons manquants de la formation archivistique, du plateau aux archives, des archives aux chercheurs. Cela ne vise en aucun cas à décrire la vie solitaire d'un créateur, ni même celle d'un archiviste. Il s'agit plutôt de redonner une pluralité native à l'archive, que ce soit en création sur le plateau, ou que cela en soit le résultat, dans les bureaux de l'équipe. Faire émerger non pas l'île unique, mais bien les différents archipels des fonds d'archives. En effet, dans l'histoire du théâtre, la documentation des spectacles s'enrichit de nouvelles technologies, que ce soit par le biais de la photographie, des enregistrements sonores ou des captations de répétitions. Les archives continuent de proliférer au moyen de l'argentique puis du numérique et ce mouvement phénoménal n'a, pour l'heure, pas (encore) cessé de gagner en puissance.

Dans cette perspective, mon travail s'est élaboré conjointement à une activité quotidienne d'archiviste de la Compagnie Louis Brouillard. J'ai pu suivre l'exploitation du spectacle *Ça ira (1) fin de Louis*, dans différentes salles en Île-de-France, mais aussi sur l'ensemble du territoire national afin d'en observer la trace changeante et évolutive, influençant la lisibilité, l'expérience et la réception spectatorielle. J'ai également continué d'être spectatrice assidue du Théâtre du Soleil[5], constatant lors de chaque nouvelle

[5] Voir La Bibliographie, 1.3 Théâtrographie des mises en scène.

représentation les persistances et influences du passé sur leur scène actuelle, tout comme l'élargissement continuel de leurs données archivistiques depuis le site internet et la chaine Viméo de la compagnie sur lesquels nous reviendrons. Le flux quotidien des archives a pu se muer progressivement en un territoire cartographié plus précisément. L'étude du mouvement archivistique, continu et quotidien a mis au jour une stratification territoriale beaucoup plus nette, permettant ainsi une mise à vue de ce territoire dense et complexe.

Ébaucher le tracé des territoires archivistiques immergés des compagnies et en connaître leur fonctionnement ne permet pourtant pas de rendre compte avec exhaustivité du fonctionnement de la troupe, ou bien de prétendre qu'à force de temps et de patience, il est possible de se saisir de l'ensemble de la trace-archive fournie par une compagnie en particulier. Un tel projet paraîtrait non seulement bien trop ambitieux, mais également parfaitement irréalisable ; comme le rappelle Arlette Farge, saisir le gigantisme d'archives[6] est impossible. Il s'agit plutôt de tenter d'en observer la trace (les sillons laissés par la formation de la marée) à l'intérieur de la compagnie, en cerner la présence afin d'en mesurer l'influence sur nos scènes et nos recherches scientifiques actuelles. Ce travail se traduit tout d'abord par une localisation française du corpus et de ses territoires d'archives. Le corpus de la présente thèse ne peut pas rendre compte avec exhaustivité de la totalité du contenu archivistique d'une compagnie, la question de l'archive étant par définition un gigantisme propre et individuel à chacune d'elles. Les archives, au sein de cette recherche, s'élaborent et s'étudient au présent, dans une parentalité plurielle revendiquée, rappelant plus que jamais que le théâtre est un art ainsi qu'une institution relevant du collectif. Dans leur accès libre aux chercheurs et aux publics, les formations archivistiques tendent à rendre avec le plus de justesse et de rigueur possible la forme et la formation du théâtre, à l'échelle du microcosme de la troupe, en fonction du temps et des moyens alloués à cette activité.

Un certain nombre de concepts sont associés à cette étude de l'archive en compagnie. Le théâtre de l'archive (à savoir le traitement de l'archive sur le plateau, mais également au sein des compagnies) permet le *désarchivement* : l'archive est remise au travail, au présent non seulement immédiat, celui de la représentation, mais aussi quotidien, celui des

[6] Dans son ouvrage, Arlette Farge continue de filer la métaphore de la grande marée et déclare « Dans les bibliothèques, le personnel (conservateurs et magasiniers) ne se perd pas en mer ; il parle d'elle en nombre de kilomètres de travées qu'elle occupe. C'est une autre forme de gigantisme ou bien une astucieuse façon de l'apprivoiser tout en marquant d'emblée l'utopie que représenterait la volonté d'en prendre un jour exhaustivement possession. » in FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, p. 11.

compagnies en activité. La pratique de l'archivage par ces dernières soulève quant à elle la notion « d'anarchive » : cela consiste à réactiver l'archive dans un présent immédiat, à la manière d'un ordre inhérent au geste-archive, sans pour autant que celui-ci perdure nécessairement, comme au travers d'un fonds ou d'un ordre institutionnel hiérarchisé. L'observation de l'archive ne la fait exister qu'à son strict instant de contemplation, sa structure mouvante ne pouvant prétendre faire autorité sur l'observateur, et réciproquement. L'enjeu de cette recherche est de réveiller une conscience de l'archive au présent. Cette dernière s'écrit et s'inscrit dans le temps présent. Elle est inlassablement, irréductiblement au présent. Ordonnée, elle est au théâtre — théâtre de l'archive — une présence. Elle le regarde. Elle le garde, non pas en vue d'une conservation, mais bien d'une distribution. Comédiens, techniciens, archivistes, administrateurs, spectateurs, toutes et tous en gardent trace, archivent, regardent et gardent. L'archive est vivante. Entre ses différentes pratiques, ses multiples territoires, et ses nombreux enjeux, elle se confond progressivement en une gigantesque marée qui ne cesse de déferler sur notre appréciation des études théâtrales et des dramaturgies actuelles. Son action est lente, mais certaine, elle nous immerge, elle prend la forme d'une grande marée. La grande marée archivistique s'entend comme phénomène journalier et universel, dont il est possible, sinon d'anticiper, du moins d'examiner l'ampleur. Elle se rend observable par l'apport méthodologique et les études de cas pratiques menées au sein de cette thèse — encore en cours d'élaboration par l'étendue toujours grandissante de l'apport archivistique au sein des compagnies.

1. Le Théâtre du Soleil et la Compagnie Louis Brouillard, des archives de compagnies

Afin de faire récit en scène autour de la Révolution française, Ariane Mnouchkine, Joël Pommerat et leurs comédiens ont travaillé à l'aide des Archives nationales pour nourrir les improvisations. L'étude du travail des compagnies et des archives employées souligne l'écart existant entre les deux partis pris dramaturgiques de *1789* et *Ça ira (1) fin de Louis*. Cette notion de déconstruction par les archives du mythe révolutionnaire et de l'émotion retrouvée est notamment illustrée par mes recherches de mémoire. Le travail mené sur les archives dans les deux spectacles a conduit à l'étude des méthodes de travail et des improvisations. Les comédiens révélaient la puissance dramaturgique contenue au sein des archives historiques utilisées à la scène, et ainsi la nécessité de déconstruire continuellement le mythe révolutionnaire. Les compagnies redynamisent les archives afin de les rapprocher au plus près du spectateur, qu'il soit présent dans la salle en 1970 ou en 2015. Au moment de la

création, la mise au plateau de la Révolution française par la jeune troupe du Théâtre du Soleil en 1970, ou par la Compagnie Louis Brouillard en 2015, la révèle fondamentalement instable.

L'événement historique révolu est retravaillé par l'actualité de la scène sur laquelle elle va s'établir. Les divergences esthétiques entre les deux créations, Soleil et Brouillard, trouvent leurs résolutions et leurs manquements réciproques dans la critique de la société dans laquelle elles s'inscrivent. Le Théâtre du Soleil célèbre la joie du peuple et marque sa prise de position dans le contexte de l'après-68, tandis que la Compagnie Louis Brouillard refuse d'orienter l'avis de son public et le laisse libre auditeur de toutes les voix qui ont composé la Révolution. Le plateau se fait l'outil d'interrogation de ce mythe historique fondateur de la démocratie et le fait résonner en fonction de son époque de création. La fonction commune aux deux créations est celle de la zizanie, à savoir rendre instable, rendre mouvant, par le plateau. Mes recherches de thèse s'ouvrent sur cette conclusion. Les archives redeviennent mouvantes par le plateau, elles sont exprimées et expérimentées par une approche chorale de la scène, celle de la compagnie.

Cette comparaison entre deux spectacles abordant la même thématique historique et les différentes manières de la représenter s'est progressivement déplacée vers les matériaux qui les composent : les archives vivantes des troupes. Cet intérêt archivistique croissant pour ces deux entités dramaturgiques a également été possible et rendu fécond d'interrogations potentielles, ces dernières conservant chacune énormément de documentations. Les membres des compagnies ont conscience de l'archive. Elle n'est ni ignorée ni jetée, elle est présente, au sein de la troupe, dans un espace dédié. On peut néanmoins distinguer les espaces de réserve nécessaires à l'équipe afin de permettre à la compagnie de faire tourner les spectacles (des espaces comme un entrepôt[7]) et les endroits où l'archive s'accumule, qu'il s'agisse des étagères des bureaux, d'un espace consacré dans une des galeries de tir de la Cartoucherie, ou encore d'une armoire renfermant les documents d'archives cotés de la Compagnie Louis Brouillard[8]. S'il est bel et bien question d'archives vives (captées dans le vif de l'existence des compagnies), il est important de préciser que l'accumulation qui mène à cette prise de

[7] Le Théâtre du Soleil investit à l'heure actuelle un dépôt situé à Evreux, dans lequel sont entreposés les décors et accessoires, ainsi que les archives de comptabilité à conserver durant une durée minimale de cinq ans. La Compagnie Louis Brouillard occupe un dépôt situé à Chapareillan afin d'entreposer les costumes et décors : Voir le volume des annexes, Annexe 3 Iconographie, 2.2 Chapareillan.

[8] Voir le volume des annexes, Annexe 3 Iconographie 2.1 Les bureaux de la compagnie au Théâtre des Bouffes du Nord. « L'armoire » correspond à l'armoire abritant la majorité des archives papiers de la Compagnie Louis Brouillard. Les différentes sections cotées sont réunies en un tableau afin de naviguer au sein des documents : Voir volume des annexes, Annexe 2 : Outils archivistiques de la compagnie Louis Brouillard, 1. Lexique de l'archive : cote fonds papier et 3. Cotes fonds papier.

conscience archivistique parvient à s'élaborer avec la durée de longévité de la compagnie. En effet, la donation à la BnF par le Théâtre du Soleil s'effectue en 2018 pour une création collective (1789) datant de 1970. De plus, le travail d'archiviste que j'ai commencé à mener pour la Compagnie Louis Brouillard en 2019 avait été amorcé par les membres internes il y a une dizaine d'années, notamment par Anne de Amézaga.[9]

Le travail effectué durant mes premières recherches a permis une mise à niveau d'un socle de connaissances et de documentations égalitaires concernant les deux compagnies qui composaient mon corpus de recherche, autour du sujet de la Révolution française en scène. Cette recherche a été possible grâce au travail de Corinne Gibello-Bernette à la Bibliothèque nationale de France, au sein des archives de la BnF Richelieu à Paris. En me permettant d'accéder aux documents qui venaient d'être déposés par le Théâtre du Soleil, nous avons amorcé un dialogue sur le fonctionnement des donations d'archives par la compagnie en activité. Ce dépôt en archive des plus récents réactivait les problématiques soulevées par ces documents de 1970 entreposés dans les locaux de la Cartoucherie de Vincennes pendant une quarantaine d'années. Carotter ce fonds d'archives remuait ce paradoxe fondamental que j'ai pu constater en tant que chercheuse : comment (re)faire le lien entre les archives mises à disposition dans les salles du département Richelieu, ces écrits et documentations datant de près d'un demi-siècle, et l'activité théâtrale toujours vive, vivante et dynamique du Théâtre du Soleil ?

Si cette interrogation se formulait progressivement avec mes recherches autour de *1789*, l'étude de *Ça ira (1) fin de Louis* me permettait une observation pratique de l'*a priori* décalage entre l'étude des archives d'un spectacle et de sa compagnie, et la vie quotidienne de la troupe durant l'exploitation dudit spectacle. Anne de Amézaga, codirectrice de la Compagnie Louis Brouillard de 2008 à 2022, m'a accueillie dans les bureaux de l'équipe. J'ai pu consulter les matériaux formant l'actualité du spectacle *Ça ira (1) fin de Louis* encore en exploitation, lors du stage durant lequel je devais inventorier, classifier, interroger, ranger, trier, en somme, archiver l'ensemble des documents de la compagnie. Grâce à cette pratique professionnelle, ma recherche s'est progressivement enrichie à ses débuts du travail méthodologique de l'archiviste.

2. Le travail d'archiviste : dans le ventre de la compagnie

[9] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 41.

Le travail amorcé dans les archives de la Compagnie Louis Brouillard s'est poursuivi. Embauchée afin de poursuivre ce travail conséquent, c'est au quotidien depuis 2019 que j'ai pu constater l'immensité de ce territoire d'archivage. J'ai pris conscience de la portée intime qu'abrite chacun des documents d'archives, liés notamment à Anne de Amézaga. Elle a fait émerger la matière quotidienne des spectacles, récupérée après avoir été produite par les comédiens et Joël Pommerat lui-même, ou donnée au public, générée par les théâtres (les bibles du spectateur, les tickets et dossiers pédagogiques…), puis conservée dans les bureaux. Il est important de mentionner que le rapport à la collecte archivistique au sein de la Compagnie Louis Brouillard peut être considéré comme insolite : encore à l'heure actuelle, certains documents d'évidence ne sont pas en notre possession, tandis que chaque bible, chaque place, ou encore les articles de presse publiés en ligne sont scrupuleusement scrutés afin d'être archivés. L'enjeu consiste à se mettre en présence de l'archive quotidiennement, ce rapport au présent traduit une approche inédite de temporalité qui peut la constituer, notamment *via* le numérique : certains articles qui sortent le jour même sur le spectacle en tournée peuvent être archivés immédiatement, tandis que des trous béants surgissent lors des demandes particulières concernant un corpus précis de la part de certains professeurs ou chercheurs. Parfois, il n'y a rien.

Le travail d'archiviste maille le rapport à la temporalité du spectacle en activité pour mieux le déplacer vers le quotidien annexe de la création, celui du travail de bureau, de l'urgence de la tournée au présent. L'archive en travail dans la compagnie est une temporalité riche et complexe, en effet, elle interroge notre positionnement individuel dans un rapport collectif face à l'évolution de la compagnie. Je ne me suis pas placée en tant qu'archiviste uniquement dans le temps passé des créations et des documents « poussiéreux » (même si cela reste le cas, lors de donations plus importantes d'anciens ou d'actuels membres de la troupe). Je ne suis pas non plus dans une fausse anticipation future de l'archive qui consisterait à ramasser compulsivement les restes autour des spectacles en tournée, car je ne suis pas présente lors des instants de répétitions ni durant celui du travail de l'équipe en création. Les mises en présence entre créateurs et archivistes ne se croisent pas, elles évoluent, en parallèle. Il s'agit par conséquent d'en démêler les répercussions sur lesdites archives, afin de parvenir à une définition de ce que je nomme le théâtre de l'archive ainsi que des nouvelles préoccupations archivistiques actuelles sur la scène contemporaine.

3. Le temps présent de l'archive

Ce placement préliminaire en archive amenant à leur déplacement pose la question suivante, qui peut sembler naïve, mais qui ne doit pourtant pas être négligée : pourquoi sont-elles là ? Il y a d'un côté le privilège du temps passé, et de l'autre, le privilège financier. Il serait préjudiciable durant cette recherche d'omettre ce dernier paramètre. Dans les compagnies, un service dédié d'archiviste, aussi modeste soit-il, reste une exception financière : l'abondance amenant l'accumulation, l'enjeu d'archive va par conséquent s'imposer plus rapidement, avec d'autant plus de vivacité, aux équipes concernées par ce phénomène. Au-delà de ce constat, le corpus principalement contemporain de cette recherche aborde un questionnement plus large et plus général : le tournant des archives numériques. Les archives, associées dans notre imaginaire au matériel concret des rayonnages, sont aujourd'hui très réduites si nous éludons le numérique : les sites internet en exploitation, les captations de spectacles en ligne, forment une partie considérable (voire majoritaire) des archives. Maintenant, les metteurs en scène n'écrivent plus uniquement dans des cahiers, ils tapent, impriment, distribuent, corrigent, sans forcément conserver de version antérieure, ils enregistrent et filment leurs improvisations de manière quasi systématique, générant par conséquent une accumulation numérique sans précédent.

L'épidémie de Covid-19 en France en 2020 a soulevé de manière inédite la question de la mise en ligne des archives, en raison de l'émergence et de la disponibilité accrue de celles-ci sur les sites internet. Les spectacles archivés, inaccessibles, non visionnables, redeviennent visibles, interrogés dans le temps présent et quotidien des spectateurs numériques. Il apparaît comme évident à bon nombre de chercheurs en 2020 que l'archive appelle à une considération nouvelle en ayant prouvé qu'elle se rend adaptable à l'ensemble des situations exceptionnelles rencontrées par les professionnels du théâtre. Elle se révèle, au même titre qu'eux, en mouvement. La présente thèse, débutée durant la fin d'année 2019, aura traversé l'ensemble de cette période, et s'en est trouvée influencée, que ce soit dans les questionnements théoriques, mais également dans la pratique archivistique confinée adaptée aux circonstances. La pandémie n'a pas établi l'archive en tant que bloc ou entité rassurante de considérations objectives et scientifiques. Elle s'est au contraire révélée mouvante. Cette thèse s'est élaborée en faisant l'expérience du temps si régulièrement négligé de l'archive : le présent. L'archive tend à être perçue soit dans sa valeur historique passée, soit comme une richesse future pour qui prépare ses mémoires et envisage des expositions. Elle n'est que trop rarement traitée dans le présent de sa conception et de son interrogation. En demeurant archiviste en confinement, en constatant la béance du questionnement des archives contemporaines, il s'est élaboré ce que j'ai nommé « le théâtre de l'archive ».

D'après Jean-Pierre Ryngaert, citant Marion Cousin, l'expression « auteurs en scène » désigne « les artistes qui écrivent et mettent en scène dans le même mouvement »[10]. « La discussion sur la façon de nommer ces artistes est moins byzantine qu'il n'y paraît ; elle correspond à la difficulté de désigner avec fidélité et exactitude le geste qu'il s'agit de décrire, mais aussi de reconnaître sa spécificité et son originalité »[11]. Le défi de dénommer les artistes présentés par J.P. Ryngaert est tout aussi pertinent lorsqu'il s'agit de cerner et de définir les archives qui se lient à ces auteurs. Nous qualifierons Joël Pommerat par ce terme « d'auteurs en scène » comme s'y emploie J.P. Ryngaert, alors qu'Ariane Mnouchkine reste assimilée à la force ancienne du collectif. Cependant, cette appellation d'auteurs en scène apparaît symptomatique des enjeux du corpus d'archives de cette thèse : le travail des auteurs appelle à une répétition, une réécriture, aussi chorale que possible, poussant ainsi à la transformation le fonds d'archives qui en découle. Que deviennent-elles ensuite ? La scène s'autonomise, tout comme les documents qui la traversent. Cet état de crise peut être situé dans les années cinquante, comme présenté par Bénédicte Boisson par l'intermédiaire de la « scène émancipée »[12], avec l'arrivée de Bertolt Brecht et du théâtre épique en Europe :

> Dans les années 1950, l'aspect scénique de la représentation trouve ses lettres de noblesse et s'affirme comme le cœur du théâtre. Mais surtout, à la suite de la découverte des mises en scène de Brecht en France, s'impose l'idée selon laquelle « la représentation théâtrale constitue réellement une œuvre autonome — une œuvre qui a pour auteur le metteur en scène » (Dort, 1967, p. 278).[13]

Par ce constat d'autonomisation grandissante de l'objet théâtral, l'émancipation progressive de la scène depuis les années cinquante s'étend, l'archive scénique et l'archive des compagnies avec elle. Cette émancipation se concrétise en France, par l'apport du collectif dans les années soixante-dix, avec notamment Le Théâtre du Soleil et ses créations collectives traversées par la documentation et les archives. Ce questionnement n'a de cesse de s'étendre depuis cette période de l'histoire des arts de la scène, notamment par l'émergence de la performance durant la seconde moitié du XXIe siècle.

Durant les années de recherches et de pratique professionnelles qui ont constitué cette thèse, en continuant de me rendre régulièrement dans les théâtres, j'ai pu constater

[10] RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Théâtres du XXIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 71.
[11] *Ibid*.
[12] BOISSON Bénédicte, FOLCO Alice, MARTINEZ Ariane, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, PUF, coll. Quadrige manuels : littérature-linguistique, 2015, p. 154.
[13] *Ibid*., p. 153.

l'omniprésence scénique de matières d'archives, toujours plus diversifiées. L'archive en scène, qu'elle relève de matières intimes employées par les artistes, ou bien de matériaux historiques retravaillés, concerne l'actualité scénique de façon virulente. Il est par exemple possible de citer le travail de Rebecca Chaillon avec sa pièce intitulée *Plutôt vomir que faillir*[14], de 2022 dans laquelle la scénographie s'empare de *posts Facebook,* de *screens*, et de photographies numériques personnelles des comédiens, projetés sur grand écran en scène. Les comédiens refont le récit de leur propre histoire sur scène, à la manière d'un témoignage documenté, leurs archives numériques personnelles sont exhibées aux yeux du spectateur, interrogeant un certain degré de réalisme contenu au plateau.

En prolongement de cette mise en scène des archives intimes numériques, mais cette fois dans le rapport au corps dansé, le spectacle de Marina Otero en 2020, *Fuck Me*[15], reprend la documentation personnelle de la danseuse-metteuse en scène durant son opération de la colonne vertébrale. Sa recherche est fondée sur sa propre vie de danseuse professionnelle, mêlant autobiographie et fiction, en révélant le corps empêché et entravé. Certaines créations mêlent les enjeux d'archives dites personnelles avec l'apport plus générique des archives historiques. La Cie John Corporation revient très régulièrement, au travers des spectacles d'Emilie Rousset, interroger l'enjeu documentaire et archivistique au plateau. Elle utilise l'archive et l'enquête documentaire pour créer des pièces, des installations ainsi que des performances. *Les Océanographes*[16] d'Émilie Rousset et Louise Hémon en 2021 s'emparent des archives d'Anita Conti, première femme océanographe française. La création *Reconstitution : Le procès de Bobigny*[17] en 2019 d'Emilie Rousset et Maya Boquet met en scène des témoignages et archives issus du procès. En 2018, avec *Rituel 4 : Le Grand Débat*[18], Émilie Rousset et Louise Hémon recréent un débat télévisé du second tour des élections présidentielles, construit à partir d'un montage d'archives des débats de 1974 à 2022. Au Théâtre de La Colline en 2021, Wajdi Mouawad présente son spectacle intitulé *Mère*[19]. À partir d'éléments autobiographiques, il élabore une fiction, celle d'une famille fuyant la guerre civile libanaise, et fait monter sur scène Christine Ockrent, journaliste ayant présenté à l'époque les informations de la guerre, suivies par Wajdi Mouawad et sa famille.

[14] Ce spectacle a été créé le 29 novembre 2022 au CDN de Besançon Franche-Comté.
[15] Ce spectacle a été créé en 2020 au Festival international de Buenos Aires.
[16] La création du spectacle a eu lieu entre le 30 septembre et le 9 octobre 2021 au T2G - Théâtre de Gennevilliers, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris
[17] Ce spectacle a été créé le 10 octobre 2019 au T2G - Théâtre de Gennevilliers dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.
[18] Ce spectacle a été créé le 10 décembre 2018 au Théâtre de la Cité internationale (Paris) dans le cadre du Festival d'Automne à Paris.
[19] Ce spectacle a été créé en novembre 2021 au Théâtre de La Colline à Paris.

Les archives intimes et les archives historiques s'incarnent en scène par une même présence, celle de la journaliste présentatrice du journal de 20 h sur Antenne 2.

4. Le corpus

Afin d'interroger un champ de recherche en plein essor, la composition du corpus s'est faite à partir des deux compagnies étudiées en Master (Le Théâtre du Soleil et la Compagnie Louis Brouillard, leur étude conjointe s'étant révélée très complémentaire durant ces années de recherches), auxquelles s'est ajoutée la Compagnie Zirlib de Mohamed El Khatib, qui, contrairement au Théâtre du Soleil et à la Compagnie Louis Brouillard, n'a pas fait l'objet de recherches doctorales. En travaillant à la mise en scène d'archives intimes, ainsi qu'avec des témoins-amateurs au plateau, la Compagnie Zirlib permet de rendre compte des différents phénomènes de travail archivistique menés actuellement sur scène par une pluralité de compagnies et d'artistes, rendant ainsi cette recherche plus éclectique vis-à-vis de l'actualité scénique et théâtrale. Il est également important de préciser, afin de justifier le présent corpus, que les aléas des fermetures des salles de théâtre, dès le début de l'épidémie de Covid-19 en France, ont affecté en partie son élaboration. Ce dernier s'est progressivement formé autour des compagnies dont j'avais pu visionner la quasi-intégralité des œuvres.

Dans un premier temps, la question de la présence des archives sur les scènes actuelles s'est imposée, par la problématique du théâtre dit « documentaire », et du rapport particulier au réel engendré en scène par la mise en avant, voire l'exhibition des matériaux documentaires eux-mêmes, qu'il s'agisse du théâtre de Michel Vinaver, de Milo Rau et de Tiago Rodrigues, ou encore de l'étude du théâtre de Mohamed El Khatib, travaillant à partir de ce que l'on pourrait nommer des « archives vivantes », des « témoins en scène », en d'autres termes, des non-professionnels. Le travail scénique documentaire de Mohamed El Khatib (conservé par ce biais dans le corpus) porte notamment sur la mise en scène de ces non professionnels, étudiés à travers le prisme du quotidien du metteur en scène. Les personnes présentées au plateau sont la matière première de la représentation, le prétexte à la création.

Mohamed El Khatib revendique avec la Compagnie Zirlib le travail mené au plateau comme une manière d'ouvrir des « musées vivants ». Qu'il s'agisse de Corinne Dadat, femme de ménage, des supporters du RC Lens, des enfants de divorcés ou encore des gardiens de musée, Mohamed El Khatib les présente sur scène, non pas dans une « mise en scène », mais

dans une « mise en accident », dans une mise au présent immédiate. Les individus au plateau deviennent des archives vivantes par leur expérience en corps à la scène. Le Théâtre du Soleil et la Compagnie Louis Brouillard envisagent la gestion des archives produites par leur compagnie en interne. Il se crée par conséquent une distinction entre les archives à la scène (les documents d'archives étudiés et ingurgités par les membres de la troupe durant les périodes de création) et les archives en hors scène (les archives générées et gérées par la compagnie dans son espace administratif). Mohamed El Khatib n'envisage pas cette séparation. Ses archives personnelles (les mails, les textos, les lectures, les personnes rencontrées, les objets l'entourant…) ainsi que celles des membres de la troupe, qu'ils soient professionnels ou non, viennent s'inscrire pleinement dans l'existence de la compagnie et dans les créations. Les archives produites par la compagnie ne sortent jamais totalement de la scène, elles sont en continuelle (re)présentation et en constante évolution. Chacune des trois compagnies du corpus (Le Théâtre du Soleil, la Compagnie Louis Brouillard et la Compagnie Zirlib) témoigne d'un traitement spécifique de l'enjeu archivistique.

La présente thèse se focalise sur un corpus de compagnies théâtrales, et est plus particulièrement ancrée dans le champ de recherche du théâtre et des écritures de la scène actuelle. La thèse n'aborde pas les enjeux archivistiques spécifiques aux disciplines artistiques, telles que la marionnette, la danse ou encore le cirque, qui nécessiterait une élaboration d'outils spécifiques à ces pratiques. Néanmoins, ces éléments peuvent entrer en dialogue. Des exemples concernant l'emploi des marionnettes du Théâtre du Soleil d'abord au plateau puis dans des lieux d'exposition seront développés. Mon domaine de recherche rejoint les questionnements de dénominations, toujours plus troubles, car en expansion continue, du théâtre en compagnie d'archives : théâtre documentaire, théâtre néodocumentaire, théâtre-témoignage, théâtre-témoignage-récit, performance documentée, performance documentaire…

Ces nombreuses dénominations peuvent être réunies par un constat généralisé : l'archive prend une ampleur, jusqu'alors inédite pour chaque individu, à l'ère du tout numérique et du flux internet continu. Les champs de recherches de la présente thèse procèdent donc des écritures théâtrales sur les scènes contemporaines, avec comme particularité celle de se placer sous la bannière des compagnies en exploitation. Ces problématiques sont traitées non seulement par le biais théorique de l'histoire du théâtre, mais également par la pratique archivistique au sein de la Compagnie Louis Brouillard, et par l'échange et l'interrogation des membres appartenant aux compagnies du corpus, afin de

recueillir leur pratique et leur parole dans l'actualité du temps de travail de la compagnie. Les champs de recherches associés sont ceux de la philosophie dans le sillon de la French Theory[20], afin d'envisager une redéfinition plus large de l'archive au théâtre en tant qu'outil, non seulement à la scène, mais aussi en tant que média. Le champ de recherche théorique de l'Histoire de la place de l'archive et sa relecture par différents historiens permet de mettre en avant l'idée selon laquelle le questionnement de l'archive est en cours d'interrogation de façon plus globale dans le domaine des sciences humaines.

5. Le choix des compagnies

> Dans la mouvance de 1968, de nombreuses troupes cherchent à travailler autrement, dans un rêve utopique où « chacun a le droit de décider de la forme et des modalités de l'œuvre en cours » (Bradby, 2007, p. 49). Certaines des œuvres collectives alors réalisées ont permis aux acteurs, aux décorateurs, aux éclairagistes de s'affirmer comme des créateurs, atténuant le pouvoir du metteur en scène et le reléguant à un rôle d'initiateur et de coordinateur. Pour ces troupes, il s'agissait d'articuler d'autres modes de fonctionnement et une esthétique nouvelle afin d'atteindre véritablement le public populaire. […] Les trois spectacles du Théâtre du Soleil, *1789. La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* (1970), *1793. La Cité révolutionnaire est de ce monde* (1972) et *L'Âge d'or* (1975), peuvent être cités en exemple. Après les événements de Mai 1968, les comédiens cherchent un thème de spectacle qui serait commun à tous et populaire : leur choix se portera sur la Révolution française. Les acteurs se documentent sur cette période importante de l'histoire de France et mènent une recherche sérieuse. Tout ce qui est découvert est ensuite joué devant les autres, par le biais d'improvisations toutes enregistrées et retranscrites. Un processus d'élimination, de choix, de composition permet d'aboutir à la trame du spectacle.[21]

Cette pratique mentionnée par Bénédicte Boisson de l'importance de la documentation au plateau s'est accompagnée d'un travail descriptif du spectacle *1789*, effectué par Sophie Moscoso. Au cours des années 1970, A. Mnouchkine commence à poser la question en France des aides-mémoires avec Sophie Moscoso. Cette démarche va de pair avec le souci de documenter les aspects intimes vécus par les membres de la troupe, grâce au

[20] La French Theory regroupe des théories philosophiques, littéraires et sociales élaborées par un certain nombre de philosophes (Jean Baudrillard, Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Rancière,). Le concept philosophique prédominant est celui de la déconstruction, dans la lignée du poststructuralisme datant des années 70, revendiquant l'instabilité appliquée aux sciences humaines. Il est possible de citer : COVA Bernard, « V. Derrida, Deleuze et Lyotard : French Theory, Postmodernisme et autres ». *Regards croisés sur la consommation Tome 2 – Des structures au retour de l'acteur*, EMS Éditions, 2015. p.125 : « Derrida, Deleuze et Lyotard sont indissociables dans le mouvement de pensée poststructuraliste qui à partir de la fin des années 60 a radicalement changé la façon de voir le monde et par là même de concevoir les sciences en général et les sciences sociales en particulier. L'impact de ces French Theorists comme on les catégorise a été si important qu'il structure encore la façon dont on pense et fait de la recherche en sciences sociales aujourd'hui. [...] Derrida, Deleuze et Lyotard sont souvent associés, avec Foucault, Barthes, Baudrillard et d'autres, dans ce que les américains ont l'habitude de nommer la French Theory, c'est-à-dire trois décennies d'influence du poststructuralisme français sur l'université et la culture nord-américaines, des départements de littérature aux mouvements communautaires, des arts plastiques à l'architecture, et de la création romanesque aux univers de la science-fiction »

[21] BOISSON Bénédicte, FOLCO Alice, MARTINEZ Ariane, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, PUF, coll. Quadrige manuels : littérature-linguistique, 2015, pp. 168, 169.

pouvoir du travail collectif. Cette activité de conservation et d'organisation n'est pas déléguée à autrui dans un second temps ; elle est l'œuvre de ce que l'on appellerait aujourd'hui la dramaturge ou l'assistante à la mise en scène (Sophie Moscoso), qui observe, prend des notes et consigne, alors qu'elle est encore une jeune étudiante de Master. Le théâtre de l'archive s'ébauche ainsi grâce au travail de recherche des étudiants. Le processus de création s'effectuant entièrement à la scène, il n'est plus question d'un découpage préétabli entre auteurs, comédiens et metteurs en scène. Par conséquent, les éléments de recherches qu'il est possible de tirer de ces nouvelles formes inédites des années soixante-dix ont besoin d'être observées et documentées afin d'être comprises, cernées et étudiées.

Comme nous le verrons, si nous estimons que l'enjeu temporel de cette remise en question de l'archive prend sa source dans les années cinquante en Europe, Erwin Piscator, mentor de Bertolt Brecht et précurseur du théâtre épique a, pour ainsi dire, initié le théâtre de l'archive. Il commence à interroger à son époque l'enjeu de l'utilisation des archives en scène, pour investir l'actualité avec son spectacle *Malgré tout* en 1925 où il exploite les images d'information des actualités ainsi que des archives historiques.[22] Ce nouvel emploi des archives va de pair avec une émergence des « auteurs-metteurs en scène »[23]. La création théâtrale s'élabore intégralement au plateau, le texte se forme et se transforme au fur et à mesure de l'écriture du spectacle, au même titre que la scénographie, les costumes ou encore la musique. L'écriture n'est pas l'apanage d'un seul auteur, mais de la troupe au plateau. Par son théâtre politique, en divisant les responsabilités artistiques des membres de la compagnie pour les confondre dans un collectif alimenté par les archives, la scène de Erwin Piscator s'*anarchive*. Les archives de spectacle, émergeant de cet espace en travail, seront elles aussi par conséquent impactées. La déconstruction toujours plus grande et revendiquée de la hiérarchie scénique conduit la création théâtrale vers davantage de liberté. Les archives qui traversent cette scène en mouvement vont s'en trouver profondément influencées, tout comme celles qui émaneront de ces créations. Elles demeureront des archives fondées sur un matériau mouvant, au même titre que les archives qui la composent, ainsi pouvons-nous dire que la scène *s'anarchive*. Pour Ariane Mnouchkine, cette force du collectif perdure encore aujourd'hui, et, pour Joël Pommerat, le « désarchivement » scénique s'exprime par l'écriture palimpsestique :

[22] PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972.
[23] BOUDIER Marion, *op.cit*., p. 13.

> Je vois le travail du metteur en scène moderne comme un palimpseste. Réécrivant sur le manuscrit, le parchemin de l'auteur. Après avoir réécrit le sens à travers sa mise en scène sans en changer un mot, le metteur en scène commence un jour, et c'est normal, à avoir envie, comme moi je l'ai eu, de réécrire en grattant le manuscrit en réécrivant par-dessus, ce qui est la définition exacte du palimpseste.[24]

Selon cette même idée de « metteur en scène moderne », Joël Pommerat insiste sur cette fluctuation du texte de théâtre, à savoir « gratter le manuscrit en réécrivant par-dessus ». L'archive textuelle, qu'elle soit préexistante à la scène ou non, s'en trouve modifiée. Le rapport au réel en scène en est affecté, et est transcrit différemment par les archives. Ariane Mnouchkine, Joël Pommerat et Mohamed El Khatib, en abordant la scène sous un degré de réel très différent, soulèvent la question de l'archive scénique et de son impact en dehors d'elle. Ils permettent par conséquent d'élargir l'aperçu de l'archive aux différents enjeux de réel qu'elle contient. Dans cette lignée, Georges Banu décrit en 1987 la constellation formée par les musées individuels de chacun au théâtre, qui permet de faire trace dans le sillage des artistes, en réaction à l'archive institutionnalisée, véritable faucheuse de la dramaturgie contemporaine :

> De la mémoire publique hantée par le spectre de l'archive, on parvient à une mémoire personnelle, véritable autoportrait du metteur en scène en artiste : l'interprète non seulement guide et préserve, mais il s'exprime aussi à travers les œuvres traitées dont la constellation constitue son propre musée. Par rapport au spectateur, qui entraîne avec lui dans la mort son musée imaginaire, les pièces de la collection privée du metteur en scène sont ensuite redistribuées et retrouvent leur place dans le Grand Louvre du répertoire, bien que colorées du souvenir de leurs différents usages. La « variation » du texte, variation dont Antoine Vitez fait la raison d'être du metteur en scène, se mue en trace. À force d'inscrire des traces sur les œuvres théâtrales, il les transforme en grimoires à la mémoire brouillée, pêle-mêle, mémoire désordonnée. Mémoire de leur exploitation.[25]

Les « grimoires à la mémoire brouillée » des créateurs qu'évoque Georges Banu, à défaut de retourner dans le « Grand Louvre », se doivent à présent d'être archivés en tant que palimpsestes archivistiques anarchivés par la scène. Cette mémoire de l'exploitation décrite par Georges Banu doit faire évoluer la position de l'archiviste afin de ne plus s'arrêter à « la tentation [...] de conserver toujours tout. »[26] Georges Banu révèle cette position peu flatteuse de l'archiviste de la fin du XXe siècle qui n'est plus en adéquation avec les préoccupations des archives et documentations des artistes à l'heure de l'émancipation grandissante de la scène et des dramaturgies. Ariane Mnouchkine, Joël Pommerat et plus récemment Mohamed El Khatib continuent d'interroger ce rapport d'anarchivation de la matière selon différents degrés de réel. Le rapport à l'archive s'interroge, dans son lien à la scène et à la structuration

[24] POMMERAT Joël, *Théâtres en Présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2007, pp. 22, 23.
[25] BANU Georges, *Les Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 1987, p. 23.
[26] *Ibid*., p. 22.

interne de la compagnie. Si la filiation du processus scénique ne peut plus être revendiquée, la volonté *anarchivante* des mouvements de documentation et d'archivation doit par conséquent être interrogée. Mon corpus initial et mon champ de recherche sont issus de l'interaction entre le réel et l'archive. Il s'agissait de saisir l'enjeu du réel dans les dramaturgies contemporaines. Cet enjeu s'est déplacé pour se fixer sur une problématique précise, celle des archives : archives physiques, archives numériques, archives d'actualité, archives en scène, archives hors scène, archives de l'intime et documents d'archives. Une multiplicité de problématisation s'est manifestée autour de cette notion au fur et à mesure de son exploitation par les compagnies.

Chacune des trois compagnies se situe à trois périodes distinctes de son histoire, mais également, et c'en est une conséquence directe, à différents endroits de leurs études. Leurs durées d'existence et d'ancienneté sont chacune très différentes. Le Théâtre du Soleil a été fondé en 1964, à ce jour trente-six spectacles ont été créés. La Compagnie Louis Brouillard s'est constituée en 1990 et a créé une trentaine de spectacles. La Compagnie Zirlib existe depuis 2008 et a une vingtaine de créations à son actif. Chacune d'entre elles bénéficie d'une certaine popularité auprès des publics, les créations sont régulières, les dates de tournées sont nombreuses et les budgets alloués sont conséquents.

Le Théâtre du Soleil est étudié régulièrement et fait l'objet de recherches depuis ses débuts en 1970. Sophie Moscoso rédige un mémoire de maîtrise non soutenu sur *1789*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, à l'Institut d'Études théâtrales de Nanterre, en juillet 1971. Treize thèses ont été soutenues ayant comme corpus Le Théâtre du Soleil, quatre sont encore en préparation. Précisons que de nombreuses facettes des créations et de la vie du Théâtre ont été abordées. La scénographie, la musique, les influences orientales, l'écriture dramatique, l'histoire du Théâtre depuis sa fondation, les modes de production, les danses, le travail de l'acteur… Autant d'éléments qui constituent la richesse du patrimoine théâtral que représente le Soleil depuis plusieurs décennies. Si ce dernier se révèle pertinent dans le cadre de l'élaboration de cette thèse, c'est d'abord en tant que monument historico-archivistique fondateur du questionnement de l'élaboration et de l'installation d'un fonds d'archives, d'abord dans un lieu de théâtre (la Cartoucherie de Vincennes), puis dans une institution d'État (la BnF). La place est laissée à la conservation au sein du bâtiment-théâtre. La compagnie demeure inexploré dans l'étude du travail mené actuellement en partenariat avec la BnF, qui reçoit des dons réguliers d'archives du Théâtre. Aussi institutionnalisé et

patrimonialisé que soit devenu Le Théâtre du Soleil, il est en activité — une création est actuellement en répétition — et est avant tout une troupe qui travaille.

Une dizaine de thèses ont été soutenues ou bien sont en cours d'élaboration autour du travail de Joël Pommerat. Les problématiques abordées ont été le travail de scénographie, la question du conte, le travail du son, l'interrogation du réel, l'auteur en scène… Si l'esthétique de Joël Pommerat continue d'être interrogée, le travail de la compagnie qui l'accompagne depuis ses débuts est quant à elle plus souvent mise de côté.

L'analyse de la compagnie, combinée à la gestion des archives dans ses locaux, permet d'examiner son fonctionnement dans son ensemble. L'équipe perçoit l'archive comme un outil pour comprendre l'étendue du travail accompli non seulement par les artistes, mais aussi par les techniciens et l'ensemble des membres qui forment la Compagnie Louis Brouillard, en dehors du plateau. Ce prisme d'étude qui permet d'interroger l'enjeu de l'archive au sein même de la troupe est rendu possible par le travail mené en collaboration depuis mes études de Master. Cette observation, effectuée au sein de la vie quotidienne de la compagnie depuis 2018, questionne de façon inédite le quotidien de l'archive, pensée au présent immédiat du travail artistique, technique et administratif.

Que ce soit pour Ariane Mnouchkine ou Joël Pommerat, l'étude de l'archive dans les compagnies rappelle la place que l'équipe occupe et qui peut avoir tendance à être occultée. Elle n'a pas à s'amalgamer dans l'existence du créateur artistique, de l'auteur-metteur en scène ou du « chef d'orchestre » (autant de dénomination indiquant la place prépondérante du nom célèbre associé à celui, souvent plus méconnu, de la compagnie). L'archive est traitée par l'équipe et non par l'artiste, qui, la plupart du temps, la rejette ou s'en désintéresse. Au même titre que l'artiste ne représente pas l'intégralité des membres de la troupe avec laquelle il collabore, les archives ne sont pas l'apanage de l'artistique, pas plus qu'elles ne concernent que le membre le plus illustre de la troupe. Elles sont collectives et révèlent la pluralité du territoire quotidien et artistique de l'ensemble des facettes qui compose la source qui les gère et les génèrent : la compagnie de théâtre.

Avec la Compagnie Zirlib, Mohamed El Khatib s'est imposé en tant que troisième partie de ce corpus, par cette tendance qu'il incarne sur la scène actuelle : le travail au plateau des archives intimes. Il interroge continuellement la limite entre réel et fiction, qu'elle soit contenue dans un objet inanimé ou un sujet vivant. À ce jour aucune recherche en doctorat sur la Compagnie Zirlib, n'a été faite bien qu'elle soit très active. Elle témoigne d'un travail dramaturgique pluriel, par la présence des amateurs au plateau et la mise en dialogue de plusieurs arts. J'ai choisi de lui consacrer un travail doctoral afin de rendre compte de la

richesse proposée par les créations de la Compagnie Zirlib. Mohamed El Khatib s'intéresse au processus de création plutôt qu'à la représentation finale. Il prend en considération l'influence que le travail au plateau peut exercer sur les personnes qui rejoignent les performances et la compagnie. Zirlib a vu le jour en 2008 ; cette thèse abordera pour la première fois le sujet des créations-performances de Mohamed El Khatib. La compagnie possède également une boutique en ligne où sont revendus plusieurs objets ayant servi aux créations, parfois encore en tournée, interrogeant de façon inédite le lien à la matière-archive.

Mohamed El Khatib introduit en scène des non professionnels et, en tant que sociologue de l'intime, présente l'embryon archivistique à l'échelle la plus imminente qui soit, la plus instantanée, celle de l'archive en formation. Patrick Boucheron, historien avec lequel a collaboré à la scène Mohamed El Khatib, déclare dans leur spectacle *Boule à Neige*, au sujet de l'objet même : « Au fond, davantage que l'historique du projet, il faudrait faire l'archéologie de notre tendresse pour cet objet, pour sa solitude, son obstination minuscule à retenir le temps »[27]. Dans cette « obstination minuscule à retenir le temps », que ce soit à l'échelle de la boule à neige ou de la scène, ou encore de l'archive, le théâtre de Mohamed El Khatib s'élabore de la même manière. Le théâtre de l'archive se problématise dans son rapport à une temporalité inédite, celle de l'instantané. L'ensemble de ces nouveaux processus de création continue d'influer durablement sur la notion d'archive, à même de s'adapter à ces nouveaux supports. Elle est sans cesse en évolution. Le macrocosme théâtral s'étudie à l'échelle du microcosme archivistique.

Le corpus composé du Théâtre du Soleil, de la Compagnie Louis Brouillard et de la Compagnie Zirlib permet de rentrer dans l'étude de créations et aussi dans leur appréhension des enjeux d'archivage quotidien. J'ai notamment pu entrer en contact avec les personnes chargées des archives. Le corpus concerne l'étude de l'impact des questionnements et redimensionnements archivistiques dans l'écriture dramatique de l'auteur ou du metteur en scène. Cela concerne notamment Heiner Müller, Tiago Rodrigues et Milo Rau qui ont cette volonté d'interroger la scène actuelle dans cette tendance à l'irruption de réel en scène. Le travail mené dans les créations de Tiago Rodrigues questionne sous un dernier angle : celui de l'archive projetée dans le par cœur, formant un patrimoine archivistique vivant. Bien que ce corpus soit non exhaustif, l'objectif est de fournir un maximum de réflexions sur l'archive, ses territoires, ses pratiques, ses enjeux et ses limitations. Les compagnies choisies présentent des esthétiques apparemment aux antipodes les unes des autres, elles peuvent prétendre à une

[27] BOUCHERON Patrick, EL KHATIB Mohamed, *Boule à Neige*, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2021, p. 28.

certaine exhaustivité dans l'étude de l'actualité du théâtre. Une influence réciproque se tisse entre la compagnie et leur support archivistique. Là où il serait possible de lire une forme de désintéressement, symptomatique d'une multiplication compulsive des supports d'archives, nous interrogerons davantage un agrandissement irrépressible du territoire, qui tend à s'approcher utopiquement de l'instantanée du théâtre en représentation et en répétition.

6. Du théâtre à l'archive, de l'archive au théâtre

Le vendredi 6 mars 2020 se tient la journée d'étude « Performer l'archive. Mettre en jeu pour comprendre »[28] à l'université Paris Nanterre. L'enjeu de la journée est d'interroger « le rôle heuristique et pédagogique de l'expérimentation scénique dans la compréhension et l'appréhension du théâtre "ancien" […]. »[29] Les archives dans le spectacle vivant sont considérées comme telles quand elles atteignent une certaine ancienneté. La journée construit notamment sa réflexion autour de la théorie du *reenactment* de Collin Wood : la notion de re-jeu fondée sur une base d'archives permettrait de documenter une dimension que les archives dites documentaires échouent à conserver (comme la performance). La problématique des archives dites contemporaines est posée durant la journée : la théorie du reenactment (re-jeu) serait-elle aussi valide pour les créations contemporaines ? Existerait-il une période dite de « macération » nécessaire pour parler d'archive ? La réponse suivante est formulée : « le rapport de distance n'est pas le même. Entre six mois et six-cents ans avant, la part d'appropriation est autre. La quantité de documentation n'est pas la même. L'apport change aussi avec l'apparition de la captation et de la photo. »[30] L'archive pose ainsi, dans le domaine du spectacle vivant, la question de l'appropriation. Il y aurait dans chaque archive un potentiel d'interprétation qui semble prendre de l'ampleur, plus la période qui la sépare de notre époque est vaste. Cependant, en même temps que les époques évoluent, notre relation aux archives s'actualise, les traces se multiplient par l'avènement des moyens modernes, avec en figure de proue l'enjeu du numérique.

Le rapport à l'archive se modifie aussi auprès des auteurs eux-mêmes qui réalisent l'importance du contenu global de leur travail. Cette prise de conscience peut, par exemple, s'illustrer avec la création de l'Institut des Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC),

[28] Journée d'étude Performer l'archive, organisation de la journée par Charlotte Bouteille-Meister et Tiphaine Karsenti (Université Paris Nanterre), le 6 mars 2020.
[29] Journée d'étude Performer l'archive, propos tenus par Charlotte Bouteille-Meister et Tiphaine Karsenti, le 6 mars 2020.
[30] Fabien Cavaillé et Anne Surgers, journée d'étude Performer l'archive, propos tenus au cours de l'intervention « Réfléchir avec ses mains, ses yeux et son corps », le 6 mars 2020.

ouvert en octobre 2004. Il émerge progressivement un sens de l'instantané des archives, au point qu'une redéfinition du terme semble s'imposer. Si, selon Charlotte Bouteille-Meister et Tiphaine Karsenti, le rapport de distance est constitutif de l'archive, force est de constater que l'enjeu du numérique génère une plus grande volumétrie de la documentation, notamment par la captation et la photographie, qui permettent un rapport instantané de capture de l'instant présent. Or, cette distinction entre l'archive dite ancienne, et celle que l'on peut maladroitement qualifier de contemporaine, repose sur le phénomène du reliquat. Pierre Fédida définit la relique comme ce qui permettrait de maintenir la mort à distance :

> La relique est ce qui, du mort, est conservé pour garantir, au nom de la *réalité*, qu'il ne reviendra pas. […] Parce qu'elle recueille, dans la matérialité d'un reste familier autant que dérisoire, l'étrange vertu du corps absent, la relique donne à la réalité son droit de nécessité et, par le rituel du culte privé qu'elle instaure, défie, dans le travail de deuil, les apparences de la mort. Si, comme le suggère Freud, le travail de deuil doit conduire le Moi, au terme d'une rébellion, à accepter le rigoureux verdict de la réalité, la relique prend sens dans le désir de conserver *quelque chose* de ce dont on se sépare sans, pour autant, devoir renoncer à s'en séparer.[31]

L'archive reliquaire serait le fragment du corps perdu, ce qui a obstinément traversé le temps, et qui fait forte impression sur son observateur, car elle se présente comme ce qui a réussi, jusque-là, à se défier du temps, à contrer la mort. La relique apparaît lorsque le temps passe et que l'objet ne s'emploie pas dans la vie quotidienne. Il cesse d'être observé et considéré, jusqu'à réapparaître. Cette observation renouvelée des archives dans les arts du spectacle (comme par le phénomène du *reenactment* dans la pratique de l'archive sur les scènes actuelles) permettrait de révéler le passé, de lutter contre la mort, maintenant la façade de l'archive en représentation contre la décrépitude du vieillissement et du corps mort.

> Le fragment du mort devenu relique entre dans le régime visuel de l'objet et témoigne ainsi d'une sorte de limite nécessaire de la représentation de la mort. La pleine visibilité de la relique assure la croyance contre l'angoisse de la destruction. Mais pour qu'il en soit ainsi, il faut que cette réassurance de la mort dans la réalité s'assortisse d'une fonction de participation à son mystère. Si donc la réalité cachée de la mort et son sens radical doivent être rejetés hors de toute représentation, la croyance qui s'attache aux reliques substitue au savoir de cette réalité le savoir secret qu'il y a un *reste* dont la conservation défie les apparences et dont le pouvoir de réalité n'est pas moindre pour attester que tout de la mort ne peut être connu.[32]

Si la relique assure un apaisement face à « l'angoisse de la destruction », le spectacle vivant semble entretenir de principe un rapport ambigu à ce qu'il peut rester de sa propre trace. La représentation théâtrale ne possédait jusqu'à récemment que des reliques au sens strict, à savoir, des fragments de ses éléments de scénographie, des restes de textes imprimés,

[31] FÉDIDA Pierre, *L'Absence*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1978, pp. 75, 76.
[32] *Ibid*., p. 79.

des souvenirs de musiques… Pour qui n'a pas vu le spectacle, celui-ci n'existait plus. Le spectacle était voué à mourir, à ne pas faire trace, excepté dans les souvenirs des personnes présentes au moment de la représentation. La trace matérielle était rare, et le spectacle vivant éphémère par principe. La vivacité de la création n'existe qu'au seul instant de sa durée en représentation. Ainsi, l'archive du théâtre s'associe d'un mystère apparemment impénétrable, celui d'une vigueur artistique, d'un enjeu d'existence le plus immédiat qui soit, celui de l'unique temps présent, disparu aussitôt qu'il se conjugue. Or, avec un enregistrement instantané, l'archive se manifeste plus vite aux yeux des artistes et du public. Que se passe-t-il donc lorsque, par le truchement du numérique, l'archive parvient à prétendre rattraper le temps présent ?

D'après les observations du corpus, deux comportements principaux se dessinent. Tout d'abord, l'artiste se désintéresse de l'archive en se concentrant sur la création. Il sait que l'archive (comme ce qui reste du théâtre et de son travail) ne peut contenir cette réalité extrêmement fragile, aussi éternelle qu'éphémère, à savoir le temps présent. Ainsi, il s'en désintéresse, jusqu'à la craindre. Ce comportement se manifeste chez Ariane Mnouchkine et Joël Pommerat. Ces artistes rejettent l'archive, mais ils peuvent parfois s'en emparer quand elle devient trop envahissante. En s'en éloignant, l'archive devient malgré tout ce fragment reliquaire du travail, mais en se greffant sur un corps bien vivant, ce phénomène devient morbide. La compagnie prend ainsi le relais, et s'occupe de sa gestion. D'une autre manière, les artistes tentent de se rapprocher le plus près possible du temps présent contenu dans l'archive, comme s'y emploient Mohamed El Khatib ou Tiago Rodrigues. Ils s'essaient à mettre en scène l'archive de la façon la plus instantanée possible, en présentant au plateau des archives vivantes, en rendant visible le souffle, en empêchant la formation du reliquat, en la gardant constamment au présent. Le processus de création et les matériaux qui le constituent deviennent par certains aspects indistinguables de la création. Si l'archive tend à approcher le temps présent, jusqu'à le rattraper, il s'agit de réinterroger cette nouvelle métaphysique des restes générée par les structures inédites et évolutives des archives du spectacle vivant des compagnies de théâtre.

L'archive donne à son observateur une impression de préciosité presque reliquaire, un témoignage d'un temps révolu. Aujourd'hui, l'attente ne semble plus aussi essentielle pour considérer l'apport d'une archive et de son témoignage. Les auteurs en scène, en multipliant les improvisations, amènent à la constatation suivante : « faire archive de tout ». Si d'après l'expression donnée par Antoine Vitez concernant la mise en scène des textes non-

dramatiques, « l'on peut faire théâtre de tout »[33], alors au théâtre, qu'il s'agisse du texte ou du corps, « tout fait archive ». Dans ce « tout », il n'est plus question d'un rapport reliquaire, mais plutôt de rendre l'archive moins suspecte aux troupes de spectacles vivants, qui peuvent être rebutées par ce qu'implique cette notion à savoir la fixation définitive de leurs créations.

À l'opposé, les archives dans leur acception contemporaine (en appliquant la notion du « faire archive de tout ») semblent limitées à des faits ou à des notions ne donnant lieu à aucune interprétation, à l'image des termes « équipe artistique et technique, production et coproduction, lieux de tournée ». Cette liste non exhaustive est, pour l'exemple, dressée par le site lesarchivesduspectacle.net. Les ressources d'archives en ligne garantissent simplement une possible orientation au sein du gigantesque répertoire du spectacle vivant, qui n'a comme destinée qu'à être enrichie au fur et à mesure du temps et des découvertes artistiques, anciennes et modernes. Le « tout » archive devient également données logistiques. Cependant, par la création de certains organismes, comme le département des arts du spectacle à la BnF en 1976, la fondation de la Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle (SIBMAS) en 1954, ou encore l'ouverture de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), les archives du spectacle vivant acquièrent au fil du temps une considération et une place jusqu'ici inédite dans l'histoire du spectacle vivant.

Les archives sont le terrain de nombreuses expérimentations. Dans notre actualité, l'accès libre à un nombre important de captations de spectacles pose la question de l'archive autrement : une captation de spectacle peut-elle être proposée au public en tant que « produit fini » ou doit-elle rester à l'étape d'archive, à savoir un document d'analyse nécessitant une part d'interprétation, mais surtout un recul critique sur le fait qu'il ne pourra jamais s'agir d'une œuvre à part entière, garantissant la même émotion que dans des conditions de représentations variables ? Est-il possible de laisser l'archive s'affranchir de son aspect d'inachevé — en tant qu'élément ayant participé à la création — ou peut-elle être considérée, même durant un laps de temps aussi particulier que celui du confinement, comme œuvre à part entière ? En somme, l'archive se déplace. Elle n'est plus assurée de demeurer figée dans une bibliothèque de recherche ou dans un musée. Cependant, que devient-elle une fois détachée de sa structure d'origine pour laquelle elle était destinée à exister ? Dans de telles conditions, sa part d'interprétation s'accroît-elle ou se fige-t-elle définitivement ?

[33] VITEZ Antoine, « entretien avec Anne Ubersfeld », in *France nouvelle*, 15 décembre 1975, cité *in* Anne Ubersfeld, *Antoine Vitez*, Paris, Nathan, 1998, coll. « 128 », p. 120 : « L'idée essentielle, c'est que l'acteur peut s'emparer de tout, qu'on peut faire théâtre de tout. [...] Surtout, on peut faire théâtre non seulement de tout lieu, mais aussi de tout texte et de tout temps ».

L'archive dans le théâtre est d'autant plus singulière qu'elle est ce qui reste une fois la scène privée de la vitalité des comédiens, de l'instantané de la représentation. Elle est certes un témoignage, mais un témoignage hors du temps et de son contexte, à savoir les conditions de représentations. Contrairement aux expositions de photographies, d'objets d'art ou même de films, les captations de théâtre figent un spectacle ayant comme ambition de se répéter différemment. Pour en revenir à l'exemple particulier des captations, qu'en est-il des troupes qui n'en possèdent pas ou qui ne souhaitent pas en produire ? Cela permettrait-il à la pièce de conserver tout son potentiel ou au contraire n'est-ce pas renoncer à la postérité et au travail de mémoire ? La captation, qui était jusqu'alors outil de répétition, dévie de son but d'origine. Elle devient objet d'étude, détachée de sa structure de représentation.

L'archive est incertaine en son fondement, selon les contextes d'étude et de réception. La captation enregistrée, à l'origine un outil de travail devenu un souvenir persistant d'une création disparue, demeure-t-elle un témoignage du passé de la même manière à travers les époques ? Les archives peuvent-elles prétendre capter, conserver et transmettre les émotions véhiculées par une représentation en présence mutuelle des artistes et des spectateurs ? Comment archiver les sens en action (ceux des comédiens et des spectateurs) lors des représentations ? Est-il possible d'archiver le souffle même d'une création ? L'archive doit documenter le processus de création, donc le souffle qui en émane s'apparente à un corps vivant. Le spectacle constitue un organisme vivant pluriel et multifactoriel : si on arrive à rendre compte de son image à l'arrêt, est-ce qu'on arrive par l'archive à rendre compte de son organicité ? Pour y parvenir, il faut documenter le processus de création et le mettre en archive afin d'en rendre compte par la suite. La création n'est pas mise aux arrêts quand elle est présentée à un public, elle continue de respirer comme elle l'a fait bien avant durant le processus de création.

Le Théâtre du Soleil et la Compagnie Louis Brouillard accordent, respectivement, au moment où nous écrivons cette thèse, une place considérable à leurs archives. Cette relation entre les archives et les compagnies s'exerce de manière quasi intime. L'archive s'entend ici au moins à deux niveaux : dans son sens littéral, elle compose l'ensemble des documents retraçant le parcours de la compagnie et de ses membres, ainsi que les éléments issus des différents spectacles. Puis adviennent les archives historiques sur lesquelles se basent les troupes pour leur travail dramaturgique (un double niveau que pour des raisons de lisibilité nous appellerons pour le moment archives de la compagnie [dites récentes] et archives historiques [dites anciennes]). Ce que j'appellerai le théâtre de l'archive est donc cette double

association entre les archives de la compagnie elle-même et les archives qui ont permis de fonder la dramaturgie de certains spectacles. L'outil d'étude clé rattaché à la notion de théâtre de l'archive est donc d'arrêter de séparer l'étude du spectacle de celui de l'étude de la troupe.

Il est tentant de mettre en avant l'idée selon laquelle les chercheurs ont eu tendance à s'intéresser de préférence au produit fini, mais il est plus honnête d'envisager l'idée selon laquelle les archives ont été l'apanage de certaines structures centralisées, là où aujourd'hui le numérique vient démocratiser l'accès aux sources, à distance, instantanément et partout dans le monde. L'archive est projetée vers le chercheur. Les fondements avérés d'une création se trouvent dans les archives (de la compagnie et non pas uniquement dans celles historiques) dont dépend l'étude future du spectacle en question, en rappelant plus que jamais que le théâtre est un collectif. Le spectacle se créer par la troupe et c'est par elle et son travail organisé autour de l'archive qu'en découle sa conservation et donc son étude future : l'archive une fois organisée permet une approche inédite du spectacle, en donnant accès au « tout spectacle » ; non pas uniquement à son aspect dramaturgique, mais aussi à son aspect administratif, son intimité dans sa construction, sa colonne vertébrale. Ce qui est invisible, mais ce qui fait le quotidien du spectacle en lui-même, ses à-côtés, deviennent presque aussi nécessaires pour son analyse, sa réception, sa compréhension, que la représentation elle-même. En effet, au travers de leurs archives, il est possible de rendre compte du travail fourni par les équipes, de prendre la mesure des moyens déployés par les membres de compagnies en dehors du plateau, afin de faire exister la création artistique. Le spectacle qui a été vu par un spectateur à un instant T de son existence est à interroger sur l'ensemble de ses facettes ; pour l'exemple, la tournée en est une. Le chercheur prend la mesure de la versatilité de l'existence du spectacle étudié, qui continue d'être représenté et qui se trouve influencé par la temporalité diffuse de la tournée. La création scénique ne s'arrête pas au regard du spectateur, comme elle ne s'interrompt pas sur le seuil du plateau et de la coulisse.

La thèse aborde un point de vue en focale par l'étude de l'archive au travers des compagnies contemporaines, en éclairant les processus de création d'une nouvelle réflexion, en les reliant à leur compagnie et à son fonctionnement. Méthodiquement, cette focale de l'archive permet de donner des outils pour penser autrement le travail scénique et celui de la compagnie : les recherches s'intéressent certes aux œuvres, mais plus rarement aux troupes et à leur fonctionnement. Il faut donc replacer au centre la question de la compagnie, indissociable du spectacle vivant. Il se tisse un lien entre les notions de théâtre intime et de théâtre de l'archive. Pour expliquer ce lien, il faut se rapporter à la notion déjà évoquée, celle

de « l'émotion retrouvée »[34] : Joël Pommerat et Ariane Mnouchkine, en travaillant leurs improvisations à partir de témoignages écrits ou oraux historiques, ont procédé à ce que l'on pourrait appeler une ingurgitation des voix (historiques) par les comédiens. Celles-ci ont été portées à nouveau à travers leurs corps, mais fusionnées avec leur moi présent. Cet accouplement entre voix du passé et voix du présent exacerbe ce rapport à l'intimité intestine que semble entretenir le théâtre de l'archive. En effet, c'est dans le ventre de la compagnie que s'organisent les archives, qui en deviennent une partie intégrante. Ce sont des rapports sociaux qui s'instaurent au sein de ces réappropriations, comme décrites par Arlette Farge :

> Par l'archive, on entrevoit qu'adviennent des figures, constamment en mouvement, et dont l'agencement se combine sans fin entre action et réaction, changement et conflit. Il faut saisir ce qui advient, reconnaître dans les faits identifiés que toujours quelque chose se passe à l'intérieur des relations sociales, renoncer aux catégorisations abstraites pour rendre manifeste ce qui bouge, survient et s'accomplit en se transformant.[35]

Cette transformation de l'archive par les « figures en mouvement » qui la peuplent prend une dimension des plus intimes par le travail des comédiens en scène. Cette notion de l'intime révélé par le travail d'archives est également rendue possible grâce à l'aspect autobiographique qu'injectent les comédiens dans les improvisations basées sur les documents historiques et témoignages (*1789* et *Ça ira [1] fin de Louis*). Nous en arrivons ainsi à un théâtre de l'archive : le théâtre compose déjà avec elle dans son fondement dramatique, mais avec un but bien précis, celui de l'émotion retrouvée.

Cette préoccupation des archives qu'ont eu Ariane Mnouchkine et Joël Pommerat n'est pas justifiée par un pur besoin de contextualisation ou de validation historique, mais bien dans une ambition de l'émotion retrouvée : l'archive est à nouveau ingérée (intimement), puis accouchée par la troupe et devient spectacle. Néanmoins, le spectacle de l'archive n'est pas une finitude en soi : il est archivé lui-même dans le but de conserver de la manière la plus intacte et « honnête » possible l'émotion générée à son instant T de la représentation. Ce travail autour de la notion de théâtre de l'archive fait apparaître une stratification de la poïétique des écritures de l'archive sur les scènes contemporaines. Ce phénomène se constate depuis l'avènement du théâtre politique de Erwin Piscator, puis dans l'évolution du théâtre documentaire.

L'archive, en tant que support de réinterprétation et de travaux historiques, tend de plus en plus à s'identifier à la fiction. Elle se révèle comme un phénomène à la fois réel et

---

[34] Voir p. 10.
[35] FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, p. 136.

fictif sur la scène, dans le théâtre de Michel Vinaver ou de Milo Rau. Cette distinction est accompagnée d'une analyse historique de l'utilisation de l'archive pour en saisir le phénomène de narration. Ce qui semble le mieux incarner cet alliage, dans l'illustration par le corpus, est le corps au plateau, permettant cette expérimentation du sensible que transporte l'archive. Le théâtre devient archive et l'archive de théâtre devient théâtre de l'archive. Finalement, dans une étude de l'histoire dite immédiate, selon des problématiques d'actualité, il est possible de se questionner sur ce que (re)devient l'archive, autant sur le fond que sur la forme. La trace archivée du spectacle vivant fait émerger l'enjeu d'anarchive selon les philosophes de la French Theory, permettant de déconstruire l'archive et de la révéler en tant qu'outil pratique et adaptable à chaque situation et à chaque compagnie, chacune ayant un fonctionnement bien particulier, que l'archive, loin de niveler ou de cadrer, doit avant tout refléter et accompagner.

7. Forger de nouveaux outils pour l'étude de l'archive dans les arts du spectacle

La présente thèse se propose d'explorer les différents territoires de l'archive dans les arts du spectacle. Les archives sont au plateau, mais aussi dans les compagnies. Tout d'abord, il est important de différencier l'archive du matériau. L'archive peut devenir matériau au travail pour les membres de la troupe qui la pratiquent au plateau, puis finalement évoluer et devenir un document à traiter par les autres membres de la compagnie. Il est également nécessaire de distinguer les archives générées au quotidien par la troupe, mais qui ne sont pas systématiquement récoltées et mises de côté. Cela inscrit la trace active de la compagnie dans une hyperactualité, quasiment instantanée, à l'image de l'existence de la troupe en exploitation et de la création en représentation. Ce phénomène encourage par conséquent à considérer l'archive comme un lien intime avec la compagnie conduisant à la notion de désarchivement. Il s'agirait pour les metteurs en scène et les compagnies d'activer les capacités dramaturgiques de l'archive. Chaque élément d'archive est investi d'un potentiel émotionnel qu'il n'est pas question de réprimer, mais bien d'assumer. Par un réinvestissement émotionnel de l'archive, elle cesse d'être archive ancienne et devient, ingérée par les comédiens, source d'émotions et donc de dramaturgie potentielle, mais aussi un moyen d'éclaircissement sur notre actualité. L'archive est désarchivée par un processus de réingurgitation dans le ventre de la compagnie de théâtre, au plus près de l'intime des membres de la troupe. Ce lien s'expérimente dans un premier temps au plateau, par une étude *via* le corpus du lien opéré entre les comédiens et les archives servant au travail du plateau. Si

ce lien a déjà pu faire l'objet de plusieurs études, notamment dans les écrits traitant du théâtre documentaire ou de l'Histoire mise en scène, il s'agit ici d'éclairer le traitement de l'archive au plateau pour ensuite pouvoir saisir l'enjeu sous-jacent du traitement de l'archive au sein des compagnies.

L'archive permettrait certes de donner une genèse, une impulsion à la création dramaturgique, mais, en étant investie de l'émotion au présent du metteur en scène et de la troupe, elle est dépossédée de son objectification en tant qu'archive. Elle devient un être hybride, mêlant fiction et témoignage, intime et réel. L'archive se mue en chronique, elle devient confidence au spectateur. Elle est donc traitée comme un document nouvellement né (une archive en tant que résultat de subjectivité) qui est par la suite conservé par la compagnie. Le travail de Erwin Piscator peut être évoqué en ces termes, notamment concernant son spectacle *Malgré tout* de 1925 retraçant l'histoire du mouvement communiste depuis le soulèvement de Spartacus jusqu'à la révolution russe. Comme nous le verrons dans la suite de ce travail, il n'est pas ici question de théâtre historique, mais plutôt d'un théâtre de l'archive réinvestie, et, par conséquent, d'un réel réinvesti dans l'intime de son auteur. Ce réaccouchement n'a pas uniquement pour origine le fait divers ou la dimension historique, voire l'enjeu d'actualité. Le metteur en scène l'encercle d'une base émotionnelle : son quotidien pendant la guerre et sa ferveur communiste. Il utilise pour cela la projection spectaculaire d'images d'archives sur écrans géants. Les nouvelles technologies cinématographiques projettent l'archive sur scène, réinterrogeant le spectateur dans sa consommation de l'archive et du spectaculaire au théâtre. Ces analyses encouragent l'étude des différentes ramifications de ces courants afin de mieux cerner le théâtre de l'archive.

La rétrospective historique ainsi que l'étude de différents théoriciens et historiens de l'archive sont nécessaires afin d'étayer le travail de l'archive au sein des compagnies. Selon cette méthode, l'analyse des théoriciens nous conduit à l'étude de l'histoire immédiate de l'archive. L'actualité du Covid-19 a, par exemple, conduit l'archive des compagnies vers des usages imprévus, nécessitant une continuelle adaptation de la réflexion concernant la méthode à appliquer afin de répondre aux enjeux de leur diffusion et de leur production. L'archive s'est retrouvée dans le même temps empêchée et nécessaire afin de maintenir le lien avec les spectateurs. Sur le plan de la méthode, elle est aussi à envisager dans son histoire récente afin de révéler l'ampleur phénoménale de la question du numérique. L'ensemble de ces enjeux nous amène à une réflexion sur ce qui tout à la fois conclut et amorce le processus d'archivage : la mort. L'étude philosophique de la notion de mort impliquée dans l'archive permet à cette métaphysique des restes d'advenir selon cette

nouvelle considération méthodologique et théorique des archives au sein des compagnies. Finir d'interroger l'actualité de l'archive au théâtre conduit à envisager méthodiquement l'archive de manière pratique afin de confronter l'ensemble des problématiques et concepts théorico-historiques à la réalité du travail archivistique mené dans les compagnies du corpus.

La pratique archivistique du corpus s'illustre par les différentes photographies qui permettent de visualiser le travail et les multiples entretiens menés avec les personnes engagées par les compagnies en lien avec le processus d'archivage. Il est ainsi possible de comprendre la nécessité d'une élaboration archivistique dans les compagnies en activité. Ce qui s'exprime par le concept d' « anarchive », concept inédit né à la fois de la pratique d'archivage de la Compagnie Louis Brouillard, et de l'étude de philosophes rattachés au courant de la French Theory. Chacune des compagnies du corpus traite l'archive de façon inédite, et interroge les institutions préexistantes à la formation des archives du spectacle vivant. Le Théâtre du Soleil continue de gérer sa propre production d'archives et collabore dans la durée avec la Bibliothèque nationale de France en proposant des dons réguliers afin d'enrichir le fonds ouvert en 2004. La Compagnie Louis Brouillard organise la gestion de ses archives en interne dans les bureaux de l'équipe, et envisage sans cesse l'archive au présent. La Compagnie Zirlib propose sur son site internet une remise en vente de ses propres éléments, de ses accessoires de scène, les « matériaux issus des créations »[36]. La compagnie envisage continuellement une aliénation de l'archive du spectacle vivant, une anarchive en devenir. L'archive du spectacle vivant demeure en mouvement constant.

8. Itinéraire de la recherche

Cette thèse se structure autour de quatre axes. Le premier constitue une définition de la notion de « théâtre de l'archive » et une exposition des outils et concepts qui servent à la définir. Des archives-matériaux au travail de désarchivement scénique, le théâtre de l'archive s'articule dans un mouvement de va-et-vient, de la scène à la compagnie, des documents au corps-comédien. Le théâtre de l'archive s'entretient dans un rapport cyclique et mouvant étayé par des études de cas issues du corpus de spectacles explorés dans le mémoire de Master, *1789* et *Ça ira (1) fin de Louis*. Cette étude est complétée par une première approche du travail au plateau de Mohamed El Khatib, afin d'élargir le territoire archivistique précédent. Révélée en différentes stratifications, l'archive élargit et redéfinit sans cesse son

[36] Voir le volume des annexes, Anne 3 Iconographie, 3.2 Le site internet

territoire, au point d'en envahir sa propre temporalité. Cette réflexion conclut la première partie de cet itinéraire de recherche.

La deuxième partie revient sur l'exploration de ces territoires grâce aux différents outils mis au jour par des études de cas. Il s'agit à présent de cerner les enjeux que vient influencer cette nouvelle étude de l'archive. Cette relecture archivistique s'ébauche depuis le théâtre épique brechtien, influencé par le théâtre politique de Erwin Piscator et de sa scène cinématique du début du XXe siècle. Cette instabilité attachée à l'enjeu archivistique trouve ses racines dans les sciences humaines et chez les auteurs ayant travaillé à la ré-élaboration de la notion d'archives, depuis Jacques Derrida, Michel Foucault, ou encore Paul Ricœur. Ils mettent en avant un travail en poïétique de l'archive, en présentant les multiples potentialités de son organisation qui doivent être prises en compte par les éventuels observateurs. Si le travail de l'archive par les philosophes de la French Theory admet la versatilité de l'archive durant son élaboration, le théâtre, art de la représentation éphémère répétée, s'en trouve également interrogé en profondeur. L'archive devient un matériau technologique, permettant aux troupes de garder massivement trace au point d'en imprégner les esthétiques scéniques, par la projection d'images d'archives, d'enregistrements et de vidéos, influençant par conséquent les dramaturgies de l'art théâtral. Cette poïétique du théâtre de l'archive s'articule ainsi dans les différents cercles du corpus, afin d'en arriver progressivement, depuis Bertolt Brecht, Peter Weiss, Heiner Müller et Michel Vinaver, à Milo Rau et Tiago Rodrigues. Ces derniers sont des contre-exemples à l'emploi du théâtre de l'archive, permettant une délimitation plus précise de l'objet d'étude.

Si la deuxième partie de la thèse tend à ancrer l'étude de cette relecture archivistique au sein du corpus dans une mise en perspective historique depuis le début du XXe siècle, la troisième partie revient, dans cette continuité historique, sur les problématiques soulevées par l'histoire immédiate à laquelle nous sommes actuellement confrontés. L'épidémie de Covid-19 en France a soulevé bon nombre de problématiques relevant de l'archivistique. Il faut ainsi mentionner les interrogations récentes suscitées par l'expansion constante de l'outil numérique. Cette thèse tend à s'inscrire dans une dynamique d'actualité afin d'interroger l'activité en cours des compagnies. Il est nécessaire de témoigner du traitement de l'archive dans un temps présent constamment renouvelé, mais aussi d'apporter un éclairage aux problématiques constituées par les événements récents qui ont révélé l'archive en compagnie systématiquement adaptable, ou bien en continuelle expansion numérique. Ce travail a pu aussi être mené grâce à l'ajout des paroles collectées de deux théoriciens influençant directement les lectures philosophiques et historiques de l'archive. Hélène Cixous,

philosophe héritière de la French Theory, auteure pour le Théâtre du Soleil, a permis la transition des fonds d'archives de la compagnie vers la BnF. Il s'agissait d'un chemin précédemment initié pour ses propres recherches. Patrick Boucheron, historien, spécialiste du Moyen Âge et de la Renaissance, professeur au Collège de France, élabore conjointement avec Mohamed El Khatib la création *Boule à Neige* et y interroge la possible porosité pédagogique de la recherche alliée à l'expérience du plateau. Cette troisième partie, façonnée par l'histoire immédiate dans laquelle s'inscrit l'archive en compagnie, pousse la réflexion et l'élaboration d'outils théoriques dans une actualité de pensée évoquée par ces échanges. La réflexion contenue dans cette section est directement liée à la crise du Covid-19 en France. Elle tire des conclusions (provisoires) sur cet événement et indique ou précise les changements et mouvements toujours en cours des archives. Une volonté de *sémiosis* continue de caractériser l'archive. Elle produit constamment de nouveaux signes et significations. Observer l'archive des Arts du spectacle en mouvement, c'est se trouver aux frontières du réel où l'on est constamment relié à un principe d'incertitude ; celui d'une réalité sans cesse renouvelée à l'image de la représentation théâtrale systématiquement mouvante. L'ensemble de ces observations conduit à la quatrième partie de la présente thèse, celle de la pratique de l'archive en compagnie, selon l'apport des différents éléments définitionnels et théoriques présentés dans les précédents chapitres.

Cette ultime partie se compose de l'étude d'archives mises en application sur un territoire professionnel, ainsi que d'entretiens avec les archivistes et fondateurs des compagnies du corpus. La spécificité de l'expérience de l'archive des trois troupes du corpus nous présente l'archive en tant que pratique intime et profondément subjective. Chaque équipe opère une sélection qui lui est propre, ou s'abstient de le faire par manque de temps et de ressources. La trace-archive devient anarchive (dans son immédiate remise au présent) et s'observe dans la pratique quotidienne des troupes. L'anarchive — un éloge de l'inutile dans les compagnies, un espace de résistance à la productivité et au rendement, une expression de la vanité la plus intime et la plus personnelle — permet d'accepter la tendance actuelle des archives à se tourner vers les consultants. Dans ce harnachement à l'existence présente de la trace, l'anarchive tend à se rendre inapprivoisable, insaisissable, simplement présente, observable, dans toute l'étendue de son temps présent. Elle n'est pas atteignable, mais elle est accessible par son insignifiance revendiquée, combinée et activée dans son unicité à l'ensemble des autres particules qui forment avec elle la trace vivante de la compagnie. Elle permet au chercheur de ne plus envisager un décalage permanent entre l'étude d'une création antérieure rendue déjà caduque par le temps d'exploitation et de travail quotidien des

compagnies, grâce à cette réunion commune en zone théorico-pratique, la zone d'anarchive. Les anarchives dans leur ordonnancement interne invitent à la déconstruction en nivelant le territoire archivistique à l'horizontale, afin d'en permettre une observation prolongée. L'anarchive en compagnie ne propose pas une étude du passé, mais bien une observation du présent. L'étude de la trace s'effectue selon l'éclairage diffus et permanent du présent quotidien de la compagnie en activité.

PREMIÈRE PARTIE
LE THÉÂTRE DE L'ARCHIVE

> *Arkhé*, rappelons-nous, nomme à la fois le *commencement* et le *commandement*. Ce nom coordonne apparemment deux principes en un : le principe selon la nature ou l'histoire, *là où* les choses *commencent* — principe physique, historique ou ontologique —, mais aussi le principe selon la loi, *là où* des hommes et des dieux *commandent, là où* s'exerce l'autorité, l'ordre social, *en ce lieu* depuis lequel *l'ordre* est donné — principe nomologique.[37]

Ainsi débute la conférence prononcée par Jacques Derrida lors d'un colloque international intitulé « Memory : The Question of Archives », le 5 juin 1994. Ce dernier met en avant l'idée selon laquelle, étymologiquement, l'archive renvoie au commandement et au commencement. Si cette observation de Jacques Derrida permet de donner une définition fondamentale de l'archive, rappelons ici l'ensemble des origines dans lesquelles s'enracine la notion :

> ARCHIVES n. f. pl. est un emprunt médiéval (1282) au bas latin *archivum*, emprunt au grec tardif *arkheia*, pluriel neutre qui avait pris le sens de « lieu où l'on conserve des documents officiels », la valeur initiale du singulier *arkheion* étant « résidence des hauts magistrats de la cité », de *arkhê* « autorité ». Il s'agit donc d'un dérivé indirect du verbe *arkhein* « commander » et « commencer » (→ archi-), et non d'un mot directement apparenté à *archéo-* « ancien, antique » (qui correspond cependant au même thème). Surtout employé pour « documents d'usage historique », *archives* a aussi repris (1416) le sens de « lieu où on les conserve », plus ou moins confondu pour le sens avec *bibliothèque* (XVe s.). Une acception figurée correspond à « souvenirs du passé ». *Une archive*, « document d'archives », est d'usage récent (1913, in *T. L. F.*).[38]

La définition par l'étymologie permet de rappeler que la valeur initiale de l'archive provient d'un dérivé indirect du verbe *arkhein* « commander » et « commencer ». L'archive exprime l'action par le verbe *arkhein*. L'action d'archiver s'inscrit ensuite dans le lieu, lieu de résidence des hauts magistrats ou encore la bibliothèque. Par conséquent, l'archive est tout d'abord à rapprocher du geste et non du lieu fixe où elle s'installe. À l'origine antique du mot archive sont également rattachées deux de ses notions les plus essentielles, comme évoquées par J. Derrida, à savoir le commandement et le commencement. Néanmoins, le mot « archive » et ses dérivés n'ont de cesse d'évoluer et de trouver des *alias* au fil du temps. La notion d'archive, si elle trouve son origine étymologique au grec tardif *arkeia*, continue d'évoluer, y compris au XXe siècle. Force est de constater que le concept d'archive, loin d'être figé, se meut continuellement. Ce dernier est à considérer selon la dimension

[37] DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, coll. Incises, 1995, p. 11.
[38] REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2006, p. 11.

temporelle et n'est pas nécessairement systématiquement rattaché à un espace prédéfini. S'il est possible d'y voir une connivence avec une conception métaphysique de l'espace-temps, nous lui préférons une considération en trois unités, chacune reliées les unes aux autres, l'unité de temps, de lieu et d'action. L'archive de théâtre existe en fonction de ces trois unités, chacune appelant à faire l'objet d'un éclatement continuel, à l'image de la scène actuelle. Si la scène de théâtre a depuis longtemps admis la révolution et l'éclatement de ces trois unités — lui préférant une multiplication des temporalités des lieux et des actions —, cette révolution ne semble pas encore amorcée pour le territoire archivistique. L'archive de théâtre ne se contient pas en un espace et une temporalité nette et définitive.

Tout comme l'acception figurée du terme archive correspond à « souvenirs du passé[39] », elle est encore aujourd'hui connotée dans notre imaginaire en tant que source topologique, vestige du passé et témoignage de la marche de l'Histoire. L'archive renferme dans sa lexicologie une pensée de l'ancien, du vécu, du reliquat. Elle apparaît figée, afin de maintenir un certain ordre, pour permettre une lisibilité du passé qu'il serait insensé de venir déranger. Les archives conserveraient l'enseignement des événements du passé, devenant icônes, mythes et matières poussiéreuses. Or, comme cela est mis en évidence dans la description étymologique, cette acception figurée est à rapprocher de l'espace-bibliothèque qui lui est rattaché par défaut depuis le XVe siècle. Cependant là encore, la bibliothèque, elle non plus ne demeure pas figée, et, selon la métaphore filée par Jean Christophe Bailly dans sa définition de la bibliothèque, la matière contenue dans les rayonnages est en constante macération :

> Bibliothèque. Le vin, comme on sait, *travaille* dans les caves. À l'intérieur des bouteilles continue une vie mystérieuse, différente selon les années et les crus tels que les certifie l'appellation d'origine. Cette appellation, le vin ne la justifie pas seulement par sa provenance : pour devenir le grand ou le bon cru qu'il est ou est supposé être, le vin doit de surcroît attendre et ce n'est qu'au bout de plusieurs années, marquées par une activité intense et passive, qu'il acquiert son identité la plus propre, quitte aussi à la perdre s'il n'est pas bu à temps. Si les bibliothèques sont littéralement les caves du savoir humain (dans l'obscurité des livres fermés le sens travaille continûment), les livres présentent toutefois sur les bouteilles l'avantage de pouvoir être bus (lus) à tout moment et de se conserver sans limitation, ainsi que celui d'être inépuisable […] Mais trêve de plaisanterie. Ce qu'est la bibliothèque, ce qu'elle préserve et ce qu'elle rend possible, nous ne le mesurons vraiment que lorsqu'elle disparaît. […] La liberté que constitue la bibliothèque, il est parfois difficile de se la représenter en voyant les silhouettes d'une salle de lecture ramassées sous leurs lampes, mais c'est autrement, selon l'invraisemblable polyphonie des rayons ou selon le sommeil des réserves qu'il faut y penser. Privée ou publique, immense ou petite, spécialisée ou capricieuse, la bibliothèque est toujours et avant tout réserve, conservatoire de la différence, vestibule infini d'un palais grand ouvert. Chaque livre est composé de lignes et se ferme sur elles comme une boîte. Dans l'empilement infini des boîtes à lignes, la bibliothèque écrit et suspend le rêve d'une ligne continue qui est comme un murmure : non le bruit des

[39] *Op. cit*.

> pages tournées par les lecteurs, assez semblable à celui du pas avançant sur un lit de feuilles, mais venant se poser sur lui comme une matière diffuse, la poudre ou le pollen de toutes les voix qui se sont tues et qui parlent, de toutes les boîtes qui se sont refermées et qui s'ouvrent.[40]

Au sein de la bibliothèque, l'activité du vivant continue dans le document refermé sur lui-même, mis à disposition. Les livres, en étant ouverts encore et encore, permettent au temps — à l'image des particules fines de pollen — de continuer de se déposer et d'enrichir la matière contenue dans les rayonnages de la bibliothèque.

Cette définition de l'archive doit à présent être augmentée d'une brève étude linguistique du mot théâtre :

> THÉÂTRE n. m. est emprunté (mil. XIIe s.) au latin classique *theatrum* « lieu de représentation », par métonymie « public » et par figure « scène », lui-même emprunté au grec *theatron*. Ce mot est dérivé de *thea* « action de regarder », « vue, spectacle, contemplation », que l'on rapproche à l'intérieur de la langue grecque de *thauma* « merveille » (→ thaumaturge).[41]

On peut faire les mêmes remarques que précédemment. Si le théâtre est communément associé au lieu de représentation, il est un dérivé de l'action en cours, celle de regarder. En prenant en compte cette considération lexicologique, l'archive au théâtre signifierait, dans son acception latine la plus essentielle, *le commencement du commandement de là où l'on regarde*. L'archive au théâtre semble ainsi trouver sa place fondamentale au commencement de la scène et de la représentation. Elle est ce qui permet de penser le théâtre, en agissant contre l'oubli. Elle serait en somme un matériau ordonné, un dépôt permettant au spectacle d'aboutir et d'en garder trace. Lorsque l'on envisage les archives dans le domaine du théâtre, elles sont ce qui apparaît dans les musées, collections et bibliothèques, ce qui est inventorié comme les différents éléments ayant servi à l'élaboration et à la création artistique et dramaturgique. Si le théâtre peut être étudié, comme toute activité humaine, c'est parce qu'il laisse des traces. Ces traces, une fois ordonnées, sont archivées, et ainsi peuvent s'envisager les différentes histoires du théâtre à travers le monde et les époques. Or, selon Georges Banu, le théâtre est un art qui s'accomplit dans le présent, en présence du spectateur. La réminiscence de la trace théâtrale est ainsi également allouée au spectateur présent en salle, réflecteur de « carences mnémoniques »[42] :

---

[40] BAILLY Jean-Christophe, *Le propre du langage, voyage au pays des noms communs*, Paris, Seuil, 1997, pp. 23 - 25.
[41] *Op. cit.*, p. 3646.
[42] BANU Georges, *Amour et désamour du théâtre*, Paris, Actes Sud, 2013, p. 15.

> Le spectateur que j'ai été s'est construit lui-même à partir de sa « seconde vie » passée dans les salles, à côté du plateau, proche des acteurs ; tout en déplorant parfois les carences mnémoniques du théâtre, l'impossibilité du retour, l'impératif de la disparition. Présence et évanescence, voici le défi auquel il se confronte. Le spectateur peut procéder à des résurrections des expériences passées, guère à des confrontations directes avec ce patrimoine immatériel dont il se sent être le légataire sans pouvoir ni le conserver ni le transmettre de manière correcte. Raison pour aimer et ne pas aimer le théâtre. La scène s'accomplit dans le présent - on le sait et on y reviendra souvent - mais elle ne s'accomplit qu'en présence de moi, spectateur.[43]

Le théâtre possède un patrimoine immatériel, évanescent et intime à chaque spectateur. Il semble donc se créer, dès l'origine, un point de crispation. Comment archiver un art vivant ? Comment fixer un moment de vécu ? Pourrait-on capturer l'éphémère de la représentation ? Comment figer le mouvement ? Comment archiver le théâtre ? Est-il possible de demeurer dans l'action étymologique première, que sont le théâtre (*thea*) et l'archive (*arkhein)* ?

Le théâtre demeure un art de la présence, de la mémoire, mais aussi de l'oubli. Ce paradoxe entre théâtre et archive n'a pas manqué d'être encore récemment relevé dans le champ des études théâtrales :

> La dimension éphémère du théâtre, dont on ne peut saisir la réalité qu'au seul moment de la rencontre entre les acteurs et les spectateurs, a souvent été évoquée comme un obstacle pour rendre compte de toute représentation passée. Les chercheurs, comme les artistes, ont ainsi insisté sur le paradoxe que constituent les archives du spectacle, qui allieraient, d'une certaine façon, un temps « chaud », celui du présent, et un temps « froid », celui du passé.[44]

Marion Denizot évoque l'archive comme étant emprisonnée dans un temps froid, incompatible avec la présence chaleureuse des spectateurs et acteurs, le temps présent de l'acte théâtral. Ce dernier, existant seulement dans le temps ponctuel de la représentation, serait inaccessible, insaisissable à la durée archivistique ordonnée. L'archive, bien qu'elle soit le commencement, est condamnée à demeurer en retard. Elle semble destinée à être systématiquement conjuguée au passé. Elle forme les documents de travail ordonnés, organisés, permettant à la dramaturgie d'aboutir, mais elle est incompatible avec le temps présent de la représentation. L'archive se fait l'écho du passé tandis que la création résonne au présent. Pourtant, c'est précisément la féconde productivité de ce paradoxe temporel — qui compose l'archive de théâtre — que nous sommes amenés à étudier. Fort des considérations étymologiques ayant précédées, il s'agit d'envisager, non pas les archives de théâtre, mais un théâtre de l'archive.

---

[43] BANU Georges, *Amour et désamour du théâtre*, Paris, Actes Sud, 2013, p. 15.
[44] DENIZOT Marion, « *L'engouement pour les archives du spectacle vivant* », in *Écrire l'histoire*, dossier « Archives », coordonné par Sophie CŒURÉ et Claude MILLET, CNRS Éditions, n°13-14, 2014, p. 89.

CHAPITRE 1 Les territoires. Les archives dans le spectacle vivant

1.1 Les archives, matériaux de travail

Dans un premier temps, l'archive au théâtre permet une fertilisation de la production textuelle. Elle offre aux écrivains scéniques une matière première à retravailler. Il est possible d'illustrer immédiatement cet emploi par l'exemple du travail de Joël Pommerat dans le spectacle *Ça ira (1) fin de Louis*, datant de 2015. Marion Boudier, la dramaturge du spectacle, documente dans son ouvrage *Avec Joël Pommerat L'écriture de « Ça ira (1) fin de Louis »* à la page photographique numérotée IV, la manière dont les comédiens au plateau travaillent et annotent un extrait du procès-verbal de la réunion des Mathurins daté du 21 et 22 avril 1789, conservé aux Archives nationales. Elle précise notamment :

> Les comédiens étaient invités à s'approprier le contenu d'une archive afin de le reformuler avec leurs propres mots lors d'un discours improvisé au micro. À partir d'une archive sélectionnée par l'équipe dramaturgique, ils devaient improviser un discours sans se soucier de jouer le personnage historique qui en était l'auteur.[45]

Cette idée de matériau « brut » travaillé à la scène se perçoit comme une évolution logique, dans la prolongation de l'emploi de différents types de matériau au théâtre. L'archive en est un. Le matériau est ce qui provient de la scène, qu'il s'agisse des matières corporelles, des objets et formes, des sons et des lumières. L'archive, une fois mise au plateau, devient un matériau malléable par les artistes.

Du matériau à l'archive : une acception contemporaine

Afin de commencer à distinguer le matériau de l'archive, il importe tout d'abord de revenir sur l'analyse et la définition de la notion, établies par Florence Baillet et Catherine Naugrette dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* dirigé par Jean-Pierre Sarrazac en 2005 :

> L'émergence de la notion de matériau dans le théâtre moderne découle dans un premier temps de la crise de la *mimèsis* ainsi que de la remise en question des dramaturgies traditionnelles, du type aristotélicien ou néoaristotélicien. En ce qui concerne son introduction plus récente dans le discours sur l'écriture dramatique, elle naît, de la formulation d'un théâtre postmoderne, qui non seulement remet en cause la représentation du réel en tant qu'univoque et sans détour, mais postule, au-delà du sens et de

[45] BOUDIER Marion, *Avec Joël Pommerat L'écriture de « Ça ira (1) Fin de Louis »*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2019, p. 81.

> l'interprétation, une déconstruction du drame. Le terme est d'abord apparu pour désigner la matérialité signifiante des différents éléments scéniques de la représentation. Dans la définition de Patrice Pavis, les « matériaux scéniques » sont « les signes utilisés par la représentation dans leur dimension de signifiant, à savoir dans leur matérialité (peinture, architecture, musique, énonciation du texte). Jouent le rôle de matériaux, les objets et les formes véhiculées par la scène, mais aussi le corps des comédiens, la lumière, le son et le texte dit ou déclamé ». […] Plus que les objets scéniques concrets, la notion de matériau désigne aujourd'hui le texte lui-même, ou les textes qui entrent dans la composition d'un spectacle. En cela, le matériau renvoie à un texte théâtral moderne, dépecé, déconstruit, dont il s'agirait pour l'auteur-rhapsode, comme pour le metteur en scène, de coudre ensemble les morceaux au sein d'une vaste trame hybride et fragmentaire. À travers la remise en question du textocentrisme comme à travers le rejet du « bel animal » aristotélicien, c'est le texte lui-même qui est donc vu comme matériau, ou source composite de matériau.[46]

La notion de texte qu'abordent Florence Baillet et Catherine Naugrette en tant que « source composite de matériaux » inscrit l'emploi de l'archive en scène comme une matière à travailler. L'archive est un texte-source des créations, notamment pour les auteurs-metteurs en scène, ou encore pour ceux que l'on peut nommer les écrivains de plateau[47] — tel qu'abordé dans le corpus — écrivant à partir de diverses ressources, iconographiques, textuelles, cinématographiques… Cependant, c'est surtout l'archive pour elle-même, qui semble se révéler, poursuivant une logique d'évolution au sein du drame moderne et contemporain :

> À la transparence du matériau-objet qui « raconte », qui s'énonce comme signe, on peut opposer l'opacité du matériau-texte, qui résiste aux tentatives de lui conférer un sens, de l'interpréter. Une telle évolution peut être mise en rapport avec tout un courant philosophique. Avec Derrida par exemple, qui s'oppose à l'idéal de transparence de la communication tout en soulignant la résistance et l'opacité de la parole, ou bien avec Foucault, qui plaide pour l'entrée du hasard, du discontinu, de la matérialité dans la pensée. Une telle esthétique du matériau conduit ainsi à une autre conception de la théâtralité, non plus comme représentation, mais comme présentation, *mise en présence* : à partir du moment où le plateau ne prétend plus être contigu et communicant avec le réel, le théâtre n'est plus colonisé par la vie. L'enjeu esthétique se déplace : il ne s'agit plus de mettre en scène le réel, mais de mettre en présence, de confronter, les éléments autonomes — ou signes, ou hiéroglyphes — qui constituent la spécificité du théâtre.[48]

La tendance décryptée par Florence Baillet et Catherine Naugrette met en avant l'idée selon laquelle les scènes actuelles se tournent davantage vers une présentation du matériau en scène (qu'il soit textuel, sonore ou visuel) afin de rendre compte du réel plutôt que de le mettre en scène. Il n'est plus question d'interpréter ou de venir compléter le matériau, mais bien de le révéler dans sa forme première. Citant des noms sur lesquels nous reviendrons, qu'il s'agisse

---

[46] SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. Circé Poche, 2010, pp. 108 - 110.

[47] Cette expression est forgée par Bruno Tackels au sein de son ouvrage *Les écritures de plateau*, paru en 2015 aux éditions des solitaires intempestifs. Afin de poursuivre l'évolution historique de notre conception théâtrale actuelle, il est également possible de citer l'essai de Raphaëlle Jolivet Pignon publié en 2015 aux éditions de L'Entretemps, *La représentation rhapsodique, quand la scène invente le texte*, au sein duquel elle revient notamment sur l'expression « d'auteur-rhapsode », formulée par Jean Pierre Sarrazac.

[48] SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. Circé Poche, 2010, p. 111.

de Michel Foucault, Jacques Derrida ou encore Heiner Müller, l'évolution notée par Florence Baillet et Catherine Naugrette est celle de la mise en présence : à l'heure actuelle, le théâtre jouerait de sa spécificité incessible et fondamentale, celle de la mise en présence des forces matérielles, des corps, des matières et matériaux. Le théâtre de l'archive peut commencer à émerger en tant que mise en présence. L'archive peut-elle cependant être un matériau de travail comme les autres ?

L'archive est à distinguer du matériau, car elle est, dans sa première acception, une matière passée, qu'il s'agit non plus de compléter par un assemblage de matériaux composites et interprétatifs, mais d'assumer dans toute son ambiguïté mémorielle, au présent de la (re) présentation. Par conséquent, l'archive n'est plus ancrée dans le passé, elle devient une présence en scène, au risque d'entraîner une confusion, voire un mélange, voulu ou accidentel, avec la notion de matériau. Il est par exemple possible de citer le spectacle *1789* du Théâtre du Soleil en 1970 : les comédiens déclament les écrits des Archives nationales issus de la période révolutionnaire, qui deviennent alors leur texte. Les comédiens[49] de la pièce *Ça ira (1) fin de Louis*, mentionnée précédemment, s'engagent dans une activité de lecture et de réécriture de ces mêmes Archives nationales. L'archive est un matériau de travail des artistes, et réapparaît en scène à la manière d'une présence fantomatique indécelable, invisible, mais bien présente. Cette évolution du territoire scénique entraîne une redéfinition de l'archive au théâtre, *via* une temporalité qui n'est pas seulement celle du passé, mais également celle du présent. Afin de la distinguer du matériau de théâtre (bien qu'il soit intéressant de figurer la porosité des deux désignations), il faut tout d'abord envisager une première ébauche de la place accordée à l'archive dans l'actualité théâtrale.

L'archive dans l'actualité du paysage théâtral

Si la scène théâtrale a évolué durant l'époque moderne, notamment avec la notion de matériau, de nouvelles formes ont également émergé de cette histoire de la scène actuelle, comme la performance. La question de l'enjeu archivistique et celui de la conservation se pose en effet pour ces formes d'art vivant plus récentes, comme le formule Anne Bénichou dans son ouvrage concernant les œuvres performatives contemporaines :

[49] Saadia Bentaïeb, Agnès Berthon, Yannick Choirat, Éric Feldman, Philippe Frécon, Yvain Juillard, Anthony Moreau, Ruth Olaizola, Gérard Potier, Anne Rotger, David Sighicelli, Maxime Tshibangu, Simon Verjans et Bogdan Zamfir.

> Quelles mémoires et quelles formes de transmission pour les œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines ? Cette interrogation soulève depuis quelques années de vifs débats, parfois des polémiques, tant sur les plans théorique, artistique, méthodologique, institutionnel et juridique que sur le plan politique. Pratiques artistiques éphémères, multidisciplinaires, engageant le corps, réalisées dans la perspective d'un rapport à un public, la danse contemporaine et la performance semblent requérir des modes singuliers de mémoire et de transmission, procédant à la fois de l'archive (des transmissions par l'intermédiaire de traces et de documents) et de la mémoire orale et corporelle (des transmissions directes, d'un corps à un autre, basées sur l'oralité). Ce double registre explique en partie pourquoi, jusqu'à récemment, la danse contemporaine comme la performance ont échappé aux initiatives de conservation des institutions patrimoniales traditionnelles, qui reposent essentiellement sur des conceptions archivistiques, documentaires et matérielles du patrimoine.[50]

Anne Bénichou met en avant la difficile adaptabilité des institutions patrimoniales traditionnelles ainsi que leur conception archivistique et fait apparaître la nécessité d'une réactualisation des structures de conservation. Ce travail doit être mené certes pour les œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines, mais cela concerne également l'ensemble de la scène théâtrale. Les enjeux de conservation des pratiques actuelles de la scène, influencés directement par l'éclatement de la notion de matériaux, sont interrogés en profondeur.

Je commencerai avec le constat sans appel de Marion Denizot, alors que cette dernière écrit en 2014 un article intitulé « L'engouement pour les archives du spectacle vivant » :

> Ce doute sur la capacité à rendre compte de la représentation passée pourrait expliquer le relatif désintérêt des artistes pour leurs propres archives, voire le refus de certains metteurs en scène, comme Claude Régy, d'autoriser la captation audiovisuelle de leurs spectacles. La construction de la figure de l'artiste occidental autour de la notion d'avant-garde, qui implique une rupture avec le passé, contribue également à comprendre ce manque d'intérêt des artistes pour les traces de leur création ou celles de leurs prédécesseurs. La posture revendiquée par Robert Cantarella dans l'éditorial du programme de la saison 2003-2004 du théâtre de Dijon résume bien les craintes des artistes par rapport aux archives : « Ne pas se retourner trop longtemps au risque d'être transformé en pierre ou en objet d'étude. » Toutefois, les archives du spectacle suscitent aujourd'hui l'intérêt des artistes, des chercheurs, des archivistes et des institutions publiques. Ce « besoin d'archives » conduit même à la « fabrication d'archives », qui interroge le statut actuel et futur des archives du spectacle, ainsi que leur usage. [51]

Selon Marion Denizot, une bascule s'est effectuée dans notre considération immédiate des archives de théâtre. Considérée jusque très récemment à la manière d'une Méduse effrayante dont le simple regard changerait son observateur en statue de pierre, l'archive serait incompatible avec la création. La toute puissante Méduse figerait l'artiste créateur dans une position de mort prématurée. Celui qui en était pourtant à l'origine, ne semble pas admettre que sa créature continue de vivre après lui et lui échappe. Si l'archive est inobservable, autant

[50] BÉNICHOU Anne (éd.), *Recréer / scripter – Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaine*s, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 9.
[51] DENIZOT Marion , « *L'engouement pour les archives du spectacle vivant* », in *Écrire l'histoire*, dossier « Archives », coordonné par Sophie CŒURÉ et Claude MILLET, CNRS Éditions, n°13-14, 2014, p. 89.

s'en détourner, ou bien l'éliminer. Cependant, dans le même temps, Marion Denizot affirme qu'un changement est en marche, l'archive susciterait l'enthousiasme général, au point de chercher à se fabriquer. Comment expliquer un tel revirement de situation ? La réponse est indirectement formulée par Bernard Dort, cité en ouverture par Marion Denizot dans son article :

> La pratique scénique est toujours tentée d'effacer ses traces ou de faire bon marché de celles qui l'ont précédée. [... Le théâtre] est, par excellence, un art du présent. Avant que ne s'ouvre le rideau de scène, que ne retentissent les trois coups ou que la lumière ne tire de l'ombre une portion d'espace… il n'y a rien : rien qu'une assemblée de spectateurs en attente. Une fois ce rideau refermé ou cette portion d'espace retombée dans la nuit… tout est consommé, les applaudissements ou les sifflets ont signifié une fin : les spectateurs quittent la place, le lieu est vide, béant, comme si rien ne s'y était passé.[52]

Bernard Dort décrit la puissance inégalable de l'acte théâtral, celle de faire oublier les éléments entourant une représentation. Le théâtre, cet art de l'instant présent n'admet rien qui puisse lui précéder ou lui succéder durant le moment de la représentation. Le théâtre possèderait cette capacité à effacer (ou du moins à faire oublier provisoirement) ses propres traces. Que peut-il alors en rester ? Que peut l'archive contre une telle puissance magique en action lors de chaque représentation ? La réponse se formule dans l'injonction qui est faite à l'archive : parfois, il n'y a rien, et cela ne peut être autrement. Le théâtre ne pourra jamais être fixé dans une ambition mortifère de saisissement de l'ensemble de sa magie instantanée. L'archive peut laisser la place au vide. Si le contenu de l'archive est offert à la consultation, elle ne forme pas pour autant une vague submergeante ou bien un regard pétrifiant sur la création. Au sein des compagnies, l'archive se compose « à taille humaine », en tant que force bienveillante. Si Méduse ne fait plus peur, elle n'a pourtant rien perdu de sa puissance. Elle n'est plus, comme nous le verrons dans l'étude de l'archive en compagnie, associée à une puissance dominatrice insoutenable pour l'observateur extérieur. Bien trop immense pour être envisagée, elle est une présence quotidienne dans les compagnies en activité, pour les membres qui ont décidé de soutenir son regard.

Cette contextualisation par Marion Denizot de la considération de l'archive permet de mettre en avant son statut ambigu. L'archive, dans notre actualité théâtrale, continuerait de provoquer le désintérêt des artistes lorsqu'elle ne susciterait pas leur peur. Dans le même temps, l'archive n'a de cesse de gagner en puissance, ses capacités se renforcent par les outils numériques et les flux internet. Ce constat d'inquiétude est confirmé par Yves Jubinville en

[52] DORT Bernard, « Du passé dans le présent (ou le diamant et le jade) », in *Le Spectateur en dialogue*, préf. de Jacques Lassalle, Paris, POL, 1995, p. 221.

2011 sur le territoire de Québec :

> Des moyens techniques permettent de nos jours de stocker d'immenses quantités d'informations et de documents qui, il y a peu, auraient sombré dans l'abîme de nos mémoires. Que l'on songe alors à ce que l'on appelle l'histoire du théâtre au Québec : celle-ci ne sera plus jamais la même, dira-t-on, grâce à ces technologies qui préservent nos souvenirs de la déperdition. En est-on si sûr ? […] Que faire de cette masse informe d'information (d'archives ?) qui s'accumule et qui risque de nous ensevelir sous son propre poids ?[53]

La « masse » des archives au théâtre figure, dans le discours d'Yves Jubinville, une abondance de traces collectées ou en cours de collecte, vertige dangereux et inépuisable de sources et d'informations. La masse est telle qu'Yves Jubinville remet en question l'emploi du mot archive. En effet, une quantité si abondante d'informations ne peut être traitée dans sa globalité. Cela rendrait la structure archivistique fondamentalement incomplète, car impossible à saisir dans son entièreté. Méduse aurait finalement gagné en puissance. Elle aurait multiplié les embranchements tentaculaires au point d'en devenir immense et insaisissable, impossible à affronter. Par le flux numérique, elle saisit l'information, se l'accapare et la redistribue. Pourtant, elle continue de fasciner.

L'archive au théâtre oscille aujourd'hui entre le temps du passé — un statut collégial, muséal, souvent effrayant pour des créateurs de spectacles vivants, comme nous serons amenés à le voir — mais aussi entre le temps du présent, comme l'évoque Marion Denizot, avec une conscience grandissante de la nécessité de la trace et de la conservation, au sein des compagnies :

> Pour conjurer la disparition massive des sources futures de l'histoire, chercheurs, artistes et institutions se sont engagés dans une démarche de collecte et de protection. Les artistes paraissent avoir délaissé toute suspicion et s'engagent soit dans le dépôt de leur documentation dans des lieux de conservation (Patrice Chéreau ou Yannis Kokkos à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine, l'IMEC ; Daniel Mesguich à la bibliothèque Gaston-Baty de l'université Sorbonne Nouvelle — Paris 3 ; Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil au département des arts du spectacle de la BnF…), soit dans la numérisation de leurs propres archives.[54]

Marion Denizot souligne que chaque créateur entretient son propre système de fonctionnement, considérant de manière plus ou moins conséquente l'archive, en tant que matériau de travail ou trace de son passage et de son existence. Chacun des artistes cités a choisi un lieu dédié pour le dépôt de sa documentation, révélant ainsi le traitement et le lien

[53] JUBINVILLE Yves , « L'archive théâtrale entre passé et présent », in *Jeu*, n°138, 2011, p. 119.
[54] DENIZOT Marion , « *L'engouement pour les archives du spectacle vivant* », in *Écrire l'histoire*, dossier « Archives », coordonné par Sophie CŒURÉ et Claude MILLET, CNRS Éditions, n°13-14, 2014, p. 90.

très personnel liant les archives à leurs détenteurs. Cependant, cette spécificité de la considération de l'archive au sein des instituts de conservation résulte d'un phénomène récent, amorcé en grande majorité durant la seconde moitié du XXe siècle.

L'IMEC (l'Institut des Mémoires de l'Édition Contemporaine) est fondé en 1988, le premier dépôt des archives de Patrice Chéreau a lieu en 1996. Si, en 1957, la Sorbonne fait l'acquisition de la bibliothèque du metteur en scène Gaston Baty, c'est en 1959 que le Centre de documentation théâtrale est créé par Jacques Scherer. En 1966 elle prend la dénomination Bibliothèque Gaston Baty (renommée Théâtrothèque Gaston Baty en 2012). Si le fonds des arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France date de 1920, grâce au don fait à l'État par Auguste Rondel (1858-1934) de sa collection personnelle sur les arts du spectacle, le département des Arts du spectacle sera lui officiellement créé en 1976. En termes de comparaison, les collections cartographiques de la Bibliothèque nationale de France sont réunies en un département depuis 1828, Le Cabinet des Estampes est constitué en 1667 et devient l'un des départements de la Bibliothèque en 1720, en même temps que celui des manuscrits et des médailles. Bien que les archives de théâtre soient considérées depuis peu en tant que domaines de recherches à part entière, nécessitant une dénomination (comme celle de Théâtrothèque) et une organisation en fonds dédiés, il n'est pas surprenant de comprendre et d'admettre l'observation faite aujourd'hui d'une éventuelle perte de vitalité, lorsque des pièces et documents de créations se retrouvent fixés dans des institutions d'archives ancestrales.

Ce premier phénomène peut expliquer la volonté grandissante des troupes à s'emparer elles-mêmes de leurs propres matériaux d'archives. Yves Jubinville écrit à ce sujet dans son article :

> Inutile de rappeler que le terme même d'archive a été en effet dépouillé progressivement de son aspect poussiéreux associé au travail du chercheur décryptant les signes du monde ancien sur des feuilles jaunies et écornées conservées dans nos bibliothèques. La capacité de stocker toute documentation dans l'instant même d'un événement engendre de fait une attitude nouvelle qui confère à l'archive une valeur immédiate que les compagnies de théâtre, pour ne rien dire des artistes eux-mêmes, n'ont pas manqué d'apercevoir et d'exploiter. [55]

Il est possible de relever ici un nouveau paradoxe : selon Marion Denizot, les artistes se désintéressent de leurs propres archives, mais ce ne semble pas être le cas des compagnies, ou des membres qui accompagnent un auteur ou un metteur en scène. Yves Jubinville met en évidence l'enjeu d'immédiateté dans la construction en compagnie de l'archive au théâtre,

[55] JUBINVILLE Yves , « L'archive théâtrale entre passé et présent », in *Jeu*, n°138, 2011, p. 121.

inhérente à sa structure. En effet, les archives, stipulées anciennes par les troupes, ayant servi à ou faisant trace de la création, vont, après le passage du temps, être confiées à une institution, conduisant ainsi toujours à envisager l'archive dans son temps passé. Or, comme nous le verrons, c'est par sa mise au présent que l'archive propose une lecture inédite de nos scènes contemporaines, rattachées foncièrement à la compagnie et entraînant une redéfinition du terme même d'archive.

Si les archives continuent d'être difficiles à appréhender, en règle générale dans les arts du spectacle, c'est, selon Yves Jubinville, un défaut de non-commencement :

> La mémoire d'un spectacle est de celles, en définitive, qui circulent : de l'auteur à l'acteur, du metteur en scène au spectateur, de l'éclairagiste au scénographe… Elle renvoie ainsi à une origine toujours diffuse, impossible à fixer, qui se perd dans le mouvement hasardeux de l'événement scénique. Cela expliquerait pourquoi les histoires du théâtre, celles en tout cas qui ont renoncé à la stabilité du Texte et de l'Auteur, sont si difficiles à faire.[56]

Il n'est plus question de considérer l'archive, morte, vestige du passé, et comme n'ayant pas sa place au sein d'une compagnie de spectacle vivant, en activité. L'origine d'un spectacle demeure systématiquement trouble, par conséquent, la mémoire qui lui est associée ne peut que suivre le même chemin. Ces considérations de l'origine même de l'archive associée aux arts du spectacle peuvent également expliquer le fait selon lequel, en dépit de son importance, l'archive reste pour beaucoup de créateurs une matière informe, encombrante, voire dangereuse. Cette inquiétude se révélera par ailleurs symptomatique de sa contemporanéité, à l'ère du tout numérique, où cette accumulation fait plus que jamais sens : au fur et à mesure que le contact palpable avec l'objet se perd, et que l'archive se numérise,[57] les supports et documents se multiplient. La perspective offerte par les nouvelles technologies de l'information et de la communication suggère que nous sommes sans doute arrivés au point

---

[56] *Op. cit.*

[57] Bien que nous reviendrons sur les nombreux enjeux qui composent l'étude de l'archive numérique, l'on peut d'ores et déjà citer l'article « Le goût de l'archive à l'ère du numérique » écrit par Caroline Muller et Frédéric Clavert, publié le 19 mai 2018 pour la Revue numérique d'histoire actuelle *Entre-Temps* : [Consulté le 17/07/2024], disponible à l'adresse : https://entre-temps.net/le-gout-de-larchive-a-lere-du-numerique/ « La mise en données des archives présentes et futures avance à très grand pas et bouleverse notre relation à nos sources. De plus en plus, nous consultons non des boîtes de papier commandées dans un centre d'archives, mais des PDFs en ligne, des bases de données constituées par nous, pour nous ou que nous détournons parfois de leur usage d'origine. Nombreux sont les corpus désormais constitués, exclusivement ou non, directement à partir de nos ordinateurs personnels, et, dans certains cas, à partir de serveurs bien plus puissants à même de gérer des quantités inédites de sources, qu'elles aient été numérisées ou qu'elles soient nées numériques. Les séjours en centres d'archives se sont transformés, par l'introduction de nouvelles médiations entre nous et nos sources : celle de l'appareil photo, celle de l'ordinateur et de ses logiciels, très variés, que nous utilisons. Notre relation aux sources s'en voit nécessairement changée. »

d'épuisement de cette « idéologie » de l'origine qui a longtemps défini notre rapport à l'archive. Or, afin de terminer la distinction existante entre les notions de matériaux et d'archives au théâtre, il faut également en revenir à sa définition par les sciences humaines.

L'archive passé — présent : entre réel et fiction

L'évolution de la notion d'archive est constatée et théorisée en sciences humaines, notamment par Paul Ricœur et Arlette Farge, dans les années 90. Paul Ricœur définit la formation de l'archive comme « le moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique. Le témoignage est originairement oral ; il est écouté, entendu. L'archive est écriture ; elle est lue, consultée. »[58] Il met en évidence la dualité inhérente à l'opération historiographique : entre oral et écrit. Cette ambivalence est également le propre de l'écriture de théâtre et plus particulièrement, comme nous serons amenés à l'étudier, celle de « l'écriture de plateau » et de la mise en difficulté du texte, comme pouvait l'évoquer Yves Jubinville cité précédemment (entre Texte et Auteur)[59] :

> Comme toute écriture, un document d'archives est ouvert à quiconque sait lire ; il n'a donc pas de destinataire désigné, à la différence du témoignage oral adressé à un interlocuteur précis ; en outre, le document dormant dans les archives est non seulement muet, mais orphelin ; les témoignages qu'il recèle se sont détachés des auteurs qui les ont « enfantés » ; ils sont soumis aux soins de qui a compétence pour les interroger et ainsi les défendre, leur porter secours et assistance. Dans la culture historique qui est la nôtre, l'archive a pris autorité sur qui la consulte ; on peut parler, comme on le dira plus loin, de révolution documentaire. Dans une phase aujourd'hui jugée périmée des études historiques, le travail aux archives avait la réputation d'asseoir l'objectivité de la connaissance historienne, ainsi mise à l'abri de la subjectivité de l'historien. [60]

Paul Ricœur assume ici que les archives soient reconnues aujourd'hui en Histoire comme une source non objective et de laquelle l'historien doit apprendre et se méfier. Cette interrogation de la représentation en Histoire le conduit à poser la question suivante : « quelle différence sépare l'histoire de la fiction, si l'une et l'autre racontent ? »[61] Ce rapport de fiction entretenu par les archives est souligné par Arlette Farge dans le rapport palpable que l'on peut avoir avec elles :

> L'archive pétrifie ces moments au hasard et dans le désordre ; chaque fois, celui qui la lit, la touche ou la découvre est d'abord provoqué par un effet de certitude. La parole dite, l'objet trouvé, la trace laissée deviennent figures du réel. Comme si la preuve de ce que fut le passé était enfin là, définitive et proche.

---

[58] RICŒUR Paul, *La mémoire l'histoire l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2000, p. 209.
[59] *Op. cit.*
[60] RICŒUR Paul, *La mémoire l'histoire l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2000, p. 213.
[61] *Ibid*., p. 311.

> Comme si, en dépliant l'archive, on avait obtenu le privilège de « toucher le réel ». […] Le réel a beau sembler être là visible et préhensile, il ne dit en fait rien d'autre que lui-même, et c'est naïveté de croire qu'il est ici rendu à son essence. […] L'archive foisonne de personnages, plus que n'importe quel texte ou n'importe quel roman.[62]

L'effet de certitude que mentionne Arlette Farge apporte une réponse au propos de Paul Ricœur sur l'effet de réel narratif que produit l'archive. Ces archives historiques, ou archives « anciennes », contiennent le piège de l'Histoire, à savoir une façade de garantie d'authenticité alors qu'elles devraient être également considérées sous l'angle de la fiction afin de gagner en pertinence dans leur manipulation. Ainsi, en assumant la non-objectivité des archives, il est possible d'envisager leur travail à même la scène. Ce phénomène peut être observé depuis les origines du théâtre.

Il est possible, dans une brève rétrospective non exhaustive, de citer les auteurs qui, en fonction des siècles, se sont emparés des éléments d'Histoire et d'actualité afin de faire émerger l'acte théâtral, travaillant l'enjeu fictionnel contenu dans l'événement historique. Eschyle écrit la tragédie *Les Perses* en 472 avant J.-C. L'événement historique relaté est la bataille de Salamine, qui se déroule en 480 av. J.-C. Le public d'Eschyle connaît les péripéties qui lui sont racontées.

> *Les Perses* furent représentés en 472, huit ans après les faits de guerre que la pièce relate. Cette pièce, qui occupe la première place, chronologiquement, parmi les tragédies antiques qui nous sont parvenues, revêt donc une importance particulière pour la réflexion sur l'origine et l'évolution du genre théâtral. Mais c'est à plus d'un titre qu'elle assume un rôle tout à fait à part dans l'ensemble des tragédies grecques : elle constitue en effet l'unique pièce conservée à évoquer avec une grande précision un fait récent d'importance majeure dans l'histoire politique et guerrière d'Athènes […] Par ailleurs, cette tragédie noue intimement la grande Histoire et l'histoire personnelle, puisque Eschyle avait participé à la bataille.[63]

Danielle Sonnier rappelle que Eschyle a directement participé à l'événement historique qu'il transcrit dans sa tragédie. Depuis ses origines, le théâtre occidental s'est inspiré des événements historiques connus et étudiés par les artistes, entre « la grande Histoire et l'histoire personnelle ». Entre 1590 et 1600, William Shakespeare écrit une dizaine de pièces historiques relatant l'Histoire des rois d'Angleterre. *Edouard III*, *Henry IV*, *Henry V*, *Henry VI*, *Henry VIII*, ainsi que *Richard II* et *Richard III*. Pour l'exemple, au sein de la pièce *Henry V* écrite aux alentours de 1599, Shakespeare y raconte la vie du roi Henri V d'Angleterre (1387-1422) et en particulier les événements entourant la bataille d'Azincourt

[62] FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, pp. 19 - 21.
[63] ESCHYLE, *Les Perses*, présentation par Danielle Sonnier, Paris, Flammarion, 2014, pp. 31, 32.

datant du 25 octobre 1415. Gisèle Venet s'exprime sur les sources utilisées par l'auteur :

> L'imaginaire shakespearien, comme à l'accoutumée, travaille sur des données communes à tous ses contemporains, empruntées à des sources diverses, qui vont être mises en forme pour trouver avec lui leur plus grande efficacité dramatique. Un vaste contexte d'influences, idéologiques ou littéraires, tantôt diffuses, tantôt repérables avec précision, préside à la création de l'œuvre […] Pour *Henry V*, cependant, plus encore que pour ses autres pièces historiques, Shakespeare paraît fidèle à sa source principale, sans renoncer à la manipuler à sa façon, par des omissions signifiantes, des déplacements, des compressions d'événements en un seul moment dramatique, ou encore l'insertion de personnages imaginaires qu'il reprend d'autres pièces […] Cette source est la version de 1587 des *Chroniques de l'Angleterre, de l'Écosse et de l'Irlande* publiée par Raphaël Holinshed en 1577.[64]

William Shakespeare compose sa pièce à partir de sources historiques, influencé par le contexte intellectuel de son époque. Victor Hugo écrit le manifeste du drame romantique dans la préface de *Cromwell* en 1827. Il s'inspire pour sa pièce des épisodes de la vie d'Oliver Cromwell, homme d'État anglais ayant vécu durant la première moitié du XVIIe siècle. Anne Ubersfeld explicite l'effet qu'a souhaité produire Victor Hugo sur son lecteur :

> La peinture de l'histoire dans Cromwell est peinture de roman : une esthétique nouvelle du drame aboutit à ce tableau énorme, fourmillant de détails. Une lecture sérieuse de ses sources historiques lui permet d'accumuler une masse de renseignements qu'il choisit avec beaucoup d'habileté, mais aussi apparemment avec la volonté d'en utiliser le plus possible, de donner, de l'Angleterre de Cromwell une image exacte, « consciencieuse », c'est son mot, et en outre prodigieusement vaste, comme si l'exactitude se devait d'être exhaustive, totale et de conduire à une reconstitution sans faille du passé historique.[65]

Raconter et représenter les événements historiques par la fiction n'est pas chose nouvelle pour les auteurs dramatiques, assumant ainsi cette dualité fondatrice de l'Histoire (et, par conséquent, celle de la formation de l'archive) entre réel et fiction. Les éléments historiques ayant engendré une création sont un phénomène aussi ancestral que l'art du théâtre lui-même. Selon ce constat, il est important de rappeler que le texte de théâtre n'est jamais figé, tout comme l'archive. Le texte ne demeure pas en place dans la reliure du texte édité et réédité. Il est toujours une trace d'un moment particulier d'une représentation. Il est corrigé, encore et encore. Le texte par nature est mouvant, il est une variation continue de la voix qui le fait entendre, de façon systématiquement différente. Ainsi, il est possible de trouver une légitimité à y interroger et à étudier l'éclatement (même provisoire) de la structure archivistique, dans cet art de l'instabilité qu'est le théâtre. Les textes ne figent pas l'acte théâtral, pas plus qu'ils ne se figent eux-mêmes dans le geste scripturaire, tout comme

[64] SHAKESPEARE William, *Henry V*, édition bilingue présentée par Gisèle Venet, Paris, Gallimard Folio Théâtre, 1999, pp. 386, 387.
[65] HUGO Victor, *Cromwell*, Paris, Flammarion, 1999, p. 25.

notre lecture de l'Histoire. Aujourd'hui, les archives anciennes appellent à s'exprimer à nouveau, assumées dans leur puissance fictive. Comment cette mouvance se figure-t-elle dans les écritures actuelles ?

Ce que j'appelle les archives dites anciennes sont ces archives ayant trouvé leur place dans un espace bibliothécaire, sur lesquelles le temps est passé. Les archives anciennes sont pour reprendre les dires de Paul Ricœur, ce rapport périmé de l'archive en tant que support « authentique » de travail, avec la création. On peut ainsi évoquer ce qui était présenté jusqu'à maintenant comme un mouvement linéaire simple, celui de l'archive à la scène : l'archive est un matériau de travail, que les comédiens, metteurs en scène, dramaturges et scénographes utilisent pour alimenter leur inspiration et nourrir la fiction par l'apport du réel — le rapport du réel de l'archive ayant été jusqu'à récemment considéré comme un réel historique, administratif, un réel d'expérience, afin « d'asseoir l'objectivité de la connaissance historienne[66] ». Des historiens collaborent avec des metteurs en scène, pour tenter d'effleurer le vécu d'une époque, ou d'un personnage historique. Or, cette garantie de réel se modifie par ce contact réciproque, l'historien admet la faillibilité des archives et la porosité nécessaire entre les domaines de recherches et d'enseignements. Guillaume Mazeau revient sur l'évolution de la pratique historique et de son écriture influencée par la fiction dans l'élaboration de *Ça ira (1) fin de Louis* :

> **Guillaume Mazeau.** — Je voudrais revenir sur la façon dont notre pratique est en train d'évoluer, et dont nous sommes sans cesse poussés dans nos contradictions, dont nous sommes obligés de nous interroger sur la légitimité et la valeur de ce que nous faisons. Le rôle de conseiller historique ne me satisfait pas non plus parce que, comme beaucoup d'historiens, j'interroge la place de l'histoire comme savoir académique dans la société, et je cherche à en faire quelque chose d'autre que le produit d'une simple « diffusion de la recherche » ou, pire, d'une « vulgarisation ». […] Par ailleurs, ce cantonnement disciplinaire me paraît en décalage avec le retour actuel, sous des formes nouvelles, de la porosité entre sciences sociales et littérature, ainsi que des travaux utilisant les vertus de la fiction et de l'imagination dans l'écriture de l'histoire. […] Plus qu'en « conseiller historique », je revendique donc plutôt d'avoir ici travaillé en « historien », même si, bien sûr, le choix de cette qualification suppose qu'on élargisse les territoires et modes d'expression de ce qu'est l'histoire. Je ne remets en cause ni la méthode ni la finalité de la discipline, tel qu'elles ont été — pour résumer — définies à la fin du XIXe siècle. Mais même dans ce genre d'expérience, parce qu'elle a été conduite de manière particulière, je crois qu'il a été possible de mettre en tension le langage artistique, la méthode historique et la recherche de vérité, sans que cela puisse faire figure de « trahison » déontologique. La difficulté, dans *Ça ira*, tient à ce que l'on navigue entre plusieurs buts concurrents, plusieurs registres et éthiques qui peuvent entrer en conflit. Pour revenir à la question de « l'expertise », j'ai quand même joué ce rôle de « l'attestation du vrai et du faux » qui est, après tout, un des socles de notre éthique. Même si le spectacle allait bien plus loin ou posait la question autrement, je savais que je n'échapperais pas, d'une manière ou d'une autre, à la question de la reconstitution. Or même cette expérience, dont je n'attendais pas beaucoup, s'est révélée intéressante : Joël Pommerat était en effet irrémédiablement déçu par mes lacunes en ce qui concerne les informations attendues… Est-ce qu'on embrasse un roi ? Est-ce qu'on peut le toucher ?

[66] RICŒUR Paul, *La mémoire l'histoire l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2000, p. 213.

> Comment peut-on comprendre le charisme d'une figure comme le roi, cet amour qu'il inspire et qui est si étrange pour nous ? Comment fait-on pour transposer ces situations et les rendre accessibles à un public d'aujourd'hui ? J'étais souvent désarçonné par ces questions, pourtant évidentes pour qui entend rejouer des situations. En somme, le travail de reconstitution était en soi intéressant en ce qu'il révélait — ou me confirmait — la fragilité de mon savoir historien sur des sujets très concrets, sur les détails qui composent la mécanique des situations — une mécanique de précision. Malgré son intérêt, ce travail n'était pourtant qu'un préalable à la transposition du passé dans un autre temps.[67]

Guillaume Mazeau reconnaît la fragilité du savoir historique fondé sur la mécanique de la reconstitution. Cette déception est exprimée par Joël Pommerat concernant les lacunes de l'historien dans le rapport quotidien du temps historique.

Il s'agit de s'appuyer sur le concret, sur le réel passé véhiculé par l'archive au travers du temps, que ce soit sur un plan historique, géographique, voire administratif. Actuellement, cette dimension peut être amplifiée d'un nouveau niveau de lecture, à savoir la revendication de la fiction archivistique. Tout comme l'Histoire, les matériaux de l'archive au sein des créations scéniques se lisent au prisme du réel et de la fiction :

> Le réel de l'archive devient non seulement trace, mais aussi ordonnancement des figures de la réalité ; et l'archive entretient toujours un nombre infini de relations au réel. Dans ce jeu complexe, où apparaissent des visages — ne serait-ce que des ébauches — se glissent aussi de la fable et de l'affabulation, et peut-être la capacité de l'un ou de l'autre à tout transformer en légende, à créer une histoire ou à faire de sa vie une fiction. Sur cette transformation, l'archive encore renseigne, et les modèles empruntés, une fois repérés, ajoutent encore du sens. Narration et fiction s'entrelacent ; le tissu est serré et ne se laisse point lire si facilement. On peut sans hâte le mettre à plat et le décortiquer avec minutie : autre chose subsiste pourtant, qui n'a point de nom et dont l'expérience scientifique sait mal rendre compte. Elle estime d'ailleurs qu'il n'est pas de son rôle d'en rendre compte même si elle s'y trouve confrontée. Il s'agit, bien sûr, de ce surplus de vie qui inonde l'archive et provoque le lecteur dans ce qu'il a de plus intime.[68]

Ce surplus de vie, ressemblant dans les lignes de Arlette Farge à une excroissance fictionnée produite par l'archive et qui n'aurait pas encore été rendue de manière satisfaisante par l'expérience scientifique, peut donc s'épanouir au sein de la création scénique. En travaillant l'archive en scène, elle s'en trouve retransformée et se voit réinvestie d'une puissance temporelle de l'immédiateté, celle de la représentation. Cette idée amène à considérer l'archive comme un matériau de l'intime. Cette excroissance fictionnée autoproduite dans l'archive est saisie par les artistes en scène, en l'investissant de leur propre part d'intime, revendiquant une non-objectivité du document d'archives en scène, puisque ce dernier se retrouve investi et amplifié de leur propre regard. L'archive se fait ainsi le vecteur de l'intime.

---

[67] BOUCHERON Patrick, MAZEAU Guillaume, WAHNICH Sophie, « Usages de l'histoire, fétiches de la Révolution. Retour sur Ça Ira (1) Fin de Louis de Joël Pommerat », in *thaêtre* [en ligne], Chantier #2 : La Révolution selon Pommerat, mis en ligne le 9 juin 2017 [consulté le 29 janvier 2024] http://www.thaetre.com/2017/04/21/usages-de-lhistoire-fetiches-de-revolution/

[68] FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, pp. 41, 42.

Il faut ici rappeler que le travail dramaturgique au plateau, nourri d'archives, entretient ce trouble, combiné entre fiction et réalité, qui construit l'archive et qui interroge également le présent des troupes de théâtre. Il s'agit ici de commencer à cerner ce que j'appellerai le théâtre de l'archive : le document d'archives génère sa propre fiction, mais se révèle paradoxalement avec d'autant plus de légitimité. L'archive est assumée dans sa part de fiction par son exploitation à la scène, soutenue et complétée par le regard artistique. Cet apport la modifie en profondeur.

Afin d'envisager ce nouveau travail de l'archive au théâtre, un théâtre de l'archive, le corpus des compagnies doit permettre une interrogation multiple des différents degrés de réel en scène par l'archive. Ariane Mnouchkine et Le Théâtre du Soleil vont mettre en scène l'artifice, avec des changements à vue, revendiquant l'expérience-théâtre. Afin de centrer davantage le spectateur sur le devenir archive, il n'est pas question de la fondre dans la création scénique, mais bien d'en repérer les contours, sentir et effleurer le grain de l'Histoire, d'une culture, d'un peuple, d'une actualité ou d'une pratique théâtrale ancestrale, afin de générer l'apparition propre à l'esthétique du Théâtre du Soleil. Pour la Compagnie Louis Brouillard de Joël Pommerat, il va s'agir de jouer sur la réalité troublée, les personnages en scène se dessinent dans les contours d'un clair-obscur rendant le présent insaisissable, générant un trouble de réel. Le temps est en crise, l'époque devient irreprésentable, voire insaisissable. Avec la Compagnie Zirlib et Mohamed El Khatib, le réel va être revendiqué, poussé à l'extrême. Il fait irruption sur la scène, dans la salle, dans la voix des comédiens, il s'exhibe, dans un rapport quasi sociologique et non plus uniquement artistique, pour mieux en révéler l'étendue fictive. Chacune des compagnies compose avec la part de réel et de fictif contenue au sein de l'archive. Or, si les archives peuvent être mises au travail au plateau en tant que matériau nécessaire à la création, elles sont également amalgamées aux documents produits par les membres d'une compagnie.

1.2 Du document à l'archive

Nathalie Barberger donne une définition du document comme ce qui s'opposerait à l'objet d'art :

> Le document toujours s'oppose à l'objet d'art, propose un autre temps, non plus celui, anhistorique, idéal, de l'œuvre, mais celui, contingent, fragile, profane, du jour où un geste singulier le traça. Et dans le document se marque encore, refuse de s'effacer — d'où l'inscription de la date — la trace, le geste

> producteur, ses aléas. Au déni de la durée fondatrice de l'œuvre définitive, se substitue une forme en perpétuelle transformation, temporellement impure, puisqu'elle est un montage de diverses temporalités, une suite de jours — les jours où l'on écrit plus, ceux où l'on écrit moins, ceux où l'on n'écrit pas —, sans que le temps soit unifié, pacifié, lissé, en une version définitive.[69]

L'autrice évoque l'idée selon laquelle un écart de durée s'inscrit et se place entre l'objet d'art et le document. La temporalité n'est pas unifiée au sein du document comme quelque chose de définitif. Le document serait une marque ponctuelle, irréfléchie, et s'accumulant les unes sur les autres au fur et à mesure des jours, là où l'objet d'art serait une temporalité ordonnée pouvant prétendre à l'universalité délivrée par le média artistique. Qu'en est-il alors de la distinction avec l'archive ? Le document mis en archive serait-il cette marque « fragile, profane » du geste producteur, enrichie d'une structure supplémentaire (celle de l'archive), porteuse d'un temps unifié de façon artificielle par l'archiviste ? Cet écart temporel et structurel mis en lumière par Nathalie Barberger entre le document et l'objet d'art apporte une explication supplémentaire à la méfiance des artistes vis-à-vis de la structure archivistique. L'archive ne serait ni la trace marquée à chaud du travail nécessaire fourni par l'artiste « dans le feu » de la création ni son résultat abouti en objet d'art, présenté et assumé par son créateur. Elle se place continuellement à l'entre-deux.

Si l'ensemble des compagnies et les arts en général produisent des documents, plus rares sont celles qui admettent posséder des archives. Les documents sont produits, en revanche l'archive admet une organisation dédiée et un certain nombre d'aménagements afin de se rendre accessible et consultable. L'archive est tournée vers la diffusion extérieure, or cela demande du temps, denrée précieuse dans l'existence quotidienne des compagnies, rarement dédiée à l'élaboration d'un fonds d'archives par les membres d'une équipe artistique. Si la compagnie émet des documents, peut-elle produire elle-même ses propres archives ? Cela ne nécessite-t-il pas une prise de recul vis-à-vis du travail produit quotidiennement ? Les documents deviennent des archives à partir du moment où leur organisation est pensée pour être diffusée, notamment aux chercheurs qui peuvent solliciter les compagnies et les membres de l'équipe artistique. Mais est-ce vraiment possible ?

L'archive « instantanée » de l'intime théâtral

L'archive des compagnies s'entend ici à deux niveaux. S'il a été précédemment question des archives, « historiques » ou non, sur lesquelles se fondent les troupes pour leur

[69] BARBERGER Nathalie, *Le Réel de traviole. Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii*, Presses universitaires du septentrion, coll. Objet, Villeneuve d'Ascq, 2002, p. 43.

travail dramaturgique, l'archive « contemporaine » désigne quant à elle les archives des compagnies, comme l'ensemble des documents retraçant leurs parcours ainsi que les éléments composant les différents spectacles. L'outil d'étude clé rattaché à la notion de théâtre de l'archive serait donc d'arrêter de séparer l'étude du spectacle de celui de l'étude de la troupe, ou de l'équipe artistique. Comme cela a été mentionné précédemment par Yves Jubinville et Marion Denizot, un regain d'intérêt est observable par les auteurs de spectacles vivants sur leurs propres archives. Il est important ici d'insister sur la notion de compagnie reliée à la production d'archives, car, dans une actualité théâtrale où l'écriture dramaturgique, voire la composition scénique se déroule collectivement au plateau, la production d'archives ne peut être associée à une seule et unique personne. Le spectacle se crée par la troupe et c'est par la troupe et son travail organisé autour de l'archive qu'en dépend sa conservation et donc son étude. L'archive, une fois organisée, permet une approche inédite du spectacle, en donnant accès au « tout spectacle » : non pas uniquement à son aspect dramaturgique, mais aussi à son aspect administratif, à son intimité dans sa construction, à sa colonne vertébrale. L'archive contemporaine — nous pourrons lui préférer l'expression de « l'archive instantanée » — se traduit au présent de la compagnie comme étant composée du quotidien du spectacle en création ou en tournée.

L'étude de ce travail administratif, considéré comme les « à-côtés » de la création dramaturgique, se révèle aussi nécessaire pour son analyse, sa réception et sa compréhension que la représentation elle-même. Il s'agit ici d'aborder un point de vue en focale : l'étude de l'archive au travers des compagnies permettrait d'éclairer les processus de création d'une nouvelle réflexion, en les reliant à leur compagnie et à leurs activités. Méthodiquement, cette focale permet le développement d'outils archivistiques pour penser autrement le travail scénique. La question de la compagnie est à replacer au centre de la production du spectacle vivant. Les recherches s'intéressent certes aux œuvres, mais plus rarement aux troupes et à leur fonctionnement. Il n'est pas évident pour chaque chercheur ou étudiant de se rendre aux archives, de solliciter directement les compagnies sur leurs productions en cours ou sur leurs matières passées. Les grands centres d'archives des arts du spectacle demeurent fixés dans la région d'Île-de-France (bien qu'il faille mentionner l'existence de l'IMEC à Caen et la Maison Jean Vilar, annexe de la BnF rouverte en 2022 située dans la ville d'Avignon).

La consultation d'archives des compagnies ne relève pas de l'évidence. Si les directeurs de compagnies n'ont pas de temps à consacrer à ces sollicitations multiples, il peut en être autrement des autres membres de ladite compagnie. Ils peuvent être responsable

d'administration, directeur des productions, coordinateur technique, chargé de relations publiques, assistant de production… J'ai pu, dans le cadre de l'étude approfondie des compagnies formant mon corpus, m'entretenir avec certains d'entre eux : Liliana Andréone, directrice des relations publiques, et Franck Pendino, chargé des éditions, pour le Théâtre du Soleil. En ce qui concerne la Compagnie Louis Brouillard, il est possible de citer Anne de Amézaga, qui a occupé le poste de responsable des relations publiques et de codirectrice de la compagnie, ainsi que Magali Briday-Voileau, qui a été assistante à la codirection avant de devenir codirectrice à son tour. Gil Paon a été responsable de la logistique des tournées et de la production pour la Compagnie Louis Brouillard avant de devenir directrice des productions pour la Compagnie Zirlib de Mohamed El Khatib. S'ils ne sont pas les vecteurs directs de la pensée artistique, au même titre que les comédiens ou les metteurs en scène, ils sont souvent les observateurs fidèles et discrets ainsi que les collecteurs des éléments d'archives (physiques comme numériques) constituant leur quotidien d'existence en compagnie. Certains collaborateurs fréquentent les artistes depuis plusieurs décennies. (Liliana Andréone côtoie Ariane Mnouchkine et Le Théâtre du Soleil depuis 1980, Anne de Amézaga a travaillé avec Joël Pommerat pendant près de vingt ans) Dans la considération de l'archive « contemporaine », il est important de rappeler que, tout comme l'archive ne se limite pas à une lecture d'un fait historique authentique, les membres des compagnies en dehors du plateau ne se résument pas au strict aspect administratif du spectacle vivant. Ces deux éléments fondent la notion de théâtre de l'archive.

Les différents membres de l'équipe administrative et technique d'une compagnie permettent d'évoquer le rapport direct de l'archive aux compagnies, à savoir l'ensemble des documents rassemblés par ces dernières. Ce sont eux qui collectent et classent les documents lorsqu'un poste dédié, tel que « chargé de suivi des archives », n'est pas possible. (Ce qui est, nous le verrons, extrêmement rare) L'équipe de production, les « gens du bureau » entretiennent ce rapport aux archives, ils collectent les matériaux artistiques, techniques et administratifs, qui deviennent par la suite les traces-archives. Dans la conception du théâtre de l'archive, cette dernière s'exprime à la fois au travers de la production artistique des compagnies, ainsi qu'au travers du travail administratif. Les archives ne s'entendent plus dans un sens uniquement historique, mais bien contemporain, voire quotidien, celui des troupes elles-mêmes. Nous sommes par conséquent amenés à interroger la proportion de compagnies qui archivent leurs mémoires. Elles sont la plupart du temps constituées après coup, après existence, une fois « la mort » survenue lors de l'arrêt du fonctionnement d'un spectacle ou d'une troupe. Si les artistes ayant une compagnie peuvent accorder une importance à leurs

propres productions d'archives, force est de constater, au sein du corpus de cette thèse, que les artistes se dégageant d'un rapport direct aux archives sont ceux qui peuvent se permettre de déléguer ce droit de regard aux autres membres de la compagnie. En effet, une compagnie composée d'un certain nombre de membres administrés ne concerne souvent que celles ayant déjà une certaine notoriété. Il s'agit d'observer l'archive dans sa formation intime en interne. La compagnie, son bureau, ses membres administratifs — et non (uniquement) les artistes — s'évertuent à conserver, classifier, organiser, et à en présenter le résultat en archives aux éventuels chercheurs.

S'il est important de signaler comme s'y emploient Marion Denizot et Yves Jubinville qu'un engouement pour les archives du spectacle vivant est en marche, la délégation de la tâche archivistique au sein d'une compagnie reste un privilège accordé à certaines d'entre elles, notamment celles jouissant d'une notoriété établie. Plus une compagnie est constituée de membres, plus la génération de documents peut être importante. Ainsi, la distinction entre document et archive doit être effectuée. Après le travail artistique, un document technique et pratique pour des administrateurs va se révéler archive contemporaine. Les compagnies s'intéressent-elles à leur mémoire immédiate ? En ont-elles seulement conscience ? Marion Denizot en dresse un bilan :

> En effet, le constat a souvent été fait que les directeurs, qui sont dans le même temps artistes et le plus souvent metteurs en scène, quittaient leur poste en prenant avec eux l'ensemble de leurs archives, qu'elles soient strictement artistiques ou liées à la fonction managériale de l'institution. De fait, l'assimilation de l'institution théâtrale à l'artiste qui le dirige, sur le modèle historique de la troupe, explique qu'il peut être difficile de dresser l'historique de lieux à partir des seules archives institutionnelles, les directeurs successifs emportant dans leurs bagages les traces de leur passage — ainsi du fonds Guy Parigot, qui provient de l'appartement de l'artiste, directeur du Centre dramatique de l'Ouest de 1957 à 1986. Les archives d'un théâtre subventionné peuvent donc devenir propriété privée du directeur, en raison de la personnalisation de la fonction et de l'enchevêtrement entre activités créatives, managériales et institutionnelles. Pour remédier à ce type de problème, le Centre national du théâtre, en collaboration avec la direction des Archives de France et le comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, a lancé dès 1998 une enquête sur les comportements documentaires et archivistiques des structures théâtrales publiques, intitulée Mémoire des lieux de théâtre. Celle-ci établit clairement que les pratiques varient considérablement d'une structure à l'autre, voire d'un directeur à l'autre. Seuls les théâtres nationaux ont un service d'archivage, et rares sont les théâtres de la décentralisation qui se préoccupent de leurs archives.[70]

Ce constat qu'expose Marion Denizot rappelle que le document d'archives est considéré en tant que propriété intime, inviolable ou simplement oubliée. Pourquoi cette déconsidération des archives et de la mémoire immédiate des compagnies et des théâtres ? Il faut mentionner dès à présent un manque de temps et de moyens alloués aux compagnies pour penser leur

[70] DENIZOT Marion , « *L'engouement pour les archives du spectacle vivant* », in *Écrire l'histoire*, dossier « Archives », coordonné par Sophie CŒURÉ et Claude MILLET, CNRS Éditions, n°13-14, 2014, p. 91.

mémoire. Les compagnies évoquées dans ce corpus, par leur longévité et leur popularité, sont en mesure de poser un regard sur leur propre phénomène archivistique. Elles produisent en masse, assurent beaucoup de tournées et de représentations, et leurs équipes (salariés à temps plein ou missionnés à temps ponctuels) sont nombreuses. Ce phénomène reste néanmoins marginal dans le paysage théâtral actuel.

Les Lieux théâtres, comme évoqué par Marion Denizot, se retrouvent régulièrement amputés de leurs documents, archives en devenir, remportés par des directeurs successifs. En ne réfléchissant pas à la structure archivistique qu'il est possible de leur accorder, la matière produite demeure à l'état de document, et n'est pas considérée d'intérêt public pour les arts du spectacle. Le bâtiment de théâtre public ne laisserait pas de place au travail d'archivage, les faisant devenir paradoxalement propriété privée. Pourquoi un tel paradoxe ? Ainsi se formule la question du tempérament (Marion Denizot précise que les pratiques varient considérablement d'une structure à l'autre, voire d'un directeur à l'autre). Certaines personnalités présentes au sein des théâtres et des compagnies sont plus enclines à la conservation et à la collecte (c'est par exemple le cas de Liliana Andréone au Théâtre du Soleil et d'Anne de Amézaga pour la Compagnie Louis Brouillard). Une part de hasard est ainsi associée au traitement de l'archive, chaque individu ayant une sensibilité différente vis-à-vis des documents engendrés par les équipes. En premier lieu, c'est un rapport intime au document qui permet d'envisager son traitement en archive.

Le document, en devenir archive, s'inscrit fondamentalement dans la structure des compagnies théâtrales et des lieux publics en tant que matière intime de travail, que ce soit pour les directeurs de théâtre ou pour les compagnies. Le théâtre de l'archive se dresse sur ce qui s'apparente à un *no man's land* entre les créations théâtrales contemporaines et leurs fondements au sein des bureaux et des théâtres. L'archive, lorsqu'elle est travaillée et estimée, devient vecteur du présent et non plus uniquement du passé, elle est un témoin immédiat du travail d'une compagnie. En s'en emparant, les compagnies organisent leur mémoire présente, avec l'inconfort que cela génère pour une création contemporaine. L'intérêt archivistique progresse, des structures voient le jour au sein des compagnies, des bibliothèques et instituts de conservation. Il faut mentionner l'existence de structures caractéristiques de cette considération évolutive de l'archive, comme l'Institut des Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC).

L'IMEC, l'Institut des Mémoires de l'Édition Contemporaine

La mise en archive tend à se définir dans un simple mouvement linéaire : elle est générée, puis, avec le temps elle est transmise. On retrouve ce mouvement dans des collections, bibliothèques et musées : une archive entre dans un lieu pour y rester. Elle peut être prêtée pour être exposée ou étudiée, toutefois ces deux utilisations sont ponctuelles, exceptionnelles, le reste du temps l'archive s'empoussière. Ce phénomène contribue à définir l'archive par le temps. Elle est un amas de temps qui s'amoncelle, s'accumule, jusqu'à en faire partie, ainsi peut se définir le reliquaire lorsque nous nous retrouvons en présence d'une archive plus ou moins ancienne. Ce procédé temporel renforce l'image de l'archive en tant que reliquaire et paradoxalement la fragilise dans son rapport au matériel et au réel. L'archive se manipule avec prudence et méticulosité, comme un pan d'histoire et de temps qui peut à tout moment retourner définitivement à la poussière, à force de l'avoir accumulé. Or, l'archive contemporaine se place dans toute cette absence paradoxale, en posant la question de l'archive non pas linéaire, mais bien cyclique. Elle évolue *via* le vécu quotidien de la compagnie. Cette dernière s'en empare, la génère, mais l'organise et la transforme aussi, autant qu'elle le souhaite. Cet exemple s'illustre avec l'IMEC. L'Institut des Mémoires de l'Édition Contemporaine est une association d'intérêt général qui a pour mission de « préserver et mettre en valeur une grande collection d'archives contemporaines. »[71]

Dès sa fondation l'IMEC ne revendique pas un statut sacralisant des documents entrant dans ses fonds. En 2005, Philippe Artières interroge le directeur de l'IMEC, Olivier Corpet, sur le rapport au sacré entretenu par le fait que les locaux de l'IMEC se situent dans l'abbaye d'Ardenne de Caen :

> Olivier Corpet : Nous n'avons pas, à proprement parler, « choisi » ce lieu. Il nous a été proposé par René Garrec qui était alors — 1995 — président du Conseil Régional de Basse-Normandie. Ce fut le premier site que nous avons visité — et ce fut le bon. Que ce lieu fut chargé d'histoire et particulièrement marqué par la guerre de 39-45 ne lui donnait pas en soi un avantage pour être retenu.
>
> […]
>
> Philippe Artières : Cette inscription dans l'histoire moderne et contemporaine se double, me semble-t-il, d'une dimension sacrée particulièrement forte. C'est ainsi l'abbatiale qui a été transformée en bibliothèque. S'agit-il par là, pour vous, de souligner la forte sacralisation des archives dans nos sociétés ?
>
> O. C. : Disons d'abord que, dans la configuration du site, le choix de l'abbatiale comme bibliothèque était du point de vue fonctionnel le seul possible compte tenu de l'indispensable lien organique à établir avec les réserves où seraient conservées les archives, dont le volume est très important.[72]

[71] IMEC, *Qui sommes-nous ?* [en ligne], l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2013, [Consulté le 24/02/2024], disponible à l'adresse : https://www.imec-archives.com/qui-sommes-nous

[72] ARTIÈRES Philippe, « Une archive et son lieu : l'IMEC à l'abbaye d'Ardenne Entretien avec Olivier Corpet », in *Sociétés & Représentations*, 2005/1 (N° 19), Éditions de la Sorbonne, pp. 105, 106.

Olivier Corpet s'exprime sur le rapport reliquaire à l'archive dans son institution, préférant insister sur le rapport organique dans la circulation des archives aux chercheurs. L'IMEC est un lieu tourné vers une consultation « la plus ouverte possible ».[73] Le lieu tient à un équilibre entre la sacralisation et la consultation libre des documents, en particulier concernant les archives contemporaines. Ce point d'équilibre, bien qu'il soit difficile à trouver, est selon Olivier Corpet, nécessaire à leur élaboration :

> Lorsque vous parlez de « sacralisation » de l'archive dans nos sociétés, je suis plus hésitant, et même sceptique, car il me semble que c'est à un phénomène beaucoup plus prosaïque que vous faites allusion, d'ordre avant tout marchand et médiatique, qui fait aujourd'hui de l'archive, ou de son évocation, un référent magique. En effet, il ne suffit pas de proclamer, comme on peut le lire dans certaines gazettes, que le temps des archives — il faut entendre en fait : la vérité des archives, la vérité à travers les archives — est arrivé. C'est le plus souvent un leurre, une mystification, qui laisse croire dans le meilleur des cas que les archives peuvent à tout coup révéler les secrets de l'Histoire, dévoiler les mystères de la création — voire qu'un accès non réglementé à l'archive (« l'archive pour tous ! ») serait spontanément un facteur et une condition de la « démocratisation » de nos sociétés par la transparence qu'elle entraînerait… En réalité, je crains que notre société vise plutôt — fût-ce avec des intentions politiquement et éthiquement fort louables — à désacraliser les archives, à diluer le privé dans le public, à forcer les secrets, à dénaturer les mystères ; or de la désacralisation à la banalisation, et bien sûr à la manipulation, il n'y a pas loin. En ce sens, je trouve particulièrement heureux que matériellement et symboliquement l'organisation léguée par l'histoire de l'abbaye d'Ardenne nous ait permis d'inscrire notre activité archivale dans une réalité architecturale qui lui attribue une place réservée, protégée, identifiée comme telle. Je ne veux pas dire une place forte, close, inaccessible ; au contraire même : il s'agit, dans l'espace spécifiquement dédié aux archives, d'organiser leur consultation de la manière la plus ouverte possible — et si le fait que celle-ci ait lieu dans une abbatiale devenue bibliothèque renforce le caractère particulier, grave, sacré, de cette démarche, eh bien, tant mieux ! Les archives ne peuvent pas être offertes en libre-service, quelles que soient les vertus scientifiques de ceux qui les sollicitent. Cela est d'autant plus vrai que l'essentiel de nos archives sont contemporaines, et que le temps n'a pas toujours fait son travail.[74]

L'IMEC propose dans ses collections « le plus important ensemble d'archives, contemporaines et privées, issues du monde de l'édition (livres, revues, presse) et des acteurs de la vie littéraire, intellectuelle et artistique du XXe et XXIe siècles »[75]. Parmi les soixante-dix-sept auteurs de théâtre répertoriés et inventoriés à l'IMEC, nous pouvons citer : Bernard Marie Koltès, Maria Casarès, Patrice Chéreau, Yannis Kokkos, Jean Luc Lagarce, Michel Vinaver ou encore Antoine Vitez. Pour la plupart, les fonds sont déposés par les auteurs eux-mêmes, sous réserve de l'accord de l'IMEC, ou récupérés par l'Institut. En prenant ce parti de l'archivage d'auteurs dits contemporains, une première réflexion apparait :

---

[73] ARTIÈRES Philippe, « Une archive et son lieu : l'IMEC à l'abbaye d'Ardenne Entretien avec Olivier Corpet », in *Sociétés & Représentations*, 2005/1 (N° 19), Éditions de la Sorbonne, p. 109.
[74] *Ibid*.
[75] IMEC, *Communiqué de presse du portail des collections* [en ligne], l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2013, [Consulté le 21/12/2023], disponible à l'adresse : https://www.imec-archives.com/qui-sommes-nous/communiques-de-presse/le-portail-des-collections

l'IMEC est un institut spécialisé. Les documents et auteurs antérieurs au XXe siècle sont quant à eux archivés majoritairement à la Bibliothèque Nationale de France. Cependant, l'IMEC peut rendre compte d'une bien plus grande richesse et diversité concernant les auteurs contemporains du spectacle vivant, venant par conséquent nourrir la place particulière du théâtre de l'archive et des créations contemporaines.

Une autre différence majeure doit être signalée entre la BnF et l'IMEC, concernant l'accès aux documents et leur éventuel déplacement : les documents faisant l'objet d'un don à la BnF ne peuvent pas être récupérés par la troupe de théâtre qui les possédait à l'origine. En effet, un traitement à l'anoxie et un rangement adéquats sont appliqués à chacun des documents et doivent être manipulés avec la plus grande précaution. Corinne Gibello-Bernette, chargée de fonds d'archives au département des Arts du spectacle de la BnF, revient sur le processus que doit suivre chaque document entrant, ainsi que sur la convention que signe un donateur. Un document entrant à la BnF devient *de facto* un document patrimonial ; il ne peut plus en ressortir. :

> Corinne Gibello-Bernette : Pour les archives qui sont vraiment en mauvais état sanitaire, nous avons un site de conservation à Bussy-Saint-Georges. Nous y avons régulièrement envoyé directement des archives, pour le procédé d'anoxie, c'est-à-dire qu'ils éliminent, par un procédé chimique, toutes les moisissures et après il est possible de les récupérer. […] Je reviens sur la question de la convention : la convention est un document juridique qui acte le don. La BnF n'accepte pas le dépôt sauf exception. Un dépôt, cela veut dire que nous ne pouvons rien faire de ces archives. Nous ne voulions pas mettre du temps à trier et reconditionner, c'est-à-dire mettre dans des pochettes et des dossiers de conservation permanente, des documents susceptibles de repartir.[76]

L'IMEC laisse le choix aux artistes de considérer ces donations comme une opportunité d'espace de stockage : les documents restent accessibles à la troupe, voire empruntables par ses membres. L'Institut se présente dans sa structuration comme une bibliothèque ou un entrepôt, au sein duquel il est possible de faire circuler le contenu. Ce lien organique aux archives sur lequel insiste Olivier Corpet est essentiel dans la définition du théâtre de l'archive, comme nous serons amenés à l'expliquer plus amplement. Cette mouvance dans le partage de documents semble être possible par la relative contemporanéité de son contenu et de ses auteurs : un nombre important d'auteurs du spectacle vivant archivés à l'IMEC sont encore vivants (nous pouvons, par exemple, citer Alfredo Arias, Susan Buirge, Alain Françon, Yannis Kokkos, Michelle Kokosowski) et pour certains, encore en production, comme Alain Françon. Leur création n'est donc pas encore fixée définitivement, mais a davantage vocation à être enrichie.

[76] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 15.

Cette différence d'accès peut également permettre une analyse des troupes elles-mêmes. Le Théâtre du Soleil a choisi de faire don de ses archives à la BnF, en suivant les traces esquissées par son auteure dramaturge, Hélène Cixous, qui a autorisé l'ouverture de son propre fonds en 2000. Celui du Théâtre du Soleil est inauguré en 2009. Il est par ailleurs stipulé sur le site internet de la BnF que le fonds du Théâtre du Soleil est un « fonds ouvert »[77]. Le classement du fonds est toujours en cours et mis à jour régulièrement. Il existe un lien entre plusieurs fonds d'archives liés au Théâtre du Soleil, déposés à la BnF, générant un phénomène que Corinne Gibello-Bernette nomme de « capillarité » :

> CGB : ce qui est très atypique avec le Théâtre du Soleil, c'est que les comédiens qui ont pu quitter la compagnie, des décorateurs ou des costumiers, comme Daniel Ogier, nous ont donné leurs archives par le phénomène dit de « capillarité ». C'est-à-dire qu'il y a le Soleil et puis les planètes qui gravitent autour : certaines personnes ont pu quitter le Soleil, puis parfois sont revenues, mais l'ont quitté à nouveau, elles ont pu avoir des carrières à l'extérieur. Mais, à un moment donné, sachant que Le Théâtre du Soleil nous donnait leurs archives, ces personnes nous les ont données aussi. C'est comme cela que nous avons eu les archives de Roberto Moscoso, Jean-Claude Penchenat, Guy-Claude François, Françoise Tournafond, etc.[78]

Le rapport intime entre les membres ayant constitué à un moment donné Le Théâtre du Soleil continue de s'écrire dans la donation d'archives à la BnF.

La Compagnie Louis Brouillard a quant à elle le projet d'entreposer son fonds d'archives à l'IMEC. Anne de Amézaga a été interpellée par cette possibilité de circulation des éléments. Magali Briday-Voileau revient sur ce choix :

> Aliénor Fernandez : Comment s'est institué le contact avec l'IMEC, dans cette question de présent, de l'archive de la compagnie ?
>
> Magali Briday-Voileau : De façon assez simple, il y a eu une rencontre. Une mise en contact d'Albert Dichy avec Anne. C'est ce qui nous paraissait assez logique, parce que l'IMEC est l'endroit de conservation des œuvres des artistes vivants. Ce qui nous posait problème par rapport à la BnF, c'est qu'une fois que c'est à la BnF, ça n'appartient qu'à la BnF, sachant que, dans l'esprit de la compagnie, les spectacles peuvent être recréés à tout moment, donc on a besoin des éléments d'archives, on a besoin des vidéos, d'anciens documents…
>
> AF : Cela rejoint ce que tu disais sur le fait que mon poste est pensé au présent. Il continue de se penser au présent parce qu'il n'est pas censé s'enraciner à très long terme dans la compagnie. C'est une étape transitoire de l'archive dans la compagnie pour envisager de l'en faire sortir, pour justement lui permettre de mieux circuler.[79]

---

[77] BNF, *Fonds Théâtre du Soleil - direction : Mnouchkine, Ariane (théâtre)* [en ligne], BnF Archives et manuscrits, [Consulté le 10/03/2025], disponible à l'adresse : https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc4755d

[78] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 18.

[79] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.2 Entretien avec Magali Briday-Voileau, p. 65.

La Compagnie Louis Brouillard se positionne selon une dimension pratique vis-à-vis des archives. La troupe choisit de considérer ses documents du passé comme un potentiel changeant et constamment exploitable. L'IMEC fait le choix de prendre les devants sur les auteurs en proposant à ces derniers un lieu où stocker, entreposer et classer leurs recherches et contenus, duquel il reste possible d'en faire ressortir les éléments à leur convenance. Or, cela ne se limite pas à une question de volumétrie et de place pour les auteurs et créateurs contemporains. L'Abbaye D'Ardenne, où sont installées les collections de l'IMEC, est non seulement un lieu de stockage conséquent, mais également un espace d'exposition. Des résidences, des ateliers, des *workshop*, des colloques et des séminaires y sont organisés. De cette manière, elle s'inscrit toujours davantage dans une activité foisonnante. La consultation organisée de l'ensemble des documents devient possible pour les chercheurs. Cela permet une étude plus approfondie des créations contemporaines du spectacle vivant, tout en l'ancrant dans une actualité quasi instantanée. L'IMEC fonctionne dans une immédiateté jusqu'alors inédite, dans le rapport aux fonds des auteurs et artistes, et leur exploration proposée sur place. Les archives des créations contemporaines entreposées et consultables à l'IMEC permettent de redéfinir le concept même d'archive, en prenant au pied de la lettre l'expression « d'archives vivantes », qui peuvent être retirées et transformées par leurs auteurs.

Le temps présent est une composante de l'archive, ce qui la rend évolutive, encore plus insaisissable au chercheur, changeante en permanence. L'archive n'est plus linéaire, mais bien cyclique, conjuguée au présent des compagnies. Elle révèle également la place centrale de l'équipe dans l'empreinte dramaturgique. L'archive est une matière vivante (dans le spectacle vivant). Elle doit être considérée en tant que telle dans son étude et sa structuration. Pour clore (provisoirement) ce tour d'horizon des archives dites contemporaines, il faut envisager à présent la problématique de la masse de documents qui peuvent potentiellement devenir des archives, sans que ces dernières deviennent exhaustives pour autant. Paul Ricœur évoque une sélectivité inéluctable :

> Aussi libérale que soit l'opération de rassemblement et de préservation des traces qu'une institution entend garder de sa propre activité, elle est inéluctablement sélective ; toutes les traces ne deviennent pas des archives ; une archive exhaustive est impensable et tous les témoignages ne font pas archive.[80]

Tout comme La Méduse n'est pas un monstre impénétrable et pétrifiant qu'il faut apprivoiser,

[80] RICŒUR Paul, *La mémoire l'histoire l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2000, p. 442.

mais plutôt une puissance protectrice d'accompagnement (à la manière d'une compagnie) l'archive est exposée à la non-exhaustivité. Bien que croissante par les phénomènes numériques récents, elle ne peut prétendre saisir l'intégralité d'un quelconque phénomène artistique. L'archive est davantage une compagnie aux artistes qu'une autorité instauratrice d'une fixité irrémédiable.

Une massification archivistique

Les compagnies numérisent leurs informations afin de pallier au plus urgent, or, ce nouveau support numérique influence directement l'archive. Il permet de faire coexister plusieurs versions d'une même archive, gardant ainsi une trace toujours plus massive, mais aussi plus écrasante, car mouvante. Yves Jubinville exprime dans son article « L'archive théâtrale entre passé et présent » une notion fondamentale de l'archive contemporaine, la capacité de stockage des masses de l'information[81]. L'archive contemporaine est à considérer dans sa massification, car à l'ère du numérique, elle n'est plus uniquement expérimentée comme un document unique ayant résisté au temps, mais également en tant que copie numérisée d'un document conservé dans un fonds éloigné du chercheur, qu'il est désormais possible d'obtenir par le téléchargement, posant ainsi la question de l'intégrité « physique » de l'archive numérique.

> Que faire avec cette multiplicité d'énoncés incompossibles qui coexistent dans un même espace, multiplicité numérique ou cyberespace ? Que faire avec ces mondes réels incompossibles entre eux qui coexistent dans une même archive ? Quel type de patrimoine constituent ces nouveaux énoncés numériques ? Quel nouvel archiviste requièrent-ils ?[82]

Ces problématiques sont soulevées par Claudio Paolucci dans son article intitulé « Archive, patrimoine et mémoire. Un regard sémiotique sur la tiers-mondialisation du savoir à l'ère de la numérisation ». Il évoque l'importance d'une prise de conscience vis-à-vis des documents d'archives à l'ère du numérique. Ces derniers doivent être considérés sans attendre, au risque de se perdre dans la multiplicité numérique rendue petit à petit illisible dans un flot d'informations désordonnées. La similitude grandissante entre document et archive (poussant

[81] JUBINVILLE Yves , « L'archive théâtrale entre passé et présent », in *Jeu*, n°138, 2011, p. 121. « La capacité de stocker toute documentation dans l'instant même d'un événement engendre de fait une attitude nouvelle qui confère à l'archive une valeur immédiate que les compagnies de théâtre, pour ne rien dire des artistes eux-mêmes, n'ont pas manqué d'apercevoir et d'exploiter. »

[82] FREY Valentine, TRELEANI Matteo (dir.), *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan, coll. Les médias en actes INA, 2013, p. 77.

toujours plus loin cette impression de massification archivistique par le biais du numérique)[83] peut se solutionner au sein de cette observation : le document se situe dans l'instantané de la tournée, du travail de troupe, de la répétition des comédiens et ne se considère ni archive ni même matériau, mais tout simplement un passage obligé, un support nécessaire de travail comme le texte qui est à retravailler ou à réécrire. Les documents et livres des dramaturges permettent l'élaboration dramaturgique d'une thématique précise. L'ensemble des matières disparates deviennent, dans l'encadrement de la compagnie, en fonction des personnes présentes et entourant la production artistique, une archive à conserver, à considérer, à protéger, à transmettre.

L'archive est générée et gérée par la compagnie avec d'autant plus d'aisance que le numérique facilite les échanges, les productions et les copies. Un document modifié, puis enregistré et à nouveau transformé pour les besoins du travail scénique sera scindé : le dernier document modifié en date sera celui repris à la scène pour être retravaillé, tandis que les versions antérieures seront conservées et considérées comme les traces écrites précédentes des auteurs, et donc, archives textuelles. L'archive au théâtre dans sa définition se trouble, car sa délimitation d'avec le document n'est plus ce qu'elle était. Elle se déplace. L'archive devient mouvante dans sa structuration même et nous conduit vers un théâtre de l'archive. Il s'agit bien ici d'un nouveau territoire, une nouvelle stratification, une tectonique des plaques, renforcée par l'apport du numérique et de la numérisation. Cette mouvance est d'ailleurs la conclusion à laquelle arrive Yves Jubinville : « L'archive théâtrale apparaît fondamentalement plurielle, instable, disséminée dans un hors-lieu. »[84]

Le travail de l'archive au sein des compagnies permet d'assumer ce rapport fluctuant à la scène. En étant manipulées par ces dernières, il n'est plus question de prétendre que les archives sont un support fixe, mais plutôt de les présenter dans leurs instabilités. Ce nouveau territoire se complexifie davantage avec la numérisation des documents qui trouble encore le rapport à l'archive. Sans ce rapport palpable en présence de l'archive (bien que cela reste à nuancer, chaque document d'archives appelant à un support, quel qu'il soit) la vidéo et les documents numérisés n'en restent pas moins une matière d'archive. Ce constat est partagé par une partie de la communauté scientifique :

> Les sciences et les arts du texte ont affaire aujourd'hui à des documents numériques, ce qui engage un nouveau rapport à l'empirique et un renouveau philologique. Les différences entre textes et documents,

[83] Le traitement des enjeux des archives par le biais du numérique sera abordé dans la troisième partie de la présente thèse.
[84] *Op. cit.*

> bibliothèques et archives, linguistique de corpus et philologie numérique, aujourd'hui relativisés, appellent de nouveaux partages.[85]

Ce partage inédit des archives numériques et celles des textes, comme évoqué par François Rastier dans son article sur « La sémiotique des textes, du document à l'œuvre », permet de rappeler que le rapport aux archives et à la masse de documentation change, par l'apport numérique. Avec l'arrivée d'internet, les documents d'archives gérés et conservés en interne deviennent un moyen de communication quasiment instantanée. Il est par exemple aujourd'hui courant d'avoir recours aux *posts* Facebook et Instagram afin de faire la promotion d'un spectacle, au moyen d'une photographie.

De nombreuses compagnies peuvent maintenant témoigner d'un site internet regroupant pour certaines bon nombre de documents d'archives de leurs créations passées. Pour l'exemple, Le Théâtre du Soleil ainsi que la Compagnie Zirlib possèdent un site internet sur lequel la documentation de leurs anciennes créations est accessible. Les compagnies et artistes font sortir le spectacle de son média de communication privilégié, celui des programmes de théâtre et des abonnements. Ce constat est partagé par Yves Jubinville :

> Une visite sur les sites internet d'un bon nombre de nos compagnies québécoises permet de saisir l'ampleur du phénomène. Au-delà du caractère promotionnel qui s'y rattache souvent, un tel usage de l'archive signale une volonté réelle des collectifs de prendre en charge leur propre mémoire, d'en faire leur prérogative dans un but manifeste de communiquer une image d'eux-mêmes. Une image qui conjugue le passé avec le présent, qui transforme ce même présent en matériau « mémorisable », à la manière d'un bâtiment qui n'aurait pas fini d'être érigé que déjà il se donnerait à voir tel un site archéologique.[86]

Cette considération de Yves Jubinville des collectifs québécois dans leur apport aux archives est illustrée *via* l'image du site archéologique : il s'agit d'un lieu de visite et de contemplation pour certains, quand pour d'autres il est un espace de chantier, une source de recherche en évolution, un lieu de fouille en déploiement à partir duquel il faudrait envisager une circulation et une influence de ce passage de public. En bref, les archives exposées en ligne deviennent un espace de circulation, car le territoire d'archives jouxte celui de la création en exploitation et de l'activité de la compagnie. La notion de théâtre de l'archive abrite ainsi une ambivalence féconde : paradoxalement considérée dans son instabilité présente, la troupe trouve de la stabilité à s'emparer elle-même de ce matériau fluctuant sans attendre qu'on le fasse pour elle. Elle a donc la main mise sur sa matière, elle apporte de la stabilité dans

[85] FREY Valentine, TRELEANI Matteo (dir.), *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan, coll. Les médias en actes INA, 2013, p. 21.
[86] *Op. cit.*

l'instabilité béante de la transmission et de la création dramaturgique. Dans un rapport quotidien et administratif, une création marche et évolue dans le quotidien d'une tournée, car elle est appuyée par un bureau et un quotidien archivistique qui veille — ou qui tente de veiller — sur sa trace. Ainsi se construit la mémoire des compagnies.

Si Yves Jubinville évoquait une « origine toujours diffuse » de l'événement scénique[87], cette dispersion n'est pas à envisager de manière négative, mais nécessaire. En lui sacrifiant le mythe de l'origine unique, l'archive au théâtre s'en trouve augmentée d'une pluralité d'origines, bien plus proches de la réalité du fonctionnement du quotidien d'une compagnie. L'archive au théâtre brise le mouvement linéaire qui semble être le sien — celui de sa génération à sa conservation — pour devenir théâtre de l'archive, modifiée et évolutive. Elle devient cyclique. Cette production archivistique est mouvante, sans être inquiétante pour autant. Elle est à considérer dans l'instabilité de la représentation. François Rastier complète son observation de l'instabilité du support archivistico-numérique par la remarque suivante : « Le document a le statut d'un objet mobilier perçu dans le couplage avec l'environnement sémiotisé. Il revêt sa forme matérielle dès sa création, mais peut subir des réélaborations et évoluer avec le vieillissement de son support. »[88] La spécificité de l'archive du spectacle vivant consiste à jouer de cette difficulté, à savoir l'évolution constante de son support (celui de la création scénique ou le support archivistique, physique ou numérique). Elle est à la fois massive et dans le même temps extrêmement lacunaire concernant le spectacle vivant. Elle doit sans cesse s'adapter à son support au risque de se perdre. En conclusion de cette crainte omniprésente de la massification des archives, il peut être bénéfique de rappeler que l'archive n'est pas un ajout, mais un manque, comme le décrit Arlette Farge : « L'archive n'est pas un stock dans lequel on puiserait par plaisir, elle est constamment un manque. »[89]

Afin de conclure provisoirement cette constatation de la mouvance territoriale de l'archive, il faut ici souligner qu'il semble exister autant de considérations archivistiques qu'il existe de troupes et de compagnies. Comme souligné par Gaëlle Béquet dans son article sur « La bibliothèque numérique », « les documents, les archives, les entretiens peuvent révéler cette flexibilité interprétative : il n'y a pas une seule et unique manière […] de

[87] *Op cit.*
[88] FREY Valentine, TRELEANI Matteo (dir.), *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan, coll. Les médias en actes INA, 2013, p. 35.
[89] FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, p. 70.

concevoir un objet technique, mais autant de manières que de groupes. »[90] À l'image des compagnies étudiées au sein de la présente thèse, aucune n'apporte un traitement semblable à ses documents d'archives. Cette pluralité de la conception technique des archives implique d'en passer par l'expérience de l'archiviste afin de poursuivre la définition du théâtre de l'archive.

1.3 Les archives de troupes, la place de l'archiviste

> Les archives sont un lieu dans lequel un matériel d'ordre privé ou public est classé puis conservé dans le but d'une préservation permanente. Par ailleurs, le mode de classement des archives publiques varie énormément. Entre autres, les archives sont parfois utilisées comme moyen stratégique de communication. En effet, il ne faut pas uniquement considérer les archives selon une dimension statique d'enregistrement et de préservation, mais également selon une dynamique de communication. Il est nécessaire de comprendre le producteur, le consommateur et l'environnement des archives, car la connaissance et l'interprétation des objets classés dans les archives sont fortement influencées par la disposition subjective des personnes, de l'institution et des habitudes de la société.[91]

Kim Min Kyung décrit le rapport subjectif qu'entretiennent l'ensemble des institutions face aux archives. Sa thèse, intitulée *Poïétique de l'archive, une expérience de la promesse : micro-archive, macro-archive, inter-archive* porte notamment sur des installations et performances de plasticiens comme Boltanski. Il est question de considérer l'archive à la scène en rapport avec l'artiste. Comme le rappelle Anne Bénichou[92], l'évolution systématique des formes scéniques transforme les rapports aux archives. Ainsi, il est nécessaire d'interroger également le rôle de l'archiviste. Si, selon Kim Min Kyung, « la connaissance et l'interprétation des objets classés dans les archives sont fortement influencées par la disposition subjective des personnes », cet impact de l'intime quotidien sur les archives ne peut être exhaustif sans évoquer le rapport professionnel que j'entretiens avec les archives de la Compagnie Louis Brouillard. En effet, le travail d'archivage au sein des compagnies se répand, beaucoup de collectifs et compagnies comprennent l'impact qu'ils peuvent avoir sur leur propre mémoire, comme évoqué précédemment par Yves Jubinville. L'ampleur prise par les archives au sein des compagnies serait selon lui un phénomène directement lié à la capacité de stockage apparue avec les différentes possibilités numériques. L'événement de représentation étant répétitif et mouvant, l'archive pourrait être considérée dans sa « valeur

[90] FREY Valentine, TRELEANI Matteo (dir.), *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan, coll. Les médias en actes INA, 2013, p. 144.
[91] MIN KYUNG Kim, *Poïétique de l'archive, une expérience de la promesse : micro-archive, macro-archive, inter-archive*, thèse de doctorat sous la direction de Éliane Chiron, Université de la Sorbonne Paris 1, 2012, p. 11.
[92] *Op. cit.*

immédiate », celle de la représentation et donc, par le biais du numérique, être saisie dans l'instant, reproduite, transmise, stockée, encore et encore. Cette notion de stock de la documentation se transmuant lentement en matière d'archive n'est pas sans rappeler le phénomène d'archivage traversant la Compagnie Louis Brouillard.

Les archives de la Compagnie Louis Brouillard

J'ai commencé à assumer mes fonctions d'archiviste pour la Compagnie Louis Brouillard durant l'année 2019. Cela répondait, selon Magali Briday-Voileau, à un besoin présent « organique » de la troupe :

> AF : J'ai un CDI d'une journée par semaine dans la compagnie en tant que « chargée d'archives ». Est-ce qu'il s'agit d'un budget alloué à la création ou bien au fonctionnement ?
>
> MBV : Ça fait partie du budget de fonctionnement. On ne touche pas de financement pour ça, c'est quelque chose qui se rajoute. Au début, c'était un stage et puis, finalement c'est resté. Ça n'a pas forcément été pensé au long terme, en amont. Une compagnie vit au présent, et évolue au présent. On est une compagnie assez stable, mais, dans le fonctionnement, ce n'est pas si stable. On met en place des principes de fonctionnement, mais c'est encore une fois très organique. C'est quelque chose de vivant. Une compagnie n'est pas une institution, à un moment donné, on s'est rendu compte que les archives prenaient de la place, trop de place, ce n'était pas notre métier. C'est compliqué d'être dans le présent et, en même temps, de garder des choses. Ce n'est pas le même travail. Au départ, il y a eu la démarche de trouver un stagiaire, c'est comme ça qu'on s'est rencontré et puis, après on s'est dit, il faut quelqu'un au long cours. Il y a eu des discussions à plein de moments où l'on s'est dit que la première étape est celle-ci, il faut mettre de l'ordre. Maintenant, qu'est-ce qu'on fait ? Qu'est-ce que ce sera demain ? On réfléchit en faisant, et comme tu le sais, il n'y a pas deux compagnies qui gèrent leurs archives de la même façon ! Et pour nous, ce n'est même pas Joël, c'est Anne. C'est Anne qui a senti cette nécessité-là et qui a structuré les choses petit à petit. Je pense que, si ça ne tenait qu'à lui, ce serait encore dans les cartons !
>
> AF : Le travail d'archiviste est un luxe pour une compagnie. Qu'est-ce qui le justifie selon toi ?
>
> MBV : Ce sont les sollicitations extérieures. Si on ne le fait pas maintenant, après, ce sera plus complexe. Ça évolue et ça se réfléchit tout le temps. Pour moi, ce qui l'a justifié à un moment donné, c'est la masse de travail, la nécessité d'organiser, d'y consacrer du temps dédié.[93]

Magali Briday Voileau évoque les différentes étapes ayant nécessité le recrutement d'une archiviste. Elle exprime le paradoxe des archives de compagnie : une troupe est un organisme vivant, qui, dans le même temps, génère des archives. Il est « compliqué d'être dans le présent et, en même temps, de garder des choses. » Ces multiples temporalités cohabiteraient difficilement dans le même corps organique, celui de la compagnie. Le travail de l'archiviste consiste à inventorier, collecter, classer, nommer, trier, en bref, à envisager la pertinence d'un document afin de le faire entrer aux archives. Dans une compagnie, c'est également un travail

[93] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.2 Entretien avec Magali Briday-Voileau, p. 64.

collectif. Les documents sont rapportés par les membres de la troupe, identifiés pour les plus anciens par eux-mêmes, notamment grâce à Anne de Amézaga qui du fait de son ancienneté, parvient à les identifier et à les dater.

Cet archivage entraîne également la création d'un glossaire et d'un vocabulaire spécifique, tels que les documents sonores, documents de communications ou encore dossiers suspendus[94], autant de termes et terminologies faisant référence à la classification spécifique de la Compagnie Louis Brouillard. Ce travail est venu compléter ma recherche sur la notion d'archive au théâtre. L'expérience pratique me permet de constater et de comprendre comment se construit progressivement, dans un rapport intime quotidien, un fonds d'archives. J'ai pu voir comment fonctionne sa consultation et ce que les chercheurs viennent y trouver. J'ai pu me situer des deux côtés de la manipulation de l'archive à la fois dans sa consultation et dans sa gestion pratique.

Au commencement du stage, l'accès m'est donné aux archives de la Compagnie Louis Brouillard, si, en contrepartie, je dédie du temps à leur organisation. Ce temps est celui d'un archivage du quotidien, avec les articles parus dans la presse, parfois le jour même, qui sont à archiver numériquement[95]. Ce travail se complète par la manipulation d'archives plus anciennes, contenues dans de hauts cartons entreposés dans le bureau de la compagnie, desquels j'extrais de la correspondance, des documents anonymes auxquels seule la mémoire collaborative de Anne de Amézaga peut donner une identité, attribuer une année, préciser une datation. J'apprends à composer et à amplifier le fonds d'archives selon cette quadrature : archives anciennes/archives numériques/archives d'actualité/archives papiers[96]. Ces quatre éléments qui composent les archives de la Compagnie Louis Brouillard sont poreux. Ces cartons contiennent les archives anciennes que je dois apprendre à manipuler, reconnaître, identifier. Cela nécessite la mise en place d'une communication grandissante avec Anne de Amézaga, lorsque Magali Briday-Voileau ne sait pas répondre à mes questions. Les échanges avec Magali Briday-Voileau et Anne de Amézaga contribuent à renforcer encore davantage ce rapport à l'intime au sein même du document d'archives, dans son identification.

Le désir de constitution des archives de la Compagnie Louis Brouillard est né du rapport intime qu'entretenait Anne de Amézaga avec sa propre documentation :

---

[94] Voir volume des annexes, Annexe 2 : Outils archivistiques de la compagnie Louis Brouillard, 2. Glossaire des archives de la Compagnie Louis Brouillard.

[95] Voir volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 2.1 Les bureaux de la compagnie au Théâtre des Bouffes du Nord, Exemple d'arborescence d'un article de presse numérisé.

[96] Voir volume des annexes, Annexe 2 : Outils archivistiques de la compagnie Louis Brouillard, 3. Cotes fonds papier.

AF : Comment tout a commencé ?

AD : De plusieurs manières. Il n'y a jamais une seule manière, c'est comme tout. Je crois qu'il faut se faire confiance, suivre ses intuitions. Un jour, pour un de mes anniversaires, on m'a offert un livre sur François Mitterrand, édité par la Fondation Jean Jaurès. Ce livre m'a fasciné, parce que c'est tout le parcours de François Mitterrand, jusqu'à ses photos d'identité, sa carte scolaire, quand il a été au régiment, des cartes postales, bien sûr, beaucoup de textes et de photos, mais il y a aussi des objets de l'intime. Tu parlais de l'intime tout à l'heure. Quand j'ai commencé à aller à l'étranger avec Joël, je ramenais les affiches, je ramenais les tickets, et c'est ce livre sur François Mitterrand qui m'a donné l'idée. J'ai un instinct de collectionneuse, c'est certain. J'aime bien garder les choses et Joël le savait. Et un jour il est venu, et m'a dit : « je voudrais que tu parles avec Evelyne », c'est sa sœur, qui est documentariste.[97]

Ce désir naissant chez Anne de Amézaga s'est par la suite illustré dans une volonté d'accueillir les chercheurs chez elle afin de prêter les DVD de captations de spectacles dont la tournée s'était arrêtée. Elle s'est interrogée sur la manière de distribuer et de rendre accessible cette matière des plus intimes, celle de la représentation s'étant arrêtée. Comment ne pas dénaturer la mémoire vive de la compagnie par la présentation d'un travail rétréci, piégé sur le support vidéo ? Anne de Amézaga a commencé à répondre à la question par l'accueil des observateurs :

AD : Joël ne voulait pas que ce soit diffusé, c'est pour ça que les spectacles entiers ne sont pas en ligne. Nous devions prendre des précautions : je donnais des DVD à l'intérieur d'une pochette sur laquelle je marquais « à ne pas diffuser, à ramener à telle adresse ». C'était tout un processus assez paradoxal puisque Joël voulait être connu, mais sans être actif sur les réseaux. Il fallait faire un travail minutieux d'archivage. J'ai fait un nombre incalculable de copies des DVD. À l'intérieur de la boîte, je mettais un petit papier et après c'était Gil qui le modifiait en fonction du spectacle. J'ai donc aussi inventé une manière de distribuer les documents et les archives.

AF : Cette demande des étudiants n'a non pas amorcé, mais amplifié cette capacité d'archivage.

AD : Exactement. Je me suis dit que c'était nécessaire aussi pour eux. Qu'il le fallait ! J'étais très respectueuse de Joël, je n'aurais jamais fait une communication ou quelque chose de cet ordre qu'il n'aurait pas validé. Tout à l'heure j'ai parlé de la confiance : c'était toujours un échange d'égal à égal. Les gens venaient chez moi ou ici, je leur donnais un DVD, je leur parlais pendant une demi-heure et je leur disais : « vous le rendez ». Ce n'était pas un discours de façade.

AF : C'était un échange intime.

AD : Intime, exactement. Ils savaient que j'allais leur répondre. C'est aussi une force que j'ai eue concernant les stagiaires ou pour les stages avec Joël.[98]

La numérisation a par la suite facilité la diffusion et les prêts. Anne de Amézaga revient sur la formation des logiciels ayant permis le fondement de la base archive de la compagnie. Dans ce logiciel, les deux supports d'archives (papiers et numériques) se mêlent,

[97] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 41.
[98] *Ibid*., p. 44.

si bien que, dans le tableur[99] classifiant plus de six-mille archives diverses, peuvent être cochées les cases : « numérique/papier/numérique et papier ». Les deux formats ne sont pas incompatibles et sont même la plupart du temps souhaités par Anne de Amézaga, comme une sécurité supplémentaire de l'archive :

> AD : Nous avons fait intervenir une étudiante, Jacqueline Ilic, qui a travaillé avec nous là-dessus, et qui a créé la base, avec l'aide de Jean François (Louchin), sur deux logiciels, ACCESS et EXCEL. Et moi je disais : « corrige ci ; là il faut qu'on ait un lien avec ça ; là il faut qu'on puisse chercher par nom de journaliste ; là il faut qu'on puisse chercher par nom d'auteurs de l'article, ou par nom de spectacles »… Elle est restée longtemps pour faire cela. Moi, je me suis surexcitée en me disant : « il faut aussi rajouter les DVD, mais dans des boîtes, il faut aussi garder les affiches, et il faut aussi garder les éléments de ceux qui commencent à demander les droits d'auteurs et monter les pièces de Joël ailleurs »… Le processus s'est mis en branle, et il s'est affiné après avec l'arrivée de Gil (Paon). J'avais le goût de la collecte et pour moi, les deux sont importants : il y a le concret, et il y a le numérique. Et les deux vont ensemble même si l'usage n'est pas le même.[100]

Les archives d'actualité sont la plupart du temps numériques qu'il s'agisse des articles de presse, des annonces du spectacle, des bibles du spectateur et des programmes de salle qui ne sont pas encore imprimés pour les représentations. Anne de Amézaga tient à ce contact palpable à l'archive.

> AD : Je suis une obsédée du papier même si je sais qu'aujourd'hui on fait la guerre aux programmes de salles. Pour moi, les programmes racontent des choses. Grâce à eux, nous retrouvons des gens qui ont travaillé dans les spectacles de Joël et qui ont disparu, ou qui sont partis dans d'autres directions. C'est très important si nous voulons décortiquer cette histoire de savoir qu'à ce moment-là, il y avait telle et telle personnes qui travaillaient avec lui.[101]

Ce travail d'engagement vis-à-vis des différents supports d'archives s'est également mis en place dans un rapport très pratique, non seulement de sollicitations, mais aussi selon un besoin de classification et d'organisation dans l'histoire de la compagnie :

> AF : Tu as commencé à effleurer le sujet quand tu as parlé de Jacqueline Ilic qui a fondé le logiciel avec ACCESS : est-ce que tu peux rappeler ou même expliquer comment s'est fondé, *via* le numérique, ce fonds d'archives ? Est-ce que tu as tenu un registre ?
>
> AD : Oui j'ai tenu un registre. Nous avions fait une sorte d'arborescence qui permettait de savoir ce qui se rapportait aux articles de presse, aux dossiers de presse, aux bibles, aux affiches, aux billets… Ensuite, il fallait savoir comment référencer toute cette matière et comment aller la chercher. Alors, il y avait les dates des articles, les titres, mais je ne me souviens pas exactement du détail. Et puis, ce travail de précision, je ne voulais pas le confier à n'importe qui. Il y a eu quelqu'un qui y a travaillé, mais dont je tairai le nom. On sait très bien que, quand on fait des recherches, des appels, sur n'importe quel logiciel, si ce n'est pas rangé de manière uniforme (si c'est en capital ou en minuscule, par

[99] Voir volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 2.1 Les bureaux de la compagnie au Théâtre des Bouffes du Nord, la base archives OTRA de la Compagnie Louis Brouillard.
[100] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 42.
[101] *Ibid*.

> exemple) tout est décalé, il faut être extrêmement méticuleux. Donc nous avons fait comme un grand tableau pour nous aider à trier…
>
> AF : Les entrées ?
>
> AD : Oui, les entrées, les tris. Nous avons défini les besoins. Nous avons fonctionné de la même manière quand nous avons créé le logiciel de tournée avec Manu (Emmanuel Abate) et Jean François (Louchin). Nous avons fait en fonction de nos besoins. Par exemple, quand on indique au logiciel « Cercles/fictions » et que nous voulons voir afficher tous les articles sur *Cercles/fictions*, comment faire ? Afficher tous les articles de Jean-Pierre Thibaudat, comment faire ? Nous avons travaillé sur le concret.[102]

Le travail d'archiviste n'arrive pas à un « instant T » de la vie de la compagnie ou des créations, mais davantage lorsque le rapport à l'intime *via* la seule mémoire vive est insuffisant, et quand les moyens de la compagnie le permettent. Le théâtre de l'archive se conjugue au temps immédiat. Par manque de temps, les membres de la troupe vont en appeler à une tierce personne qui pourra ordonner les archives, en assumant les creux, les manques, les vides, les absences. L'enjeu n'est pas de les combler, mais de les rassembler et de les rendre accessibles. Lorsque les tournées sont moins nombreuses, les archives se font plus rares, aussi mon travail se rapproche davantage du quotidien de la compagnie, à savoir amplifier les dossiers publics, constituer les revues de presse et les dossiers pédagogiques. Néanmoins, la masse demeure, conservée par les membres de la Compagnie Louis Brouillard. Il ne faut cependant pas nier une certaine réticence des artistes vis-à-vis de la transmission de leurs documents :

> Pendant que la caméra numérique dernier cri enregistre les moindres faits et gestes des acteurs et du metteur en scène dans le déroulement d'une répétition ; pendant que des masses d'images et d'écrits, produits dans le sillage d'une création, trouvent refuge dans un dossier numérique ; pendant que des maquettes de décors et des croquis de costumes sont pérennisés en format 3D visibles sur nos écrans d'ordinateur ; pendant que la parole critique se démocratise et que se multiplient sur la Toile les traces de l'événement théâtral… nos esprits semblent avoir de plus en plus de mal à saisir la réalité théâtrale au-delà de son actualité, de sa contemporanéité.[103]

Cette capacité de stockage amplifie notre rapport à l'instant présent, qui caractérise le théâtre de l'archive. L'archive est un instant saisi, mouvant et finalement insaisissable. En tentant de capter un maximum de cette matière mouvante, cela génère au sein des compagnies la capacité d'en dégager toujours plus la spécificité. Son fonctionnement, cette capacité de stockage et ce rapport à la masse d'informations et de potentielles archives ne peuvent se démêler que *via* la mémoire vive et intime des membres de la compagnie qui la composent. Le travail d'archiviste est inédit pour chaque compagnie, chacune ayant un

[102] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 52.
[103] *Op. cit*., p. 119.

système de fonctionnement spécifique. L'archive et l'archivage ne sont pas des systèmes qui tendent vers l'universalité, ils sont les témoins actifs d'un fonctionnement intime quotidien et propre à chacun. Le travail de l'archiviste est donc investi d'un rapport temporel, mais aussi intime avec les membres de la compagnie. On pourrait ici évoquer l'instabilité artistico-archivistique : l'artiste de théâtre au sein de sa dramaturgie entretient un rapport instable avec la matière de sa création, cette instabilité mouvante se prolonge au sein des archives qui composent et composeront les archives de la compagnie. L'archive oscille entre réel et fiction, entre diffusion publique et rapport intime. Entre théâtre et archive se situe donc le théâtre de l'archive.

La communication aux chercheurs

Au sein de la discipline des études théâtrales, la volonté de chercher à étudier une troupe contemporaine se heurte parfois à un patchwork incomplet et désordonné. Mohamed El Khatib et la Compagnie Zirlib sont, pour l'exemple, conscients de cet état de fait :

> MK : Je ne jette pas, c'est juste que ça va à la cave. Je me dis toujours que ça peut servir même si ça ne sert jamais. Qu'est-ce qui fait trace finalement, après les créations, qu'est-ce que c'est ? Le processus de travail, en fait, lui continue, il n'y a pas un avant et un après-création. […]
>
> AF : Tu as commencé à le dire quand tu as parlé du local où vous êtes installés. Est-ce que c'est là que vous stockez les archives ou bien les costumes, les scénographies, les documents...
>
> MK : À Orléans nous avons notre local de stockage. Je pense qu'il faudra faire une brocante à un moment donné : sortir, faire le tri. Je sais qu'on a des autolaveuses, je pense qu'on pourrait s'en débarrasser…
>
> AF : Êtes-vous sollicités par des étudiants, par des chercheurs qui travaillent sur les créations, ou même des sociologues ?
>
> MK : Quasiment toutes les semaines.
>
> AF : Vous leur proposez un peu de cette matière ?
>
> MK : Non, on a trop de sollicitations. De temps en temps, je réponds, mais… sinon je ne fais que ça.[104]

Comme l'évoque Mohamed El Khatib, les archives récoltées au sein des compagnies posent le problème d'une délimitation claire entre l'avant et l'après-spectacle. Dans la mesure où la troupe ainsi que le spectacle sont en activité, ce dernier est forcément fuitant : il est incomplet et difficilement saisissable. Cette même difficulté m'a conduit à exercer le métier d'archiviste : dans l'étude lacunaire de spectacles anciens de la Compagnie Louis Brouillard,

[104] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, pp. 81, 82.

l'absence de traces immédiates était telle qu'il m'a fallu aller puiser directement à la source, en échange d'un collectage et d'un travail d'archivage. Cet équilibre a pu s'instaurer finalement grâce à la communication avec la compagnie, qui m'a permis d'évoluer dans leurs archives. La difficulté du saisissement de l'avant et l'après-création peut entraîner un phénomène d'autoproduction de l'archive, car c'est par la compagnie qu'elle peut être collectée et c'est au sein de cette même structure qu'elle est archivée. Elle est organisée et installée. Elle est ordonnée pour celles et ceux qui souhaitent venir se renseigner : la compagnie gère et organise ce renseignement, au quotidien, en instantané. L'archiviste organise une plongée au sein des archives pour le chercheur, afin de rendre accessible, compréhensible et consultable cette masse. Mohamed El Khatib et la Compagnie Zirlib n'ont pas de temps ni de personnel à consacrer à cette plongée, par conséquent, les potentielles communications aux chercheurs demeurent lettre morte.

Cette immersion guidée dans les archives est décrite par Arlette Farge :

> L'archive suppose l'archiviste ; une main qui collectionne et classe, et même si l'archive judiciaire est certainement celle qui, dans toutes les bibliothèques ou dépôts d'archives départementales, est la plus « brutalement » conservée (c'est-à-dire la plus simplement gardée à l'état brut, sans reliure, sans brochure, seulement rassemblée et liée comme une botte de paille), elle est en quelque sorte préparée pour un usage éventuel. […] Fonds d'archives dont la définition scientifique n'épuise heureusement ni les mystères ni la profondeur : « ensemble de documents, quels que soient leurs formes ou leur support matériel dont l'accroissement s'est effectué d'une manière organique, automatique, dans l'exercice des activités d'une personne physique ou morale, privée ou publique, et dont la conservation respecte cet accroissement sans jamais le démembrer. » Dans les bibliothèques, le personnel (conservateurs et magasiniers) ne se perd pas en mer ; il parle d'elle en nombre de kilomètres de travées qu'elle occupe. C'est une autre forme de gigantisme ou bien une astucieuse façon de l'apprivoiser tout en marquant d'emblée l'utopie que représenterait la volonté d'en prendre un jour exhaustivement possession. […] Déroutante et colossale, l'archive, pourtant, saisit. Elle ouvre brutalement sur un monde inconnu où les réprouvés, les miséreux, et les mauvais drôles jouent leur partition dans une société vivante et instable. Sa lecture provoque d'emblée un effet de réel qu'aucun imprimé, si méconnu soit-il, ne peut susciter.[105]

Cette image évoquée par Arlette Farge de la marée montante de la masse d'archives demandant à être apaisée afin d'être rendue accessible *via* un fonds d'archives n'est pas sans évoquer mon propre travail d'archiviste qui tend à rendre accessible un document aux chercheurs. Le statut d'archive du document est finalement rendu légitime quand la consultation a eu lieu. Le traitement quotidien de la documentation fait archive une fois que cette dernière est appréhendée par une personne tierce. Cela peut être plus complexe pour la consultation numérique, le téléchargement des documents engendrant une manipulation sur laquelle l'archiviste ne peut pas avoir droit de regard. Lorsqu'il est expérimenté, mis à

[105] FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, pp. 9 - 12.

l'épreuve par son utilisation, sollicité par la recherche universitaire ou artistique, le document se meut progressivement en archive. Or cette idée est, comme évoquée par Arlette Farge, une utopie de possession, car, tout comme la matière scénique de la représentation, l'archive nous échappe, à l'image de l'art qu'elle prétend canaliser.

L'archiviste de l'intime

L'impossibilité de saisissement total du geste de création peut se traduire chez certains artistes par une conservation obstinée de la trace de leur travail. Victor Thimonier en témoigne concernant les archives de Jean François Peyret dans la revue de la Société d'Histoire du Théâtre :

> Cette accumulation, ce temps pris est intensément producteur d'archives : en amont des spectacles, les « matériaux » sont compilés, traduits, réécrits, montés au sein de « partitions ». Puis le travail se poursuit au cours des répétitions, l'écriture du spectacle se construisant à partir de la navigation dans l'ensemble de ces matériaux. […] La production scripturaire est donc extrêmement dense et prolifique et l'arrivée des ordinateurs personnels puis d'internet ont entraîné une inflation mécanique de la quantité de documents archivés, témoignant du souci constant, chez l'artiste, de conserver la trace des répétitions par les moyens audiovisuels de son temps. […] Les archives au format papier et électronique se sont ainsi augmentées d'archives audiovisuelles, cumulant des centaines d'heures de répétitions, sous des formats vidéos divers, auxquels s'ajoutent les captations des spectacles et autres documentaires. […] Loin de l'oraison funèbre que Jean François Peyret redoutait, l'exploration des archives voudrait s'inscrire dans la continuité d'un geste artistique qui a toujours porté le souci de sa propre mémoire.[106]

Les artistes entretiennent un rapport intime à leurs documentations et matériaux de travail, aussi ce passage aux archives est souvent vécu par l'artiste comme une oraison funèbre. Joël Pommerat se tient, pour son exemple, à distance des archives qu'il estime comme étant celles de sa compagnie et en conservant ses propres documents et matériaux de travail, refusant le faire-archive trop instantané.

> AF : C'est intéressant que Joël ait, d'après toi, parfaitement conscience de cette idée de stockage et d'inventaire qui se rapproche de la question de l'archive. Et pourtant, il ne considère pas ce processus comme de l'archivage, alors que c'est de son initiative à chaque fois : ce lieu, le fait de garder....
>
> AD : Je crois qu'il ne le conscientise pas. Il ne veut pas se dire que ce sont des archives, parce que l'action de la mort est prise dans ce terme et, pour lui, c'est intolérable.[107]

Ariane Mnouchkine, bien qu'ayant fait évoluer son opinion grâce à la parole d'Hélène Cixous et au travail conjoint avec la BnF (sur lequel nous reviendrons), n'a pas pour autant

[106] THIMONIER Victor, « Le tapis roulant » in *Revue d'histoire du théâtre*, n°290, 2021, pp. 26 - 29.
[107] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 55.

arrêté de souffrir du symptôme de l'archive au théâtre en tant que co-morbidité. Franck Pendino revient sur ce combat quotidien qu'a été le sien de faire accepter cette idée de l'archive vivante :

> FP : Je suis content que tu abordes le sujet de l'archivage au présent. Cela a été mon combat quotidien. Rendre les archives vivantes, les ramener au présent, ne pas considérer cette galerie de tir comme un mausolée. Le projet d'imaginer une exposition était très enthousiasmant, mais stérile. Pour Ariane, qui n'est déjà pas très intéressée par son passé, la muséification : c'est la mort. Je me rappelle du dernier échange que j'ai eu avec elle au sujet du projet d'exposition : « tu feras ça quand je serai morte ! »…
>
> AF : C'est très révélateur de notre considération actuelle des archives : dans mon dialogue avec Anne de Amézaga sur les archives de la compagnie Louis Brouillard de Joël Pommerat, le même discours est revenu. Anne s'est battue au quotidien pour entreprendre la conservation et l'archivage au sein des bureaux de la compagnie. Elle aborde énormément cet enjeu de l'archivage, exactement comme toi Franck, dans cette constante remise au présent. Mais pour Joël Pommerat : c'est une muséification, c'est la mort, c'est effrayant, c'est dangereux. C'est pour cela qu'il s'agit d'aborder l'archivage dans cette constante remise au présent.
>
> CGB : Notre travail aux Arts du spectacle, consiste à essayer de faire comprendre que les archives, par la mise à disposition en salle de lecture à tous les publics — puisqu'on ouvre à la fois aux praticiens du spectacle comme aux chercheurs dans un sens très large — sont des ressources vivantes. Très vivantes.[108]

Comme le souligne Corinne Gibello-Bernette, la tâche de l'archiviste consiste à mettre en avant le vivant de l'archive. La position délicate de l'archiviste est de garder en vie la matière de laquelle les artistes ont pu se détourner afin de demeurer au présent, celui de la création. Or, dans une compagnie, ce travail ne s'effectue pas en solitaire, mais en dialogue permanent avec les membres de la troupe. Finalement, la définition donnée par Jacques Derrida de l'étymologie de l'archive[109] trouverait un déploiement plus complet dans sa mise en application au sein d'une compagnie de théâtre.

Si Jacques Derrida précise que l'*arkhé* renvoie à une loi et à un lieu au singulier, les choses ainsi que les individus sont quant à eux pluriels. Les archives d'une compagnie sont l'affaire d'un collectif. La difficulté de l'archive réside en ce pluriel qui la compose. Comment sélectionner ? Arlette Farge revient sur ce dilemme :

> Comment décider entre l'essentiel et l'inutile, le nécessaire et le superflu, un texte significatif et un autre qu'on jugera répétitif ? Il n'y a pas de bonne méthode à vrai dire ni de règles strictes à suivre lorsqu'on hésite sur le choix d'un document. La démarche est en fait semblable à celle du rôdeur, cherchant dans l'archive ce qui y est enfoui comme trace positive d'un être ou d'un événement, tout en restant attentif à ce qui fuit, ce qui se soustrait et se fait, ce qui se remarque comme absence. Présence

[108] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p.16.
[109] *Op. cit*., *Arkhé*, rappelons-nous, nomme à la fois le *commencement* et le *commandement*. Ce nom coordonne apparemment deux principes en un : le principe selon la nature ou l'histoire, *là où* les choses *commencent* - principe physique, historique ou ontologique -, mais aussi le principe selon la loi, *là où* des hommes et des dieux *commandent, là où* s'exerce l'autorité, l'ordre social, *en ce lieu* depuis lequel *l'ordre* est donné - principe nomologique.

> de l'archive et absence d'elle sont autant de signes à mettre en doute, donc en ordre. Sur ce chemin peu frayé, il faut se méfier d'une identification toujours possible avec les personnages, les situations, ou les manières d'être et de penser que les textes mettent en scène.[110]

Le champ lexical du théâtre employé par Arlette Farge évoque l'ultime piège tendu à l'archiviste, celui de l'identification. De la même manière que les « écrivains de plateau », l'avènement du théâtre épique et son héritage se sont évertués à se défaire d'une identification à l'action de la représentation, l'archiviste de théâtre ne doit pas céder à la tentation de l'identification. Cet exercice est d'autant plus périlleux que, comme nous l'avons vu et, comme nous allons continuer de l'explorer, l'enjeu de l'intime est rattaché fondamentalement à l'archive et au concept de théâtre de l'archive. Joël Pommerat et Ariane Mnouchkine, en travaillant leurs improvisations à partir de témoignages écrits ou oraux, ont procédé à ce que l'on pourrait appeler une ingurgitation des voix (historiques) par les comédiens, portées à nouveau à travers leurs corps, mais fusionnées avec leur « moi » présent. Mohamed El Khatib s'emploie également à l'utilisation en scène de la parole et de la voix enregistrée de plusieurs témoins, comme celle de sa mère dans sa performance documentaire *Finir en Beauté*. Cet accouplement entre voix passées et voix présentes exacerbe ce rapport à l'intimité intestine que semble entretenir le théâtre de l'archive : les archives s'organisent dans le ventre de la compagnie, elles deviennent partie intégrante de cette dernière.

CHAPITRE 2 Les repères. Ariane Mnouchkine et Le Théâtre du Soleil, Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard, Mohamed El Khatib et la Compagnie Zirlib.

Chacune des trois compagnies mentionnées mène une exploration du territoire archivistique spécifique à son fonctionnement. Ariane Mnouchkine et Le Théâtre du Soleil ont été précurseurs dans leur apport à l'écriture collective au plateau, ainsi qu'à la conservation et la collectivisation de leur mémoire dès les années soixante-dix en France. La Compagnie Louis Brouillard, en me donnant la responsabilité de leurs archives, m'a permis d'assimiler ce rapport quotidien à ces dernières et de constater l'intérêt porté à la mémoire de la compagnie par Anne de Amézaga. Mohamed El Khatib et la Compagnie Zirlib m'ont quant à eux permis d'instaurer dans mes recherches et, *via* leurs performances et créations, un rapport à l'archive toujours plus immédiat et instantané.

[110] FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, p. 88.

2.1 Ariane Mnouchkine et Le Théâtre du Soleil : le factice de l'archive

L'archive affective, l'archive du corps-récit

Ariane Mnouchkine fonde avec Jean Claude Penchenat, Jean-Pierre Tailhade, Gérard Hardy Philippe Léotard, Myrrha et Georges Donzenac et Françoise Tournafond Le Théâtre du Soleil en 1964, en SCOP (société coopérative de production), avec une volonté de fonctionnement en collectif poussé à son paroxysme, aussi bien en terme créatif que dans son fonctionnement administratif. Bruno Tackels consacre le sixième tome de son étude des écritures de plateau à Ariane Mnouchkine. Cela permet une rétrospective de la première étape de travail des archives au plateau :

> Des *documents* qui viennent nourrir la scène. Ariane Mnouchkine à l'habitude de dire que les spectacles « sont en train d'arriver », qu'ils s'imposent à ses interprètes plus que ceci ne les créent. Dans le cas du Soleil, ce sont souvent des blocs de fiction qui leur sont arrivés. Mais de plus en plus souvent, de plus en plus nettement, ce sont des blocs de réalité qui se glissent subrepticement sur le plateau. La réalité du sang contaminé *(La Ville parjure*), la réalité de l'intégrisme *(Le Tartuffe*), la lâcheté politique (*Tambours sur la digue*), la réalité des déportations contemporaines de sans-papiers (*Le Denier Caravansérail* [*Odyssées]*), autant de questions dramatiques qui ont documenté le processus de création des spectacles. Déjà dans *Le Dernier Caravansérail*, l'apport documentaire s'était fortement accentué. Ariane Mnouchkine et Shaghayegh Beheshti étaient allées rencontrer de nombreux réfugiés dans différents camps de « transit », comme celui de Sangatte, mais aussi en Australie (Villawood) ou en Indonésie (Lombok). Elles ont passé des mois à recueillir de nombreux témoignages, qu'elles ont ensuite transmis aux acteurs du Soleil — sans forcément les leur faire entendre. Ceux qui ont écouté ceux qui parlent en ont fait du théâtre — un théâtre qui touche, ni pur documentaire, ni tout à fait fiction, et qui invente finalement un genre nouveau, reprenant la logique des conteurs : ceux qui parlent et ceux qui écoutent. Dans *Les Ephémères*, le caractère *documentaire* prend un tour supplémentaire, que l'on peut définir comme étant « affectif » : ceux qui parlent et ceux qui écoutent sont les mêmes, mais le principe est identique. Les acteurs *écrivent* sur le plateau ce qu'ils perçoivent comme absolument nécessaire. Sauf qu'ici, les récits ne viennent plus de toutes les misères du monde, du grand monde à raconter sur le mode épique : ils naissent du cœur de chacun, de souvenirs qu'ils ont (dé)livrés, sortis d'une délicate intimité — c'est perceptible à chaque instant. Partant de ce qu'ils sentent affectivement, ils en font un document « théâtralisable ».[111]

Cette rétrospective élaborée par Bruno Tackels permet de mettre en avant la matière documentaire utilisée par A. Mnouchkine et les comédiens au plateau, afin de faire apparaître l'action. L'apport de réel se confirme au fur et à mesure des créations de la troupe. Le rapport à l'intimité se retrouve également *via* les témoignages et récits retravaillés au plateau afin de les rendre théâtralisables. L'archive passe par le corps. Selon Bruno Tackels, c'est à partir des traces générées par les improvisations qu'émerge l'écriture de plateau. Les enregistrements

[111] TACKELS Bruno, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil*, *Ecrivains de plateau*, VI, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013, pp. 68, 69.

audios (et plus tard vidéos) des répétitions des comédiens ont permis à la compagnie de les retravailler et de faire émerger les différentes créations. Le phénomène de réingurgitation des voix (celles des témoignages écrits et oraux) par les comédiens est observable dès la création de *1789* en 1970. Béatrice Picon-Vallin revient sur la formation au plateau de ce dernier :

> Combinée à la recherche documentaire et historique, la création collective par improvisation se fait plus compliquée, mais très joyeuse : les matériaux sont abondants, les rôles sont nombreux. Les personnages qui émergent sont essayés, tentés, abandonnés, intervertis. On improvise par groupe de quatre ou cinq ou davantage, sur différentes situations historiques telles que la prise de la Bastille, un débat à l'Assemblée nationale, la proclamation de la Loi martiale, la fuite à Varennes, la grande farce de la Nuit du 4 août, la Déclaration des droits de l'homme, ou sur des thèmes ou des personnages : la gabelle, Madame Veto, les cahiers de doléances, la grande peur des femmes, le boulanger français, la guerre, « On n'a rien pour écrire », La Fayette et la garde nationale, le marionnettiste.[112]

Le premier spectacle du Théâtre du Soleil impliquant directement un travail sur l'archive par le plateau est *1789*. Ce spectacle s'emparant d'un sujet historique est représenté à la Cartoucherie. Il est également soumis à une collecte de l'ensemble des archives retraçant son existence, et rendu consultable à la BnF. Ce souci pour la documentation, qui était déjà présent dès les premiers spectacles du Soleil, correspond à l'esthétique dramaturgique de la compagnie, qui vise à représenter le réel par le récit. Fabienne Pascaud questionne Ariane Mnouchkine sur l'impression de justesse au théâtre :

> Quand la scène, enfin, vous semble-t-elle juste ? — Une émotion naît. […] La vie est là. D'ailleurs, il n'y a pas théâtre quand il n'y a que description, la scène doit raconter plus que ce que l'on voit. Et en même temps, évidemment, il faut que ce soit vrai. Alors, comment révèle-t-on théâtralement la réalité ? Cela commence par un énorme travail de documentation.[113]

Selon A. Mnouchkine, c'est par le vrai que se juge le théâtre et cela passe donc par une documentation importante. Cette même documentation appelle à garder trace de ce qu'elle devient par l'enregistrement des improvisations, gardant ainsi la marque de l'évolution de la trace. Ariane Mnouchkine évoque la douleur de l'absence de trace concernant une création, notamment pour *1789* :

> Nous voulions une grande geste populaire. Les improvisations nécessaires à la création collective étaient, à l'époque, beaucoup plus difficiles à archiver, mémoriser, car nous n'avions pas encore de caméra. Nous avions seulement un petit magnétophone. Nous perdions beaucoup de ce qui était agi.[114]

---

[112] PICON-VALLIN Béatrice, *Le Théâtre du Soleil Les cinquante premières années*, Arles, Ed Actes Sud, 2014, p. 78.
[113] MNOUCHKINE Ariane, PASCAUD Fabienne, *L'Art du Présent*, Arles, Ed Babel essai, 2016, p. 87.
[114] *Ibid*., p. 167.

Ce travail de documentations et de captations continue d'être au centre des préoccupations esthétiques du Soleil et ne le quittera plus. Par la suite, Ariane Mnouchkine et ses comédiens se rendront directement à la rencontre de leur sujet d'histoire afin de s'en emparer dans leur jeu :

> En 1984, peu de temps après les événements, nous sommes allées toutes les deux, Hélène et moi, dans les camps de réfugiés cambodgiens à la frontière thaïlandaise. Nous y avons recueilli les récits terribles qui ont nourri le travail d'écriture d'Hélène et notre travail d'acteurs et de metteur en scène. Hélène a énormément écrit. Il en est resté à peine le quart, dans le spectacle, mais nous avons tout répété. Tout ce qui n'a pas été retenu dans le spectacle a cependant été nourrissant pour les acteurs et pour moi.[115]

Ce travail de nourriture des acteurs et de la troupe se retrouve dans le processus d'élaboration de bon nombre d'écrivains de plateau, notamment comme nous le verrons dans celui de Joël Pommerat et de sa compagnie, ainsi que dans l'écriture de Mohamed El Khatib. Cela concerne aussi bien l'écriture que le jeu, comme évoqué par A. Mnouchkine, et c'est ce travail — sur ce que Béatrice Picon-Vallin appelle des « documents vivants »[116] que se révèle l'exemplarité de la notion de théâtre de l'archive : c'est par la collecte dense et progressive que l'ensemble de la troupe se trouve impactée dans son esthétique, au fur et à mesure du temps et des répétitions jusqu'à devenir forme théâtrale, théâtre de l'archive.

> C'est là la première collecte d'entretiens recueillis autour d'une question de Mnouchkine à ceux qui ont tout quitté : quel récit transmettre à leurs enfants ? La transmission de ces vies, fragiles coquilles sur les routes et les mers du monde, sera aussi au centre du spectacle. De retour en France, un nouveau grand stage permet de rencontrer de nouveaux acteurs et d'augmenter la diversité culturelle de la troupe. Mnouchkine se rendra régulièrement à Sangatte, toujours avec Shaghayegh Beheshti, ainsi qu'avec Sarkow Gorany, comédien kurde réfugié qui la guidera dans les dédales du camp où il a vécu, et qui jouera dans le spectacle […] La documentation sur laquelle va s'appuyer le travail d'improvisation est essentiellement constituée des témoignages d'hommes et de femmes rencontrés auxquels il s'agit de donner une voix publique et personnelle. […] Des scènes comme l'interrogatoire par vidéoconférence du réfugié irakien Al Bassiri au tribunal de Melbourne seront totalement véridiques. Les « documents vivants » ainsi rassemblés sur une longue période seront de trois ordres : ceux que la metteur en scène a enregistrés, les rencontres faites par les comédiens et leurs expériences personnelles dans les différentes parties du monde dont ils sont issus (Iran, Bulgarie, Russie).[117]

Ainsi, le Soleil collecte et amplifie son matériau dramaturgique de manière toujours plus importante, les exemples cités précédemment n'étant pas des processus de création isolés, mais bien le schéma de travail de la troupe depuis son commencement.

L'archive au Soleil, un besoin de la trace jouée

---

[115] MNOUCHKINE Ariane, PASCAUD Fabienne, *L'Art du Présent*, Arles, Ed Babel essai, 2016, p. 187.
[116] PICON-VALLIN Béatrice, *Le Théâtre du Soleil Les cinquante premières années*, Arles, Ed Actes Sud, 2014, p. 264.
[117] *Ibid*., pp. 264, 265.

Le Théâtre du Soleil travaille en lien avec la Bibliothèque Nationale de France à Paris. Les archives des spectacles lui sont régulièrement transmises. Il existe également, au sein de l'espace de la Cartoucherie, l'ARTA (Association de Recherche des Traditions de l'Acteur) qui conserve des documents inédits de travail de stages des grands maîtres de théâtre étrangers. Les locaux de l'ARTA se situent à proximité de ceux du Théâtre du Soleil, permettant notamment une circulation plus fluide des personnes lors des stages. Le Soleil a été un pionnier dans la collecte d'archives d'une compagnie contemporaine. La compagnie a développé très tôt cette obsession de la mémoire et de la trace. Avec cette esthétique de l'apparition caractéristique du Théâtre du Soleil, il devenait nécessaire de conserver l'ensemble des matériaux de répétition qui peuvent la générer.

« Le réalisme c'est l'ennemi. — Pourquoi ? — Parce que, par définition, le théâtre, l'art, est une transposition ou transfiguration ! Un peintre peint une pomme peinte, pas une pomme. Il fait apparaître la pomme. Une apparition. La scène est un espace d'apparitions. »[118] Il est bien question dans l'esthétique du Soleil de l'apparition. Il ne s'agit pas de *faire comme si*. Grâce aux archives et aux « documents vivants », le Soleil se révèle dans le surgissement de sa fiction, impactant ainsi le réel du spectateur et celui de l'archive par le factice d'apparition revendiqué. Actuellement, chaque création amène l'ensemble de l'équipe à un voyage à l'étranger, duquel est ramené beaucoup de matière. L'obsession de conservation des improvisations a été observée très précocement :

> Comment fixe-t-on une improvisation ? — Aujourd'hui, on la filme. Quel progrès ! En 1975, au moment de *L'Âge d'or*, on enregistrait seulement le son. Donc on gardait trace du texte, mais pas des actions. C'était terrible. Maintenant, une fois filmé, il y a un premier tri. Sur huit heures de répétitions, on conserve une heure, en général. Je visionne. On reprend les répétitions. À partir de là, il faut progresser. Les acteurs visionnent. L'improvisation, c'est la première marche.[119]

Cette citation de A. Mnouchkine montre la corrélation entre l'évolution de la considération des archives au théâtre vers le théâtre de l'archive, qui va de pair avec les moyens mis en œuvre pour la conservation de la trace du spectacle. Le gigantisme de la trace des répétitions opère un tri, qui continuera de s'effectuer perpétuellement dans les archives par la suite. On retrouve cette notion de marée et de gigantisme corrélée aux écritures collectives et à l'ère numérique.

Ariane Mnouchkine est par ailleurs très attachée aux nouvelles technologies dans sa

[118] MNOUCHKINE Ariane, PASCAUD Fabienne, *L'Art du Présent*, Arles, Ed Babel essai, 2016, p. 75.
[119] *Ibid*., p. 85.

pratique théâtrale, comme en témoigne Hélène Cixous :

> AF : Vous faites une distinction dans vos méthodes de travail, à partir du moment où la technologie est arrivée ?
>
> HC : C'est devenu autre chose. Je dois dire que je ne suis pas technologique. Ariane l'est. Petit à petit sont entrés des univers qui n'étaient pas du tout les miens. Même le travail avec les comédiens a totalement changé.
>
> AF : Avec les captations ?
>
> HC : Oui, parce qu'elle a commencé à tout enregistrer et à tout filmer au fur et à mesure. Une chose qui se pratique au Théâtre du Soleil, c'est que les comédiens révisent leurs propres enregistrements, et cela ne me regarde pas du tout, c'est le travail qu'ils font, eux, avec leur propre émanation. […] Ariane fait une chose extraordinaire, chaque fois qu'elle redémarre, elle a une illumination et il faut qu'elle l'ait. Elle commence à développer sa vision. Et moi, intérieurement, je me dis, « on n'a jamais fait que ça ! » c'est toujours la même, mais qui arrive avec d'autres masques, à un autre siècle. Ses questions à elle, ce sont profondément les mêmes.[120]

Dans cet enjeu cyclique de théâtre de l'archive, selon les paroles d'Hélène Cixous, il peut être intéressant de signaler cette singularité de l'apport des nouvelles technologies envahissant toujours plus l'espace scénique et le travail de répétitions du Théâtre du Soleil, et dans le même temps, les thématiques revenant systématiquement au sein des créations. Or, c'est également dans le mouvement cyclique que se donne à voir la trace et l'archive.

L'archive du corps est gigantesque au Soleil, elle se dessine dans la maîtrise virtuose du genre théâtral par les comédiens et l'équipe en général : le no, le bunraku, le mahabharata, le masque balinais… L'ARTA permet d'évoquer cette obsession de la trace filmée des corps-maîtres-archives et l'importance de la transmission accordée par le Soleil. Il s'agit de rendre vivantes par le spectacle toutes ces archives figées dans leur esprit muséographique historique : ces pratiques ancestrales et géographiquement très éloignées sont fondatrices du Théâtre du Soleil, cela permet de faire vivre l'archive, en la rejouant. Cependant, ce procédé demeure différent du *reenactment,* car le Soleil ne tient pas à une reconstitution fidèle. Les comédiens au plateau se livrent à une réappropriation des gestes enseignés afin de venir nourrir leurs improvisations. Ces éléments seront eux-mêmes nourris par la consultation d'archives et de documentations lors du processus de création. Franck Pendino illustre cet aspect de la documentation de la création par le germe d'un « nouvel espace de réflexion » dans la Cartoucherie :

> FP : Le point de départ d'une création s'appuie toujours sur une somme de documentation considérable rassemblée en amont au cours de petits laboratoires de recherches, de discussions, de réflexions qu'Ariane propose à chacun des comédiens. Chaque création voit germer un nouvel espace dans le

[120] Propos tenus par Hélène Cixous, lors d'un entretien le 30 septembre 2023.

> théâtre, une petite bibliothèque qui va rester pendant toute l'élaboration du spectacle. Elle contient le fruit de toutes les recherches. C'est une source de connaissances et de questionnements, chacun peut venir s'y abreuver. C'est un banquet d'archives diverses qui va constituer la nourriture dramaturgique du spectacle et qui va être conservé. Le caché/dissimulé serait ce qui constitue déjà l'encyclopédie personnelle du comédien, par exemple. Conserver physiquement les traces de recherches dramaturgiques pendant la création fait surgir d'autres questionnements.[121]

2.2 Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard : le tremblé de l'archive

Si Ariane Mnouchkine suscite les apparitions scéniques et permet une observation de la part fictionnelle de l'archive, ce que nous voyons sur la scène pommeratienne est une réalité troublée, un présent insaisissable, des personnages aux contours obscurs.

L'archive troublée familière

> Dans mes pièces, tout ce que j'amène à regarder est du domaine du familier, du très familier même, et pourtant je crée du trouble, de l'ambiguïté. Selon moi, ce trouble peut être un plaisir, et un jeu, au sens premier du terme. C'est un plaisir d'être troublé. Le trouble, c'est le moment où nous sommes déplacés et où nous ne nous reconnaissons plus, avec nos repères. Le moment où nous n'avons plus de repères. A ce moment-là, nous réveillons quelque chose en nous-mêmes. Nous sommes dans l'étonnement et la déstabilisation. Nous devons alors nous mobiliser comme face à un danger. Aiguiser notre perception. En art, je préfère l'infini au fini, l'incomplétude à la complétude. L'art peut nous permettre de faire l'expérience de l'incomplétude, de l'inachevé, de l'indéterminé. C'est pour ça qu'il est essentiel.[122]

J. Pommerat évoque son esthétique en tant que rapport familier mis en difficulté aux yeux du spectateur. Il est question d'étrangéïfication, de déstabilisation de l'acte théâtral. Cela permet un autre niveau de lecture des enjeux du théâtre de l'archive : elle ne sert pas uniquement un rapport de fiction et d'apparition comme elle peut le faire chez A. Mnouchkine, elle instaure un doute vis-à-vis de ce réel qu'elle est censée représenter. Ce rapport au réel troublé est à rapprocher de l'étude des archives, comme s'y emploie Arlette Farge :

> L'archive joue d'emblée avec la vérité comme avec le réel : elle fait effet aussi par cette position ambiguë où, en dévoilant un drame, se dressent des acteurs pris au filet, dont les paroles transcrites recèlent plus d'intensité peut-être que de vérité. L'esquive, l'aveu, l'obstination et la détresse se mêlent sans se disjoindre, et sans qu'on puisse pour autant se préserver de l'intensité que cet éclat de vie provoque. Ce tremblé de l'archive, si porteur de réel malgré ses possibles mensonges, suscite la réflexion.[123]

Arlette Farge met en garde contre le potentiel mensonge du réel de l'archive, mais peut-il en être autrement ? Il n'est pas question dans la dramaturgie de J. Pommerat d'assumer la fiction

[121] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.3 Entretien avec Franck Pendino, p. 32.
[122] GAYOT Joëlle, POMMERAT Joël, *Troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 73.
[123] FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, p. 37.

dans la représentation comme chez A. Mnouchkine, mais de composer avec ce fictif dans le réel même de la représentation. L'archive s'en trouve impactée. Il est également important de signaler que, tout comme A. Mnouchkine, J. Pommerat conçoit les spectacles directement sur scène. Anne de Amézaga le nomme « auteur-metteur en scène ».

> AD : Pour moi, Joël est une exception parce qu'il est à la fois auteur et metteur en scène : il est auteur-metteur en scène. J'ai inventé cette formule avec le tiret entre les deux mots. Joël est déconcertant, parce qu'il ne fait rien dans la norme. Mais c'est la beauté de son travail. Je le comparerais plus facilement à Jodorowsky qu'à n'importe quel autre auteur, parce qu'il a fait des films sans moyens. L'accident peut arriver au cours d'une représentation ou d'un tournage, il va intégrer quelque chose qui s'est passé dans le présent.[124]

Cette écriture d'accidents de présent, extrêmement gourmande d'expérimentations et de documentations, amorce le rapport inédit à l'archive dans la compagnie. Ce travail au plateau enclenché dès l'existence de la compagnie en 1990 a demandé à Anne de Amézaga une attention toute particulière. À la base matériau de travail, c'est par son collectage minutieux que les archives ont été préservées avant d'être stockées au fur et à mesure de l'agrandissement de la compagnie dans ses propres locaux.

Marion Boudier, dramaturge, fournit de la documentation aux comédiens et à l'ensemble de la compagnie afin de « réchauffer » ce présent troublé de réel. Elle désigne ces éléments de « combustibles à l'écriture »[125]. L'archive se mêle à l'écriture, par le plateau. J. Pommerat demande à ses comédiens d'être eux au plateau, et, par ce difficile exercice, l'archive en passant par leur improvisation est empreinte d'une autre forme de réel. Nous pouvons ici parler d'un palimpseste archivistique des corps. L'archive permet d'étendre le palimpseste au-delà de l'écriture pour la situer dans l'existence même des comédiens au plateau.

> L'art du palimpseste s'étend chez Pommerat à la pratique d'une écriture documentée ou pseudo-documentaire. Écrire, d'une certaine façon, c'est recopier le réel. Pommerat raconte ainsi au sujet de sa première pièce qu'il l'a « recopiée à partir de vraies paroles » parce qu'il ne se sentait pas encore la légitimité de produire de la fiction. L'un des premiers stages organisés par Pommerat en 1996, nous l'avons mentionné, avait comme consigne d'observer un métier et / ou une personne atypique pour créer ensuite un personnage. Pour écrire vrai, il faut savoir observer et se documenter. La documentation occupe une place importante dans le processus d'écriture ; l'écriture des *Marchands* a par exemple été déclenchée et nourrie par les travaux de la sociologue Dominique Méda sur la valeur du travail dans nos vies. Pour sa nouvelle création sur la Révolution française, *Ça ira (1) Fin de Louis*, l'improvisation des situations et l'écriture sont alimentées par un important matériau documentaire (archives parlementaires, lettres, mémoires, journaux, etc). Selon les spectacles et les moments de la création, ce travail de recherche est pris en charge par Pommerat lui-même, ses collaborateurs

[124] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 47.
[125] BOUDIER Marion, *Avec Joël Pommerat Un monde complexe*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2015, p. 81.

artistiques, assistant à la mise en scène, dramaturge, et par les comédiens.[126]

Par la documentation, J. Pommerat se livre à une multiplication des niveaux de réel. Ce dernier est documenté, amplifié, déformé, puis redonné, en dehors de la scène, pour les éventuels chercheurs, par le travail d'archive. L'archive se délie progressivement par le temps long des répétitions et improvisations, comme pour Le Théâtre du Soleil. De la même façon que le collectage et l'archivage demandent du temps, c'est par le temps que s'épanouit le rapport à l'archive et donc le théâtre de l'archive.

Le temps fictionné de l'archive au plateau

L'archive redevient vivante au théâtre. Le temps n'est pas passé sur l'archive du théâtre de l'archive : la couche de poussière ne s'y est pas déposée. Il est donc tentant de nous en saisir pour voir comment elle se compose, dès à présent, au risque de la confondre avec un matériau ou un document. Ce lien trouble avec le réel est signalé par Mohamed El Khatib, sa manière de créer ayant été influencée par le travail de Joël Pommerat et la pièce *Cet enfant.* Dans son ouvrage *Avec Joël Pommerat Un monde complexe*, Marion Boudier revient sur le processus de création de deux pièces de Joël Pommerat, *Cet enfant* et *La Grande et Fabuleuse Histoire du commerce* :

> Par rapport à la place et à la fonction des documents dans l'écriture, les processus de création de *Cet enfant* et de *La Grande et Fabuleuse Histoire du commerce* sont des cas un peu à part dans la mesure où ils relèvent de ce qu'on peut appeler une démarche « presque documentaire » en empruntant la formule du photographe Jeff Wall (*near documentary*). Pour ces deux spectacles qui sont des sortes de commandes, des documents, mais aussi des rencontres et des témoignages ont servi de combustibles à l'écriture en amont et pendant les répétitions pour nourrir le travail d'improvisation et la construction des situations. […] C'est cette véritable connaissance du réel qui autorise en quelque sorte la fiction et lui donne son poids de vérité.[127]

Mohamed El Khatib revient sur le processus créatif de la pièce *Cet enfant* :

> Aliénor Fernandez : En 2018 à la théâtrothèque Gaston Baty à Paris 3, tu avais dit que l'un de tes points de départ au théâtre, c'était Joël Pommerat et son « apparente simplicité. »
>
> Mohamed El Khatib : C'est la pièce *Cet enfant*. Quand j'ai obtenu le travail de conseiller théâtre en Basse-Normandie, j'allais voir des spectacles toutes les semaines. D'un coup, je devenais un gros consommateur de spectacle, mais je voyais très peu de spectacles par plaisir. Il fallait voir tel spectacle pour tels dossiers de subvention. Donc, toutes les semaines, pendant trois ans, je voyais deux ou trois spectacles. Je faisais quasiment tous ceux du Festival d'Avignon à cause du CMR, et un jour, je passe

[126] BOUDIER Marion, *Avec Joël Pommerat Un monde complexe*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2015, p. 80.
[127] *Ibid*., pp. 81, 82.

> par Évreux — je ne sais plus pourquoi — et je vois *Cet enfant* de Pommerat. Je n'avais pas à l'évaluer, ce n'était pas ma région. Je n'avais même pas à dire si le théâtre faisait bien son travail, comme c'est vraiment à la frontière entre deux régions. J'y suis allé en touriste, et là j'ai pris une claque. Il y avait un petit lien entre nous, c'est que Joël Pommerat était allé sur le terrain pour alimenter l'écriture de *Cet enfant*. Il avait passé du temps à Hérouville-Saint-Clair avec la CAF locale, et il avait donc rencontré des personnes en situation de fragilité, et de cette expérience, il a fait *Cet enfant*. J'ai découvert qu'il n'y avait rien sur scène, juste les acteurs, le son, et la lumière. Et cette pièce ne raconte pas d'histoire non plus : ce sont des saynètes qui s'enchaînent. Et moi, dans ma pratique de théâtre amateur, je faisais aussi des saynètes, mais c'était à un niveau et un degré incroyable de simplicité. Tout d'un coup, je me rendais compte qu'il s'agissait d'une écriture extrêmement cinématographique avec des acteurs extraordinaires. Je m'en rappelle encore, j'ai encore des souvenirs de ce spectacle. Ça devait être en 2015 et la pièce m'a fait un peu le même effet que Rodrigo Garcia, mais d'une manière différente. Joël, c'était la simplicité, mais la simplicité apparente parce que ça a l'air très simple et très facile, mais j'adore ça. C'est comme quand on regarde un film d'Alain Cavalier : il est là avec sa caméra et il nous dit, « c'est facile, tout le monde peut le faire ». Et j'adore qu'on fasse croire que c'est simple parce que cela donne de l'élan. C'est parce que j'ai vu un film de Cavalier que j'ai acheté une caméra, et si j'ai fait un premier film, c'est parce que ça avait l'air facile. Si j'avais mesuré à quel point c'est complexe avant de me lancer, peut-être que je ne l'aurais pas fait. Je trouve qu'il y a des metteurs en scène qui transmettent cette impression de simplicité et d'autres qui font tout pour complexifier, surcharger, pour rendre l'adhésion et le désir de créer impossible. Au contraire, ils calment le désir en disant : « il y a nous, et vous ». Chez Pommerat, je trouve qu'il y a quelque chose de presque démocratique. C'est désarmant. On sort d'un de ses spectacles et on a envie de faire du théâtre.[128]

Joël Pommerat, en s'alimentant de toute la matière disponible en fonction de la thématique de son spectacle, permet d'en revenir à ce que Mohamed El Khatib nomme une « apparente simplicité ». L'exemple de la création de J. Pommerat portant sur la Révolution française est révélateur du rapport à l'archive dépoussiérée par l'écriture au plateau, rendant accessible « simplement » la portée historique de l'événement :

> L'écriture de *Ça ira (1) fin de Louis* concilie démarche documentaire et tentative de « rendre présent » son objet, comme pour la réécriture des contes. Dans cette perspective, on peut considérer que c'est moins un détour par l'histoire pour parler du contemporain (même si comprendre le passé aide à déchiffrer le présent) qu'une tentative de travailler sur cette matière patrimoniale à partir de ce que nous sommes aujourd'hui. L'archive historique est réécrite et réinventée à travers le travail dramaturgique (sélection, explicitation, montage de sources, etc.), les improvisations collectives et les choix de Pommerat. La vérité cherchée n'est pas celle de la preuve et de l'authentification documentaire, mais celle des émotions et des engagements humains. L'imaginaire s'immisce dans le traitement des documents historiques pour annuler la distance temporelle et rendre vie à l'événement. Pour les acteurs, la gageure est de trouver comment convaincre, s'opposer, défendre et argumenter sans jouer les hommes politiques.[129]

J. Pommerat remet au présent l'archive révolutionnaire pour l'amplifier du présent contemporain troublé, conjugué au temps de la fiction et à celui du réel. Le réel s'écrit dans la fiction des archives et non l'inverse. Cette idée est explicitée par Arlette Farge :

> Toute l'intelligence de l'auteur vient montrer, archives à l'appui, que les faits ne sont rien s'ils ne sont pas réinsérés dans les représentations qu'on a d'eux, représentations qui les réalimentent ensuite ou au

[128] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, pp. 68, 69.
[129] BOUDIER Marion, *Avec Joël Pommerat Un monde complexe*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2015, p. 83.

> contraire peuvent en diminuer la progression et l'acuité.[130]

Les faits historiques n'existent que dans leurs représentations. Ainsi, le théâtre de l'archive, comme celui que pratique Joël Pommerat avec *Ça ira (1) fin de Louis*, révèle la relation fictive que nous entretenons avec ces archives. Qu'il s'agisse de J. Pommerat ou de A. Mnouchkine, nous constatons que ce souci des sources, de la documentation, de la conservation de la mémoire, ainsi que la collecte de la trace, se trouvent aux fondements des compagnies. Ce n'est pas un acte ponctuel, mais un geste qui innerve leur existence.

2.3 Mohamed El Khatib et la Compagnie Zirlib : l'archive en ob-scène

Mohamed El Khatib, dramaturge, metteur en scène, réalisateur possède également une formation de sociologue à Science Po. Cet aspect se retrouve dans sa conception du théâtre. Son travail consiste à mettre en scène des acteurs non professionnels et à raconter leur histoire, comme dans sa pièce *Stadium* créée en 2017, dans laquelle il fait monter sur scène cinquante-huit supporters du Racing Club de Lens, ou encore dans la pièce *Moi Corinne Dadat*, datant de 2014, présentant Corinne Dadat, une femme de ménage qu'il a rencontré durant un atelier de théâtre à Bourges. Selon une approche sociologique de la scène et du théâtre, son rapport aux sources et aux archives se tient essentiellement de manière « actuelle » : il travaille avec ce que Béatrice Picon-Vallin qualifie de « documents vivants » dans le théâtre d'A. Mnouchkine, par l'intermédiaire de rencontres, d'écoutes et d'enregistrements de témoins.

L'accident aux archives

Le travail de Mohamed El Khatib, dans la conception du théâtre de l'archive, finit de déplacer notre questionnement, car c'est un rapport obsessionnel au réel et à l'accident qu'il tient à (re)présenter en scène.

> Tout a commencé en 2010, en effet, et de façon pas très heureuse. J'avais écrit un texte, *À l'abri de rien*, puis j'avais demandé à des acteurs de venir le jouer, et nous avons fait un spectacle… disons correct. Et il n'y a rien de pire que de monter un spectacle correct. Les acteurs jouaient bien, la scénographie était belle, mais il ne s'était rien passé : nous n'avions rien déplacé, ni les spectateurs, ni nous-mêmes, autrement dit, c'était un geste inutile, ou plutôt utile à l'ordre théâtral bourgeois institué. […] Cela a induit une expérience assez douloureuse durant tout le processus de travail, avec les acteurs, avec les collaborateurs. Alors que ce qui m'intéresse dans le spectacle vivant est précisément de trouver

[130] FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, p. 121.

> des formes extrêmement vivantes qui laissent place à l'accident, j'avais fait exactement le contraire.[131]

Selon ce rapport au déplacement et à l'accident[132], il peut être pertinent d'intégrer Mohamed El Khatib à ce corpus, car c'est bien en faisant évoluer le potentiel document-archive dans cette zone d'accident que cette dernière peut se révéler dans toute son instabilité immédiate, celle de la représentation. L'archive est instable et présentée en scène comme telle, soumise à l'interrogation du spectateur. M. El Khatib se livre à l'exercice de l'enregistrement, comme J. Pommerat et A. Mnouchkine peuvent le faire concernant les improvisations. Il enregistre les personnes autour de lui :

> Voilà où j'en étais en 2010. J'ai continué… Et en 2012, j'ai reçu une commande d'écriture sur l'enfance. Comme je n'avais pas trop d'idées, je suis allé interroger ma mère, qui était alors à l'hôpital, pour qu'elle me raconte quel enfant j'avais été. J'enregistre toutes nos conversations pour mémoire.[133]

Cette parole « incidemment enregistrée » conduira Mohamed El Khatib à sa propre mise au plateau afin de soutenir son spectacle *Finir en Beauté* en 2014. Cette mémoire enregistrée a été le commencement pour la Compagnie Zirlib et Mohamed El Khatib. La Compagnie Zirlib se présente sur son site internet en ces termes :

> La compagnie envisage la création contemporaine comme une expérience, un geste où la dimension esthétique la plus exigeante peut se confronter au quotidien. La rencontre est au point de départ de chaque création. Rencontre avec une femme de ménage, un éleveur de moutons, des sages-femmes, un marin. C'est à partir de ces rencontres que s'inventent des fresques intimes ou spectaculaires. […] Le plasticien Christian Boltanski dit que chaque personne, à partir de soixante ans, est un « musée en soi », et qu'il faudrait ainsi créer des milliers de micro-musées vivants. C'est de cette façon que nous imaginons notre théâtre et pour cette raison que nous travaillons indifféremment avec des professionnels très reconnus et des non-professionnels très inconnus.[134]

Mohamed El Khatib permet d'interroger cette ultime acception du théâtre de l'archive. Que se passe-t-il si l'on confronte l'archive sur laquelle aucun temps n'est passé ? Qu'advient-il du réel lorsque ce dernier est présenté immédiatement à un public par l'intermédiaire de

---

[131] EL KHATIB Mohamed, « ''J'ai beaucoup de respect pour le réel, mais je n'y ai jamais cru'' », entretien réalisé par Bérénice Hamidi-Kim, *thaêtre* [en ligne], mis en ligne le 4 novembre 2019, p. 2.

[132] Mohamed El Khatib n'est pas le premier metteur en scène à favoriser l'accident au plateau. Il est possible de citer Michel Vinaver, qui, par le processus de montage tient à favoriser l'accident au sein de ses créations. Florence Naugrette et Marianne Bouchardon l'interrogent à ce sujet au cours d'un entretien : « M. B. et F. N. - Métaphoriquement, vous parlez encore d' "accidenter le magma", par le biais du collage ou du montage, afin de produire des collisions et d'obtenir des fulgurances. M. V. - C'est une autre façon de dire un peu la même chose. L'accident est *a priori* porteur d'événements potentiels. C'est pourquoi je favorise l'accident. » BOUCHARDON Marianne, NAUGRETTE Florence (dir.), *La Poésie dans les écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 105.

[133] EL KHATIB Mohamed, « ''J'ai beaucoup de respect pour le réel, mais je n'y ai jamais cru'' », entretien réalisé par Bérénice Hamidi-Kim, *thaêtre* [en ligne], mis en ligne le 4 novembre 2019, p. 3.

[134] ZIRLIB, *informations* [en ligne], Zirlib, [Consulté le 18/11/2024], disponible à l'adresse : https://www.zirlib.fr/info.php

différents documents vivants, si vivants qu'ils sont témoins en corps sur scène ? Il n'est pas question de documentaire, car le rapport à la source est humain et non pas documenté. Le corps humain est mis sur scène et travaillé en partie dans la fiction, juste assez pour faire advenir l'accident. Ainsi peut-on parler de l'archive en ob-scène.

Amandine Mercier, autrice de la thèse de doctorat *Transfiguration, disruption de l'ob-scène et engendrement des corps, Les scènes contemporaines comme lieu de fabrique des origines* revient sur la notion d'obscène, en convoquant Georges Bataille. L'obscène se définit notamment par le regard porté sur le corps, comme ce qui s'impose à lui de façon outrancière :

> Selon Georges Bataille, « les corps s'ouvrent à la continuité par ces conduits secrets qui nous donnent le sentiment de l'obscénité ». Il définit l'obscénité comme « le trouble qui dérange un état des corps conforme à la possession de soi, à la possession de l'individualité durable et affirmée ». Selon lui, « il y a au contraire dépossession dans le jeu des organes qui s'écoulent dans le renouveau de la fusion, semblable au va-et-vient des vagues qui se pénètrent et se perdent l'une dans l'autre ». Bien que cette seconde référence étymologique soit plus contestée, il semble également que l'« obscène » tire son origine dans l'« ob-scena ». En ce sens, il s'agit d'un acte excessif et violent dans l'intronisation du regard par ce qui s'impose à la scène, mais l'obstrue. Quoiqu'il advienne, l'obscène et l'ob-scène ont à voir avec la production de l'image et sa réception, le corps et sa réception, la corporéité, la figuration et l'incarnation.[135]

Si ce préfixe est détaché, c'est pour mieux faire advenir l'idée selon laquelle l'*ob* signifie faire face, présentant ainsi une opposition en scène. Le regard opposé entre celui des comédiens en scène et celui des spectateurs en salle est un phénomène aussi ancestral que l'art théâtral lui-même. Le regard ob-scène serait quant à lui celui du spectateur porté sur la coulisse, ou encore celui du comédien focalisé sur le spectateur, au point de l'interpeller, en le rappelant à l'existence réelle. Ce rapport à l'ob-scène est également mentionné dans les écritures de plateau de Bruno Tackels : « Outre ce premier critère, spatio-temporel (pas de représentation de l'événement trop près de lui, dans l'espace et le temps), l'obscène se repère par l'entrée en scène d'une manière trop brute, immédiatement issue de la vie réelle. »[136] L'ob-scène dans la création serait donc cet apport d'un réel trop cru, trop peu travaillé avant d'être présenté à un spectateur non averti. Cette définition de l'ob-scène dans la création dramaturgique peut être complétée par Patrick Boucheron, historien ayant collaboré scéniquement avec Mohamed El Khatib pour la création *Boule à Neige* : « Dévoiler

[135] MERCIER Amandine, *Transfiguration, disruption de l'ob-scène et engendrement des corps, Les scènes contemporaines comme lieu de fabrique des origines*, thèse de doctorat en Arts, Esthétique, pratique et théories, Sous la direction de Amos Fergombé, Université Valenciennes, 2019, pp. 40, 41.
[136] TACKELS Bruno, *Les écritures de plateau*, Besançon, Les solitaires intempestifs, coll. États des lieux, 2015, p. 77.

l'obscène, c'est au sens propre rendre visible ce qui demeure hors de scène »[137]. L'archive ainsi exhibée en scène se révèle ob-scène, dans ce déplacement généré par M. El Khatib au plateau. Or, ce déplacement n'est pas totalement dénué de fiction :

> Dès lors qu'on se rend compte dans *Stadium* que l'arbitre n'est pas le « vrai » arbitre, qu'il y a un doute sur qui est qui, cela génère de l'inconfort. Et cet inconfort m'intéresse, cette ambiguïté qui déjoue les attentes : vous anticipiez quelque chose et vous êtes tout à coup confronté à autre chose, que vous avez du mal à appréhender. C'est une façon de mettre le spectateur au travail qui me plaît assez.[138]

L'archive ob-scène génère l'inconfort du spectateur qui n'est plus assuré ni du réel ni de la fiction. Si les corps sont exhibés, ce n'est pas pour leur nature de chair au plateau, mais pour la fonction sociale qu'ils représentent. L'archive est présentée au plateau dans sa fonctionnalité politique, par les corps (*Stadium, Moi Corinne Dadat*), les voix (*Finir en beauté*) et les objets (*Boule à Neige*). Mohamed El Khatib met ainsi en scène ce que l'on pourrait appeler des archives vivantes, qu'il s'agisse de lui-même ou des supporters du RC Lens, de Corinne Dadat ou de Patrick Boucheron, exemples sur lesquels nous reviendrons. M. El Khatib est attiré par le réel en scène, un réel rendu palpable par cette interrogation, voire cette exhibition de l'archive à la scène, et c'est paradoxalement son exhibition qui va la fictionner :

> Pour certains, je n'accomplis pas un vrai geste de création parce que je ne ferais que du « copier-coller » d'éléments du réel. Comme si le geste de création était nécessairement adossé à de la fiction. Comme si le documentaire supposait un traitement brut de la réalité, que l'artiste ne modifierait pas. Mais la réalité n'existe pas en soi : quand vous faites un documentaire, vous mettez la caméra quelque part, donc vous avez forcément un champ et un hors-champ. C'est une construction : la construction d'un regard, et plus encore une construction sociale. Comme le dit Valère Novarina : « J'ai beaucoup de respect pour le réel, mais je n'y ai jamais cru. »[139]

L'exhibition de l'archive en scène

Cette exhibition de réel met en évidence l'absence d'une pure réalité contenue en substrat dans l'archive. Elle est une fiction évoluant dans un réel mouvant. La fiction la rend saisissable. Ce travail, Mohamed El Khatib commence à le mener très tôt et le prolonge à la suite de *Finir en Beauté* en 2014 :

> À partir de *Finir en beauté,* je n'ai plus écrit qu'à partir de collectes de « matériaux » existants comme on dit — des mails, des SMS, des actes administratifs de décès, de naissance, et beaucoup d'entretiens

[137] BOUCHERON Patrick, *Un été avec Machiavel*, Paris, Équateurs - Humensis, coll. parallèles, 2017, p. 79.
[138] EL KHATIB Mohamed, « ''J'ai beaucoup de respect pour le réel, mais je n'y ai jamais cru'' », entretien réalisé par Bérénice Hamidi-Kim, *thaêtre* [en ligne], mis en ligne le 4 novembre 2019, p. 12.
[139] *Ibid*., p. 18.

> que j'enregistre, soit à la caméra, soit au dictaphone. L'essentiel de mon travail d'écriture consiste à agencer ces matériaux hétéroclites, parce qu'en organisant certaines frictions, jaillit parfois un sens inattendu. Je fais davantage un travail de composition, qui est une forme d'écriture parmi d'autres. *Moi, Corinne Dadat* est assez symptomatique de ce travail qui articule trois types de parole. D'abord, il y a les mots que Corinne a explicitement dits à l'occasion d'un entretien enregistré, et qu'elle reproduit relativement strictement. Ensuite, il y a des moments improvisés, structurés par des points de rendez-vous et des passages obligés, où Corinne sait qu'à tel moment elle doit parler de ceci, puis de cela, mais dans des formulations qu'elle peut adapter, selon son humeur, selon l'actualité. […] Et puis, il y a un troisième type d'écriture, que l'on pourrait appeler des excroissances fictionnelles : à partir de ce que m'a raconté Corinne, nous avons imaginé des situations, des choses qui partent d'elle la plupart du temps, que j'ai réécrites en complicité avec elle et qu'elle dit/joue, sans que ce soit traité différemment des autres matériaux. Tout cela se télescope, des choses vraies, d'un point de vue factuel ou objectif, se mêlent à des choses fictionnées sans que le spectateur puisse faire nécessairement la part des choses.[140]

Mohamed El Khatib construit ses spectacles par la manipulation scripturaire du réel. Il n'est pas ici question de théâtre documentaire, mais bien de théâtre de l'archive, car, tout comme l'archive, la représentation compose avec cette fiction imposée par l'instant. S'il est permis de ne pas simplement catégoriser le travail de la Compagnie Zirlib avec Mohamed El Khatib comme appartenant au théâtre documentaire, c'est parce qu'au-delà de la complexité de cette notion, renvoyant à beaucoup d'autres terminologies distinctes (théâtre néo-documentaire, théâtre documenté), Mohamed El Khatib et de la Compagnie Zirlib ne se fixent jamais sur un terme pouvant définir leur travail. L'expression la plus fréquente revenant sur leur site internet afin de désigner les créations est celle de « performance documentaire », mais il est également possible d'y trouver différents types de dénominations : « documentaire chorégraphique », « pièce chorégraphique », « pièce particulièrement drôle », ou encore « pièce à obsolescence relative »[141]. Mohamed El Khatib déclare lui-même sur le sujet :

> AF : Beaucoup de tes créations sont présentées sous l'appellation de « performances documentaires ». C'est l'expression qui revient le plus et même parmi les critiques, ceux qui veulent un petit peu étiqueter ton travail. Donc, qu'entends-tu par là ?
>
> MK : Alors, moi, je n'entends rien et je m'en fiche. Je ne dis jamais la même chose : théâtre documentaire ou théâtre du réel… ce n'est pas moins réel, ni plus réel. Le documentaire reste un point de vue et donc une construction sociale, parce que la caméra est à un endroit plutôt qu'à un autre. Je ne veux pas laisser croire que le documentaire serait une représentation fidèle de la réalité, et j'assume sa transformation. Ce que j'entends par performance, c'est davantage le caractère éphémère de la représentation. Par exemple, la pièce *Moi, Corinne Dadat* n'existe plus. Corinne a disparu, elle n'existe plus. Dans une pièce de théâtre classique, les acteurs meurent, et on les remplace parce que quelqu'un d'autre peut les remplacer. Là, c'est lié à la fragilité des gens qui sont là. Et puis cette pièce n'a pas de sens en dehors de la fragilité, du caractère éphémère. Ce n'est pas un objet interchangeable fait pour s'inscrire dans la durée.
>
> AF : Tout bouge tout le temps, c'est mouvant.

[140] EL KHATIB Mohamed, « ''J'ai beaucoup de respect pour le réel, mais je n'y ai jamais cru'' », entretien réalisé par Bérénice Hamidi-Kim, *thaêtre* [en ligne], mis en ligne le 4 novembre 2019, p. 6.
[141] ZIRLIB, *projets* [en ligne], Zirlib, [Consulté le 18/11/2024], disponible à l'adresse : https://www.zirlib.fr/projet.php

> MK : Oui tout bouge et c'est totalement relié aux personnes : il ne peut pas y avoir de reprise de rôle. En tout cas, pas dans la relation que je décide de créer.[142]

Mohamed El Khatib joue de la frontière entre réel et fiction, et cela passe par un temps de répétition et de préparation assez bref. Élodie Guézou, la danseuse accompagnant en scène Corinne Dadat pour le spectacle *Moi Corinne Dadat* revient sur la matière textuelle qui compose la création :

> Élodie Guézou. — On a fait une résidence pendant deux semaines à Argentan et on a présenté une étape de travail de 30 minutes en sortie de résidence. C'est cette première rencontre avec le public qui a convaincu Corinne de poursuivre l'expérience.
>
> Raphaëlle Doyon. — Le texte que vous dites l'une et l'autre est identique d'une fois sur l'autre ? Vous racontez la même chose dans des mots différents à chaque fois ou est-ce un texte écrit par Mohamed ?
>
> Corinne Dadat. — C'est un texte écrit par Mohamed. Il y a des textes. Déjà, je me présente. À la fin, je parle du burn-out. C'est Mohamed qui l'a écrit, mais il a retiré des phrases et il en a ajouté. Il y a beaucoup d'impro aussi.
>
> Élodie Guézou. — La question que je pose souvent, c'est : « Voulez-vous vraiment savoir ? » Parce qu'il mêle réalité et fiction. En fait, il dit qu'on improvise alors qu'on n'improvise pas forcément, mais il joue avec ça, entre ce qui est réel à partir des vidéos de Corinne ou de bandes sonores, et la fiction où il poétise un peu tout ça puisque ça reste du théâtre. On n'est pas dans du documentaire.[143]

Le théâtre de l'archive se manifeste à l'entre deux textuel, exprimé par Élodie Guézou, mêlé de réalité et de fiction.

Il faut néanmoins nuancer ici immédiatement en précisant que Mohamed El Khatib est, selon Patrick Boucheron, en demande constante de la structure-théâtre :

> PB : Arthur Nauzyciel a vu le spectacle [*Boule à Neige*] et il a dit « Mohamed, tu vas arrêter de dire que tu ne fais pas de théâtre c'est de bout en bout, théâtral ! » C'est totalement construit, les effets arrivent au bon moment où, quand ça n'arrivait pas au bon moment, on l'a recalé pour que ça arrive. Ce n'est pas non plus une horlogerie fine, mais c'est du théâtre. […] Mohammed s'énerve aussi assez vite dès que quelqu'un commence à parler, à commenter. Là encore, c'est parce que, fondamentalement, ce qu'il veut, c'est le théâtre. Moi, je dois l'avouer, je suis prof, donc, ça ne me déstabilise pas si j'entends quelqu'un qui chuchote au fond. Mais lui, il est troublé assez vite. Pourtant, il dit ne pas savoir son texte, il arrive avec son portable, il apostrophe les gens… Il faut à la fois qu'ils se sentent impliqués et qu'ils se taisent. […] On met effectivement en scène un objet [la boule à neige] qui est apparemment à portée de main. Et finalement, parce qu'il est environné de discours, sacralisé, ou plutôt consacré, par ce qui reste quand même malgré tout du théâtre, les gens se tiennent à carreau. Ça prouve que quelque chose s'est passé. Là encore, ça raconte cette manière de sacraliser, de consacrer ou d'artificialiser l'objet, au début illégitime, et qui devient légitime. Il est produit dans l'espace de la représentation, puisqu'au début, les gens doivent penser que c'est ridicule. Ils peuvent même imaginer que l'on va s'en moquer. Je pense que ce qui nous réunit avec Mohamed, c'est que l'on ne voulait pas faire quelque chose au second degré.

[142] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, p. 70.
[143] DOYON Raphaëlle, (dir.), *Ouvrir la scène*, Montpellier, Deuxième époque, 2021, p. 108.

> AF : On est dans une sorte de théâtre-musée. Mohamed joue avec ces prérequis du spectateur, à partir du moment où il vient au théâtre. Le théâtre reste un lieu, un lieu plus ou moins sacré pour certains, du coup, il joue sur le fait qu'au théâtre, on se tait, on est dans le noir, on est assis, on ne parle pas, on n'interagit pas et on n'a pas à le faire.
>
> PB : Oui, même si tout invite à le faire.[144]

À l'image de cette absence de terminologie claire pour désigner ses créations théâtrales, ces dernières, tout comme l'archive, évoluent progressivement dans la manipulation verbale et corporelle des présences au plateau. L'archive est manipulée dans sa matérialité instantanée, puis finalement figée par le temps et remise au travail du présent, avec le plateau. Cette étude est rendue possible par la structure de l'espace théâtral dans laquelle les spectateurs s'installent. M. El Khatib se sert de l'espace scénique pour faire sonner le plus de réel possible : le plateau est un espace de fiction, l'archive est mise en scène, de la façon la plus brute et la plus authentique possible (que ce soit directement les personnes concernées ou bien l'objet). M. El Khatib sait qu'il prend place dans un espace de fiction et joue de la frontière entre mensonge et vérité, entre réalité et fiction. Il a besoin de l'espace théâtral et de ses normes instituées — inconsciemment ou non — dans l'esprit du spectateur pour transformer le regard que nous portons sur l'objet ou le sujet archive.

Arlette Farge évoque la transformation imperceptible de l'archive dans les manipulations des auteurs et artistes contemporains :

> Cela commence tout doucement par des manipulations presque banales sur lesquelles il est finalement rare de réfléchir. Pourtant, en les accomplissant, se fabrique un objet nouveau, se constitue une autre forme de savoir, s'écrit une nouvelle « archive ». En travaillant, on réemploie des formes existantes, appliquées à les réajuster autrement pour rendre possible une autre narration du réel. Il ne s'agit pas de recommencer, mais de commencer une nouvelle fois, en redistribuant les cartes. Cela se fait insensiblement, en juxtaposant toute une série de gestes, et en traitant le matériau par jeux simultanés d'opposition et de construction. À chaque jeu correspond un choix, prévu, ou survenant subrepticement, quasiment imposé par le contenu de l'archive.[145]

Finalement, le travail mené par les artistes contemporains à la manière de Mohamed El Khatib peut être mis en parallèle avec l'étude menée par Arlette Farge dans les archives de police du XVIIIe, réinvesties au présent des recherches de l'autrice. La structuration instituée permet une plus grande libération d'une narration inédite du réel contenu au sein de l'archive.

> Plus tard, oui plus tard, on se demandera si ce genre de missive alerte est ou non un objet culturel, une

[144] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.3 Entretien avec Patrick Boucheron, pp. 98 - 100.
[145] FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, p. 79.

> façon ordinaire de s'adresser à autrui, dans ce XVIIIe siècle aux lueurs libertines. Rien ne presse encore et peu importe aujourd'hui à quoi servira l'archive ; l'urgent et de recueillir cette parole vive, non datée, suspendue entre deux très sérieuses affaires de police. Mutine archive.[146]

Cette urgence brûlante de l'effet produit par le témoignage tel que décrit par Arlette Farge devient, au contact du théâtre de M. El Khatib, une archive du présent, une archive éthérée, mutine, une archive de l'ob-scène. L'exemple le plus extrême qu'il est possible de citer est, sans doute, le travail mené par Mohamed El Khatib, Daniel Kenigsberg et Fanny Catel pour la création *C'est la vie* datant de 2017 :

> Dans *C'est la vie*, j'ai travaillé avec deux acteurs, Daniel Kenigsberg et Fanny Catel qui sont aussi deux parents qui ont perdu un enfant. C'est un tel poids, que je ne voulais pas que l'on soit asphyxié par le témoignage originel, avec toute la charge tragique dont il est porteur. […] On poursuivait un double objectif, une forme de fidélité de mémoire pour Daniel, et un objectif théâtral pour moi. On ne travaillait de fait pas au même endroit et il fallait trouver des espaces de rencontre. Il a accepté *in fine* des excroissances « semi-fictionnelles » grâce à la mise en place d'un protocole précis. Nous avons rédigé un document de type *fact-checking*, remis aux spectateurs et publié à la fin du livre, qui répertoriait toutes les transformations liées à l'écriture, pour que les spectateurs aient connaissance de la vérité factuelle et de tous les points de désaccord entre nous.[147]

En s'emparant d'une matière particulièrement chargée en émotion, il a fallu la fictionner afin de la structurer et de pouvoir la faire entendre, selon Mohamed El Khatib, *ne pas asphyxier le spectateur de la charge tragique du témoignage originel*. L'archive en scène peut advenir lorsqu'elle se complète « d'excroissances fictionnelles » afin de se rendre audible. Le spectacle trouve sa forme par une structuration nécessaire autour du « témoignage originel ». L'archive se forme scéniquement, composée à la fois de fiction et de réel. Ainsi peut-on avancer un nouveau phénomène artistico-archivistique, celui du « désarchivement » par la scène, à savoir réinjecter de la fiction dans l'archive, par le biais du plateau.

CHAPITRE 3 Études de cas. *Praxis* et poïétique du théâtre de l'archive.

Afin d'envisager une définition plus complète de la notion de théâtre de l'archive, il s'agit à présent, selon plusieurs études de cas issues du corpus, d'établir la mise en pratique du théâtre de l'archive. Cette mise en pratique est envisagée par la *praxis* du théâtre de l'archive ainsi que par l'élaboration d'une poïétique qui peut lui être rattachée. La *praxis*

[146] FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, p. 84.
[147] EL KHATIB Mohamed, « ''J'ai beaucoup de respect pour le réel, mais je n'y ai jamais cru'' », entretien réalisé par Bérénice Hamidi-Kim, *thaêtre* [en ligne], mis en ligne le 4 novembre 2019, p. 8.

concerne la notion de « désarchivement », de l'archive au plateau. Cela implique de retravailler la matière archivistique à la scène, que ce soit dans l'écriture textuelle ou dans la réingurgitation par les corps et les voix. La poïétique concerne quant à elle le traitement de l'archive en dehors du plateau, au sein de la compagnie, et permet d'aborder la notion d'anarchive (le traitement de l'archive au présent) qui sera traitée et développée ultérieurement. Ce troisième chapitre aborde trois exemples de désarchivement appliqués au corpus. La poïétique sera par la suite définie dans ce même chapitre.

3.1 Le *désarchivement.* Une *praxis* de l'archive

Nous avons pu établir précédemment que l'archive évolue sur deux territoires distincts dans des compagnies. Elle peut faire partie des matériaux de création, être générée par les compagnies, puis stockée et inventoriée afin qu'elle soit ensuite distribuée aux chercheurs. Le théâtre de l'archive implique que la troupe reprenne une place active et non plus passive, non seulement dans le processus de création, mais également dans la vie quotidienne de la compagnie. Il s'agit donc de s'intéresser à la *praxis* du théâtre de l'archive, à savoir son travail au plateau. Ces études de cas permettent de cerner comment le théâtre de l'archive prend forme, appliqué au travail scénique. En scène, nous pouvons parler d'un phénomène de *désarchivement.* L'archive est appréhendée, d'abord par les dramaturges, à la table, puis par les comédiens. Comment sont-elles sélectionnées par les différentes compagnies, puis travaillées au plateau par les comédiens ? Comment l'archive est remise en mouvement *via* la scène, le corps du comédien, l'écriture collective, et l'improvisation ?

Il faut tout d'abord aborder ici le rôle des dramaturges et aides mémoires qui permettent aux artistes du corpus d'aborder une matière considérable, qu'il s'agisse d'archives, de témoignages ou encore de lectures. Sophie Moscoso a été présente et désignée en tant qu'aide mémoire dès la genèse de *1789* au Théâtre du Soleil en 1969. L'assistant d'Ariane Mnouchkine, Charles-Henri Bradier, arrivé au Soleil en 1995, aujourd'hui codirecteur, reprendra à son tour ce travail de documentation, en prenant des notes durant les répétitions, en créant des dossiers autour de chaque question abordée et en fournissant des bibliographies et pistes de recherches aux artistes. Ce souci de la source apparaît également fondateur pour la Compagnie Louis Brouillard. Joël Pommerat collabore avec Marion Boudier, sa dramaturge, mais également avec l'historien Guillaume Mazeau, spécialiste de la Révolution française pour le spectacle *Ça ira (1) fin de Louis*. Mohamed El Khatib compose quant à lui avec énormément de témoignages et d'enregistrements, et collabore directement

au plateau avec ceux que j'appellerai les « témoins sources », qu'il s'agisse de Corinne Dadat, Alain Cavalier ou encore Patrick Boucheron. Cependant, c'est avant tout avec sa propre matière intime qu'il interroge le désarchivement de l'archive au plateau, notamment au travers de sa première création, *Finir en Beauté*, en 2014.

Joël Huthwohl rappelle, concernant Ariane Mnouchkine, dans son article intitulé « L'archive à l'insu du créateur », que les archives produites par les compagnies lors des répétitions échappent la plupart du temps aux metteurs en scène :

> Ariane Mnouchkine, bien que Copeau soit pour elle une référence, prend très peu de notes et n'écrit pas ses mises en scène. On en trouve que quelques rares exemples dans le fonds du Théâtre du Soleil de la BnF pour ses débuts, par exemple un cahier de notes pour *1789*, spectacle créé en 1970. Il faut pour tenter de comprendre son travail se reporter aux notes de ses assistants. On peut citer les notes de Sophie Moscoso, qui a été l'assistante d'Ariane Mnouchkine dans les années 1980, notamment pour les Shakespeare et pour *L'histoire terrible et inachevée de Norodom Sihanouk*. Le rôle de l'assistant à la mise en scène est devenu central, c'est lui ou elle qui prend le plus de notes, garde la mémoire, écrite au fil des répétitions, des choix faits pour la représentation. Ses notes parallèles sont le témoignage, complémentaire du relevé de la mise en scène définitive, du processus de création lui-même.[148]

Les dramaturges et aides mémoire collectent, gardent trace des répétitions, prennent des notes, pour l'ensemble des artistes et techniciens au plateau. Cette activité s'effectue sur la durée, les répétitions étant souvent longues. Cela s'avère nécessaire pour mûrir l'écriture du spectacle, la faire aboutir depuis une matière première, retravaillée par l'ensemble de la troupe.

Ce travail est également mené par Mohamed El Khatib et ses collaborateurs, dans l'urgence du moment témoigné. Dans son spectacle *Stadium*, le metteur en scène a travaillé avec la parole et le corps en présence des supporters du RC Lens, dans une réciprocité d'influence :

> Nous filmons systématiquement les premiers entretiens puis, après la période de récolte des témoignages, suit un long travail de dérushage et des scénarios commencent alors à se dessiner. Puis on retourne voir les témoins, on leur montre les matériaux et on construit quelque chose ensemble.[149]

Mohamed El Khatib évoque ici cette proximité nécessaire entre les personnes concernées par la création, témoignant d'une évolution en acte. Ainsi l'archive entame son processus d'évolution, dans la durée de la création. Cette idée mène à la réflexion selon laquelle la

---

[148] BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, LUCET Sophie (dir.), *Fabriques expériences et archives du spectacle vivant*, SAIC, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2021, p. 33.
[149] EL KHATIB Mohamed, « ''J'ai beaucoup de respect pour le réel, mais je n'y ai jamais cru'' », entretien réalisé par Bérénice Hamidi-Kim, *thaêtre* [en ligne], mis en ligne le 4 novembre 2019, p. 31.

praxis de l'archive la révélerait comme mouvante, dès son commencement, par le palimpseste. Or, c'est ici le travail effectué dans l'écriture de Joël Pommerat (et plus particulièrement dans la génération des écrivains de plateau tel que mentionné par Bruno Tackels) :

> Je vois le travail du metteur en scène moderne comme un palimpseste. Réécrivant sur le manuscrit, le parchemin de l'auteur. Après avoir réécrit le sens à travers sa mise en scène sans en changer un mot, le metteur en scène commence un jour, et c'est normal, à avoir envie, comme moi je l'ai eu, de réécrire en grattant le manuscrit, en réécrivant par-dessus, ce qui est la définition exacte du palimpseste.[150]

Cette capacité à gratter le manuscrit est rendue possible par le travail de renseignement préalable apporté par les collaborateurs artistiques de Joël Pommerat. Avant de prétendre pouvoir appliquer une nouvelle écriture sur le manuscrit, l'art du palimpseste exige de prendre en considération la trace précédente, de la connaître pour lui être fidèle, et permettre ainsi sa transformation. Ce palimpseste s'applique à l'écriture, aussi passe-t-il nécessairement par l'improvisation. Comme l'écrit Marion Boudier, il s'agit de « fertiliser » les comédiens au plateau *via* l'apport des documents :

> Pour diriger ses acteurs dans des improvisations fertiles, Joël Pommerat insiste sur la nécessité de se documenter et de « nourrir » les comédiens. Méfiant envers son propre imaginaire, par souci de justesse et de légitimité par rapport aux thèmes abordés dans ses spectacles, il a toujours eu ce souci documentaire. Qu'il écrive en écho à des témoignages recueillis, à partir de l'observation directe de certains métiers ou à partir de la lecture d'archives historiques, il a développé des « palimpsestes documentaires ». Ni reconstitution ni transcription directe de documents, son écriture se nourrit du réel afin de produire ce que lui-même nomme aussi parfois des « fictions vraies ». Jusqu'ici menées de manière plus ou moins empirique et collective, parfois confiées à un assistant à la mise en scène, aux acteurs ou à sa soeur documentaliste, Evelyne Pommerat, les recherches documentaires nécessaires au développement de cette théâtralité sont en quelque sorte passées à un « stade supérieur » avec la création de *Ça ira (1) fin de Louis*. Cette expérience a renforcé la conviction de Joël Pommerat de la nécessité de « prendre en main la musculation de l'imaginaire des comédiens : il faut nourrir leurs sensibilités ». Il poursuivra cette manière de travailler, quels que soient les sujets de ses prochains spectacles. Ma collaboration à la dramaturgie est en grande partie liée à cette exigence de documentation pour nourrir l'écriture et canaliser les imaginaires.[151]

Cette circulation qu'évoque Marion Boudier entre les documents, les comédiens et les metteurs en scène, met en évidence la capacité de transformation instantanée des documents nourrissant les comédiens. La *praxis* du théâtre de l'archive est avant tout une évolution instantanée réciproque entre la matière et le corps du comédien au plateau en improvisation, nourrissant après cela l'écriture de l'auteur-metteur en scène :

---

[150] POMMERAT Joël, *Théâtres en Présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2007, pp. 22, 23.
[151] BOUDIER Marion, *Avec Joël Pommerat L'écriture de "Ça ira (1) Fin de Louis"*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2019, pp. 46, 47.

> La dramaturgie prospective, tel que je peux aujourd'hui la théoriser à partir de ma propre pratique, consiste à rassembler un matériau pertinent pour le théâtre par rapport au sujet choisi, à réfléchir à une méthodologie de travail à partir de ce matériau, et à accompagner ces diverses évolutions scéniques. Un travail approfondi de documentation est indispensable à la constitution de ce matériau qu'il soit composé de textes littéraires ou scientifiques, d'iconographies ou de films. C'est pour cela que j'emploie également l'expression « documentation au plateau ». Proche du travail d'un documentaliste, cette forme de dramaturgie s'en distingue en raison de sa grande proximité avec le travail scénique : elle a lieu en interaction avec le plateau. Il s'agit en quelque sorte d'une dramaturgie documentaire de plateau, pour calquer les formules d'Anne-Françoise Benhamou (« Dramaturgie de plateau ») et de Bruno Tackels (« Écriture de plateau ») : le matériau que je propose en continu durant les répétitions nourrit le travail de Joël Pommerat et de ses collaborateurs qui, en retour, orientent mes recherches lors d'un processus partagé de production du texte avec la scène.[152]

Marion Boudier évoque l'aspect cyclique du travail scénique *via* une matière documentée. C'est une réciprocité d'influence qu'exerce la production du texte à la scène, des archives au plateau, que ce soit sur les comédiens ou sur les chercheurs. Les dramaturges et collaborateurs transmettent le document à l'espace de scène, devenant matériau de travail, ressortant archive vivante, archivée ensuite par la troupe. L'archiviste intervient afin de fermer (provisoirement) la boucle de la production archivistique cyclique.

La documentation massive des artistes fonde la notion de théâtre de l'archive : pour Joël Pommerat cela demande une perfusion incessante de documentations au travail, au plateau et non pas à la table. Pour Ariane Mnouchkine, cette documentation passe essentiellement par le corps des comédiens, pratiquant divers registres des grands maîtres de théâtre étrangers. Quant à Mohamed El Khatib, cela s'exprime par la provocation d'accident en acte, mettant le matériau-archive à l'épreuve de l'instantané, impliquant donc très peu de répétition. Chacun d'eux développe une *praxis* archivistique à la scène, impliquant une documentation importante au préalable.

1789, La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur

Dès 1970, Le Théâtre du Soleil s'empare d'archives historiques « authentiques » et décide d'en faire la matière textuelle des comédiens au plateau pour la création *1789*. Les discours d'archives seront cités et récités au public, afin de les dénaturer le moins possible. Comme le rappelle Bernard Dort, « Les acteurs […] restent des comédiens d'aujourd'hui qui jouent des hommes d'autrefois »[153]. *1789* met en scène des bateleurs qui racontent la Révolution. Ce dernier précise également que les comédiens-bateleurs ne cherchent en aucun

[152] BOUDIER Marion, *Avec Joël Pommerat L'écriture de "Ça ira (1) Fin de Louis"*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2019, p. 48.
[153] DORT Bernard, « L'Histoire Jouée », in *L'Avant Scène Théâtre*, n°526/527, 1973, p. 9.

cas à incarner leur personnage :

> Sans cesse, une distance née du décalage entre le comédien et sa fonction vient rectifier l'illusion. Il s'agit bien d'un groupe actuel, le Théâtre du Soleil, qui représente pour des spectateurs d'aujourd'hui l'histoire d'hier — une histoire qu'ils racontent en la jouant plus qu'ils ne la recréent et l'incarnent.[154]

Bernard Dort expose l'idée selon laquelle les comédiens de *1789* ont conscience de ce qu'ils jouent. Il n'est pas question de produire chez le spectateur un effet de réel. *1789* garantit une identification claire et précise des événements révolutionnaires, mais ces derniers sont mis à distance par les comédiens qui n'incarnent pas directement les figures historiques. L'événement théâtral n'est pas dissimulé, il est au contraire mis en avant. Les comédiens ne restent pas en coulisses, mais déambulent parmi les spectateurs. Ce comportement tisse un lien d'intimité ou du moins de familiarité avec le spectateur. Cette attitude permet également de mettre en avant une ambiance de théâtre de tréteaux : les comédiens sont visibles, même durant leurs changements de costumes et le public déambule à sa guise entre les espaces de représentation. Les spectateurs côtoient les comédiens, les observent et viennent se placer au fur et à mesure parmi les différentes estrades installées dans l'enceinte de la Cartoucherie.

Ariane Mnouchkine n'a pas écrit le texte du spectacle, ce dernier est né des improvisations des comédiens, enregistrées puis retravaillées. La troupe puise dans l'ensemble des formes théâtrales populaires, que ce soit la farce comique, la pantalonnade, le mime, la narration épique ou encore le théâtre de marionnettes. Les comédiens, devenus bateleurs, incarnent non pas les grandes personnalités historiques de la Révolution française, mais bien leur archétype (exception faite du bateleur-Marat, dont le texte n'est composé que de citations historiques). Ce travail sera poursuivi pour la création suivante en 1972, intitulée *1793*. Selon l'article écrit par Jean-Louis Besson, Martin Mégevand, Jean-Pierre Ryngaert, Denise Schröpfer et Armelle Talbot, la visée du texte est de « fictionnaliser le document », et de situer l'action entre le réel et l'invention :

> Le texte est composé de manière identique pour *1789* et *1793* : les documents d'archives sont imprimés en gras et leur insertion dans le tissu dramatique se trouve facilitée par la distribution chorale des paroles ; de nombreuses didascalies précisent les conditions de la représentation (scénographie, jeux de scène). L'enjeu de ce texte fortement citationnel est une célébration du *logos* révolutionnaire. Les deux œuvres procèdent ainsi d'un *collage choral et épique* qui tranche nettement sur celui inauguré par Piscator : il s'agit d'un mode épique qui fictionnalise le document, transfigure l'Histoire en grande fête (pour *1789*) ou en un débat fictif entre un mixte de personnages réels et inventés. Aux antipodes de tout documentarisme, ces œuvres demeurent des actes de foi dans la construction dramatique fictionnelle. Depuis l'exposition, par des bateleurs ou des conteurs, jusqu'à la catastrophe sur laquelle elles se concluent, la matrice des deux pièces demeure classique, à l'instar de la conception linéaire et

[154] *Op. cit*.

téléologique de l'Histoire sur laquelle elles se fondent.[155]

Le « collage choral » des archives auquel se livrent les comédiens du Théâtre du Soleil permet de célébrer l'enjeu révolutionnaire. Cependant, la pièce conserve une ferme intention d'exactitude et de véracité historique. Béatrice Picon-Vallin dresse un rappel de l'ensemble des supports auxquels ont eu recours les comédiens du Soleil :

> Lecture des ouvrages des grands historiens de la Révolution : Michelet, Jean Jaurès, Albert Soboul, Georges Lefebvre, Patrick Kessel dont La Nuit du 4 août vient de paraître chez Arthaud ; cours d'histoire d'Elizabeth Brisson, désignée comme consultante dans le générique, visites à Jean Massin qui, aux comédiens assis par terre dans son petit salon, parle de Michelet ou de Robespierre en excitant leur imaginaire. Et puis des rendez-vous avec Mary Meerson, la compagne d'Henri Langlois, qui les attend, des bobines de film plein les bras, pour leur faire visionner à la Cinémathèque *Les Deux Orphelines* (1921) de D. W. Griffith, *Napoléon Bonaparte* (1935) et *Cyrano et d'Artagnan* (1964) d'Abel Gance, *A Tale of Two Cities* (1935) de J. Conway et R. Leonar ou *Mouron rouge* (1934) d'Harold Young.[156]

La liste dressée par Béatrice Picon-Vallin souligne que le travail préliminaire des comédiens se nourrit de fiction (notamment par les films), et s'associe à un travail « brut » de présentation de l'archive en scène. Les comédiens-bateleurs de *1789* portent les textes conservés aux Archives nationales « en l'état ». Ils citent les archives, qui deviennent leur texte au plateau. L'archive n'est pas un combustible, elle est bien « citable » en elle-même au plateau, en présence d'un public.

Ce travail va de pair avec l'exemplarité de présentation de certaines figures charismatiques associées à la Révolution française. Sophie Moscoso souligne ce parti pris assumé par les comédiens, notamment concernant leur adhésion aux discours politiques de Marat. Dans un entretien avec les comédiens de *1789*, ces derniers déclarent :

> Évidemment, la deuxième partie du spectacle est sans doute moins visuelle que la première. Les textes de Marat, de Babeuf, sont tellement forts que tout ce que nous pouvions faire était de les dire. À un moment donné, nous avons essayé d'illustrer Babeuf. On voulait trouver de petites fables un peu semblables à celles qui commencent le spectacle, mais disons, qu'il est plus facile, pour nous, à ce stade de notre travail, de dénoncer. Nous adoptions intégralement ces discours — nous les avons découverts, nous les avons faits nôtres. Peut-être aussi n'avons-nous pas voulu influencer les gens par de très belles choses visuelles, mais les réveiller d'un seul coup par le texte brut. Nous n'avons pas éprouvé le besoin de le recréer, nous y adhérons totalement. […] Nous avons tenu à l'exemplarité du personnage de Marat, personnage de la conscience politique du spectacle, à celle de son discours, même s'il introduit une rupture dans le spectacle. Peut-être que cette rupture que nous avons voulue, fait basculer le spectacle dans tout autre chose. Je pense qu'on pourrait être dans un meeting.[157]

---

[155] BESSON Jean-Louis, MÉGEVAND Martin, RYNGAERT Jean-Pierre, SCHRÖPFER Denise, TALBOT Armelle, « Faire théâtre de tout, De Vitez, Mnouchkine, Bezace… à Danis, Minyana, Renaude… » in *Études théâtrales*, 2007/1, N° 38-39, p. 95.

[156] PICON-VALLIN Béatrice, *Le Théâtre du Soleil Les cinquante premières années*, Arles, Ed Actes Sud, 2014, p. 74.

[157] BNF Archives et manuscrits, Fonds Théâtre du Soleil : direction – Mnouchkine, Ariane (théâtre),

Les comédiens de *1789* ont conscience des émotions que suscitent les discours de Marat. Ils ont par conséquent été conservés tels quels. Sophie Moscoso nous apprend que la pièce revendique une adhésion au discours révolutionnaire qui ne soit pas uniquement politique, mais aussi émotionnel. Aussi, ce dernier n'a, par conséquent, pas besoin d'être réécrit.

Pour l'exemple, un comédien-bateleur déclame cet extrait d'archive parlementaire :

> Article 1er : chaque homme tient de la nature le droit de veiller à sa conservation et le désir d'être heureux.
> Article 2e : pour assurer sa conservation et se procurer le bien-être, chaque homme tient de la nature des facultés. C'est dans le plein et entier exercice de ces facultés que consiste la liberté.
> Article 3e : de l'usage de ces facultés dérive le droit de propriété.
> Article 4e : chaque homme a un droit égal à sa liberté et à sa propriété.
> Article 5e : mais chaque homme n'a pas reçu de la nature les mêmes moyens pour user de ses droits, de là naît l'inégalité entre les hommes.
> L'inégalité est donc dans la nature même.[158]

Le texte d'archive cité conserve sa formulation, reproduisant jusqu'à la mise en page de l'archive parlementaire dans l'édition du texte.[159] La scène concerne le débat au sujet de la Constitution et de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Ce débat fait historiquement suite à la nuit du 4 août 1789, nuit durant laquelle les élites — la Noblesse et le Clergé — ont renoncé à leurs privilèges. Les députés débattent de l'importance de la mise en place de ce qui sera appelé La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen. La scène, intitulée « Le Débat Parlementaire » dans *1789*, est composée uniquement de citations de textes historiques. Ce contraste entre les comédiens en scène bariolés et la véracité historique interroge ce que redevient l'archive au plateau. Cette citation authentique, bien qu'il en soit fait mention dans les versions éditées du texte,[160] n'est pas signalée au spectateur. Les formules et tournures de phrases de ce texte historique fondateur de la république peuvent sonner comme familière aux oreilles du spectateur, mais il est impossible d'avoir une garantie certaine d'authenticité du discours des comédiens durant l'instant de représentation. Le Théâtre du Soleil présente le texte d'archives au spectateur, fictionnalisé dans le contexte de la représentation d'un théâtre de foire, et sonne « familier » aux oreilles du spectateur. Ce dernier le reçoit comme un texte composant une fiction théâtrale et non en tant qu'archive

4-COL-153(1400), Textes pour le programme, feuillet 49.

[158] Collectif, *1789 La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur. 1793 La cité révolutionnaire est de ce monde*, Montreuil, Éditions théâtrales, 1982, pp. 37, 38.

[159] Voir volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 1.6 Les archives parlementaires de *1789*

[160] Il est fait mention d'une astérisque dans l'édition du texte : « (*) Les textes en caractères gras sont des citations authentiques. » in Collectif, *1789 La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur. 1793 La cité révolutionnaire est de ce monde.*, Montreuil, Éditions théâtrales, 1982, p. 10.

authentique et sacrée. L'archive revient se profaner au plateau, dans la réception du spectateur contemporain de 1970. Ainsi, ce discours d'archives se trouve augmenté d'une dimension grandiose et spectaculaire. La textualité de l'archive est travaillée dans la sonorité vocale de la salle de théâtre de la Cartoucherie de Vincennes, elle est déclamée, comme elle a dû l'être à l'époque de sa rédaction. Elle s'imprègne en même temps de fictif, car nous restons dans le cadre de la représentation théâtrale. Le phénomène de désarchivement s'opère.

Un tel procédé peut également servir la volonté de ce que Laila Ben Ezzedine nomme « la démystification du discours historique » dans son mémoire de recherches portant sur *1789* :

> Le Théâtre du Soleil propose justement un théâtre historique qui met en cause la Révolution française et non la destinée de tel ou tel héros révolutionnaire. Il s'agit, pour lui, de raconter à son tour, l'histoire déjà racontée par tant d'autres, de substituer sa voix à celle d'autrui pour relater succinctement les mêmes faits que lui. La difficulté est alors double, car d'une part, il importe de respecter les faits, tout en les ramenant à l'essentiel, et d'autre part, il faut « trouver sa voix », autrement dit découvrir les procédés de narration les plus appropriés pour faire connaître clairement l'essentiel des faits. La troupe fait usage d'un matériel documentaire authentique. Elle utilise les citations sans modifier leur contenu, mais en restructurant leur forme. Ces textes-citations sont, le plus souvent, des discours politiques qui cherchent à convaincre le peuple, des déclarations politiques, des passages de débat parlementaire, des invocations déchirantes, des appels…[161]

L'archive est désarchivée par le plateau. Le document reliquaire figé dans le temps devenu symbole mythique de la Révolution française est repris et, bien que cité, il (re)devient matière sonore dans l'écoute du spectateur de 1970. L'archive historique se remet en mouvement et devient texte d'apprentissage par cœur pour le comédien à transmettre au public, une matière à rendre sonore pour le spectateur en présence.

Ça ira (1) fin de Louis

Avec *Ça ira (1) fin de Louis***,** Joël Pommerat installe le spectateur dans un présent insaisissable, par des costumes neutres et modernes, en présentant les débats réécrits, réappris et retravaillés par les comédiens au plateau à partir des archives issues de l'Assemblée nationale lors de la période révolutionnaire. Aucune date n'est mentionnée. Les comédiens transmettent au spectateur l'impression d'être confronté à des problématiques d'actualité, mais qui prennent pourtant bel et bien leur source dans la Révolution française de 1789. La parole est neutre, contemporaine sans être triviale, l'action ne peut se situer ni au passé ni au

[161] BEN EZZEDINE Laila, *Analyse sémiologique des productions d'Ariane Mnouchkine : Le rôle du spectateur dans "1789", "1793" et "L'Âge d'or"*, sous la direction de Suzanne Guellouz, Université de Tunis, 1984, p. 22.

futur, mais dans l'instant du dialogue politique. L'exploitation de *Ça ira (1) fin de Louis* dans les salles de spectacles commence en novembre 2015 à Mons. Le spectateur est au cœur du dispositif scénographique, les paroles proviennent aussi bien de la scène que de la salle. Joël Pommerat installe la Révolution française dans un passé-présent et une volonté de neutralité vis-à-vis des prises de positions politiques exprimées. Cette notion de passé-présent est explicitée par Guillaume Mazeau, historien spécialiste de la période révolutionnaire, et consultant historique pour la création du spectacle : « Nous cherchions une tension constante entre la distanciation et le rapprochement avec le présent. Nous cherchions un entre-deux qui ne soit ni présent ni passé. »[162] Guillaume Mazeau évoque le parti pris de l'auteur-metteur en scène de mêler les événements historiques du passé à une temporalité contemporaine. Il n'est pas question de rendre actuelle la Révolution française, mais bien de constater comment les questionnements qu'elle soulève peuvent résonner à notre époque.

Joël Pommerat travaille toujours à partir du plateau : il conçoit ses spectacles à la scène, et chaque élément du spectacle s'organise conjointement au plateau. Le spectacle s'écrit et évolue selon un procédé « palimpsestique ». Les comédiens improvisent depuis des thématiques et des directives décidées en amont. Joël Pommerat guide les improvisations, donne des indications, propose des corrections. Les improvisations sont intégralement enregistrées chaque jour. Il écrit ensuite ses textes à partir de ces improvisations, les donne à apprendre à ses comédiens afin de les réactiver et fait par conséquent évoluer les différentes scènes. Ce procédé d'écriture palimpsestique, dans le cas de *Ça ira (1) fin de Louis*, est directement appliqué aux archives des discours historiques. Pour l'exemple, lors de la scène 15, l'action prend place dans la salle de l'Assemblée nationale. Lors d'une de ses prises de parole au micro, le personnage du député Poisson Laville déclare :

> premièrement la nature a conçu au départ les hommes libres et égaux ; deuxièmement tous les hommes naissent avec des droits perpétuels, telles la liberté d'opinion, la liberté d'action, la recherche du bien-être et la résistance à l'oppression.[163]

Cette déclaration rappelle au spectateur l'écriture de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen :

> Article 1er — Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits. […] Article 2e — Le but de

[162] BOUCHERON Patrick, MAZEAU Guillaume, WAHNICH Sophie, « Usages de l'histoire, fétiches de la Révolution. Retour sur Ça Ira (1) Fin de Louis de Joël Pommerat », *thaêtre* [en ligne], Chantier #2 : La Révolution selon Pommerat, mis en ligne le 9 juin 2017 [consulté le 29 janvier 2018] http://www.thaetre.com/2017/04/21/usages-de-lhistoire-fetiches-de-revolution/
[163] POMMERAT Joël, *Ça ira (1) fin de Louis*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016, p. 71.

> toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'homme. Ces droits sont la liberté, la propriété, la sûreté et la résistance à l'oppression.[164]

Ce texte, si familier au spectateur présent dans la salle, redevient, par son expression vocale palimpsestique portée en corps et en voix par le comédien, à nouveau mouvant. Ce travail soulève la problématique suivante : comment l'étude de l'archive peut-elle mener à un travail scénique à partir de la notion d'actualité retrouvée, et quelles sont les conséquences sur les archives elles-mêmes ? Il y a, durant les scènes d'Assemblée, un enjeu du discours au micro. Les comédiens s'écharpent pour y avoir accès, pour faire entendre leur discours. Ils échangent et s'invectivent depuis la salle. Leur parole prend racine dans les discours historiques retranscrits dans les Archives nationales. Aucune date n'est mentionnée, les comédiens transmettent au spectateur l'impression d'être confronté à des problématiques de notre temps. L'action ne se situe ni au passé ni au futur, elle est dans l'instant du dialogue politique. Par le travail d'écriture-palimpseste, la puissance du discours de l'archive historique peut être restituée et réinvestie par les comédiens, démythifiée et désarchivée.

La contradiction au sein de l'opération historiographique, entre témoignage oral et archive écrite soulevée précédemment par Paul Ricœur[165] peut être interrogée au plateau dans le travail d'écriture mené par Joël Pommerat et ses comédiens. Il est possible d'observer ce processus trouble de « désarchivement » du discours historique à travers la création *Ça ira (1) fin de Louis*. Joëlle Gayot qualifie l'esthétique scénique de Joël Pommerat en tant qu'esthétique du trouble : dans le clair-obscur de la scénographie d'Eric Soyer, les comédiens sont éclairés, mais nous ne pouvons jamais les distinguer tout à fait. Au-delà de son esthétique, ce trouble s'insinue également dans les enjeux discursifs des comédiens. Joël Pommerat, accompagné de sa dramaturge Marion Boudier et de Guillaume Mazeau, ont eu comme base de travail commune, les Archives nationales. Ces archives sont tout d'abord issues de la Bibliothèque nationale de France ainsi que de l'université de Stanford, ayant mis en ligne quatre-vingt-deux volumes d'Archives parlementaires. D'autres archives sont des correspondances de députés, des extraits de presse et des journaux intimes de l'époque

---

[164] ARCHIVES NATIONALES, *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, Assemblée nationale, 30 septembre 1789,* Cotes : AE/II/1129, Cote d'origine : A/70/209/bis, [Consulté le 21/12/2024], disponible à l'adresse : https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/FRAN_IR_057573/A1_385/FRAN-AEII_SCEK001104

[165] *Op. Cit.*, RICŒUR Paul, *La mémoire l'histoire l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2000, p. 209 : « Le moment de l'archive, c'est le moment de l'entrée en écriture de l'opération historiographique. Le témoignage est originairement oral ; il est écouté, entendu. L'archive est écriture ; elle est lue, consultée. »

révolutionnaire. Marion Boudier et Guillaume Mazeau ont collecté la parole orale de l'histoire, retranscrite à la main dans les archives de l'Assemblée nationale. Ces archives peuvent être qualifiées de matières vivantes, car composées de discours oraux, qui ont été à nouveau « mués en documents » afin d'être retravaillés à la scène. L'archive suit un processus de désarchivement. Le travail de la dramaturge, de l'historien, de Joël Pommerat et des comédiens est de faire muer à nouveau ces documents par le discours en les oralisant *via* les improvisations. Il s'agit donc de les désarchiver pour en retrouver le timbre et les vibrations, en bref, l'impact sonore, dans cet équilibre entre écrit et oral, qui caractérise l'enjeu discursif.

Guillaume Mazeau mentionne également cet état de retravail permanent des archives comme générant un inconfort productif :

> Pour rendre les choses concrètes et les plus vraies possibles, nous avons utilisé énormément d'archives : pour les discours des députés, ce sont les Archives parlementaires, la presse naissante, les pamphlets et les libellés ; pour le roi, on a ajouté les mémoires et l'iconographie. Ces archives ont ensuite été transcrites, réécrites, montées, recomposées. Nous étions en effet dans un entre-deux, d'où mon inconfort permanent… et mon enthousiasme aussi ![166]

Cet entre-deux évoqué par Guillaume Mazeau forme le discours des comédiens-députés. Le texte du spectacle est bien ce combustible artistico-archivistique, qui se charge d'une forme de sismologie sémiotique : en tant qu'écriture de plateau, le texte du spectacle continue d'évoluer. S'il n'est plus en tournée à l'heure actuelle, chaque reprise l'a imperceptiblement modifié. Joël Pommerat continue de faire évoluer le discours des comédiens, ce dernier ne doit jamais se figer afin de continuer à porter l'intégrité discursive dans toute son instabilité sémiotico-linguistique. Cette parole orale, muée en discours réinvesti, se transmet également par le corps du comédien au plateau.

Le discours historique est remis en corps, amenant à un « réaccouchement » archivistique. Les textes désarchivés de l'époque révolutionnaire sont réingurgités et redonnés en scène par les comédiens. Ils deviennent visibles dans leur incarnation corporelle. La comédienne Saadaia Bentaïeb, jouant la députée LeFranc (dont le texte-combustible est composé des discours de Marat, de Danton et de Robespierre) illustre ce phénomène de désarchivement, en passant par un processus organique d'ingurgitation et de régurgitation de ces archives historiques *a priori* figées. Le discours est réinvesti dans toute sa violence

[166] BOUCHERON Patrick, MAZEAU Guillaume, WAHNICH Sophie, « Usages de l'histoire, fétiches de la Révolution. Retour sur *Ça Ira (1) Fin de Louis* de Joël Pommerat », *thaêtre* [en ligne], Chantier #2 : La Révolution selon Pommerat, mis en ligne le 9 juin 2017 [consulté le 29 janvier 2024] http://www.thaetre.com/2017/04/21/usages-de-lhistoire-fetiches-de-revolution/

oratoire et dans la tension corporelle que manifeste la comédienne. Elle postillonne, et sa voix s'éraille au fur et à mesure de la durée de la représentation. Joël Pommerat demande également à ses comédiens de chercher des points d'accroche aux situations scéniques par le souvenir biographique. Ainsi, leur parole n'est pas un simple support composé de documents, de témoignages et de lettres qui servirait de base ou de garantie d'exactitude historique, le discours historique se réincarne, au sens où il « re-naît » par ce travail intime mené au plateau par les comédiens. Il se mue, à nouveau ingurgité à un très haut niveau de connaissance par tous et notamment par les comédiens et le metteur en scène. L'archive devient confidence au spectateur, par cette mise en co-présence des corps nourris d'archives des comédiens, et celui des spectateurs.

Comme l'évoque ci-contre Marion Boudier, au sujet de *Ça ira (1) fin de Louis*, c'est dans le rapport quotidien de travail qu'émerge la « rencontre vivante entre la matière historique et une émotion ou une mémoire, une singularité physique et psychique de l'acteur. »

> L'ampleur prise par la documentation n'est pas uniquement la conséquence du choix d'un sujet historique : elle est profondément liée à la manière dont Joël Pommerat cherche à mettre ses acteurs au travail pendant la répétition. La nécessité de se documenter pour construire un rôle n'est pas en soi une innovation ; on peut la faire remonter aux pionniers de la mise en scène, en particulier Stanislavski. Selon les contextes de création, l'observation et la documentation peuvent donner lieu à diverses méthodologies pour l'acteur, de même que les auteurs peuvent avoir des usages très divers du document. Avec Joël Pommerat, la documentation ne se réalise pas seulement en amont ou à la table au début des répétitions, mais en continu et en acte, c'est-à-dire pendant les répétitions, à travers les improvisations, qui sont autant de défrichages et de mises en lecture collective des sources. Documentés au jour le jour, les comédiens deviennent plus libres et productifs dans l'improvisation. Ils peuvent ainsi rapidement dépasser les premières idées stéréotypées afin d'explorer des nuances sans plaquer ni reproduire des images connues. Les accompagner dans cette étape assez studieuse en leur proposant des dossiers documentaires est un gain de temps qui leur permet de rester pleinement concentrés sur l'assimilation et la transformation personnelle de cette matière. Travailler à restituer des faits et des arguments n'est pas le but, mais une étape pour que se produise autre chose, une rencontre vivante entre la matière historique et une émotion ou une mémoire, une singularité physique et psychique de l'acteur.[167]

Joël Pommerat et ses comédiens parviennent à faire émerger scéniquement le substrat discursif du document d'archives, en le réactivant par la scène : en passant par des sujets vivants (les comédiens et la troupe) l'archive reprend sa sonorité originelle et s'en trouve transformée. J. Pommerat poursuit cet investissement de l'émotion révolutionnaire remise au présent, avant qu'elle n'ait été faite archive, replaçant ainsi le discours dans sa position initiale, à savoir dans un mouvement de l'écrit vers l'oral, et non pas l'inverse. Joël

[167] BOUDIER Marion, *Avec Joël Pommerat L'écriture de "Ça ira (1) Fin de Louis"*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2019, pp. 76, 77.

Pommerat permet, au travers de sa création, de réinterroger en profondeur le système discursif figé dans les archives : il remet en mouvement le discours, dans tout son potentiel d'incertitude, par le travail d'improvisation et l'oral des comédiens, qui le réinvestissent et le redonnent à entendre à un spectateur contemporain. Cette retrouvaille du potentiel d'immédiateté du discours va de pair avec un travail d'archives et de documentations des plus conséquents. En faisant parler les archives et documentations du passé par des spécialistes de l'époque contemporaine (comme Guillaume Mazeau) le discours peut être remis en mouvement et rendu dans toute son instabilité de connaissance actuelle.

Néanmoins, un tel procédé de montage à « l'entre-deux » (entre la fiction du spectacle et la véracité de la recherche en Histoire) peut-il être viable pour les historiens ? La réponse est clairement donnée par la négative, par les historiens Sophie Wahnich et Patrick Boucheron, dans leur entretien avec Guillaume Mazeau, en 2015, lors de la tournée du spectacle :

> Guillaume Mazeau. — Dans le spectacle, nous avons avant tout abordé la Révolution à travers la parole politique, dans les assemblées. Nous faisons une histoire à hauteur d'homme, mais nous ne prétendons pas représenter tous les Français de 1789 : il y a un choix, qui est celui de Joël Pommerat. Nous montrons les députés et la frange supérieure de la population, comme le petit artisanat urbain, qui a accès à des assemblées de quartier. Pour rendre les choses concrètes et les plus vraies possibles, nous avons utilisé énormément d'archives : pour les discours des députés, ce sont les Archives parlementaires, la presse naissante, les pamphlets et les libellés ; pour le roi, on a ajouté les mémoires et l'iconographie. Ces archives ont ensuite été transcrites, réécrites, montées, recomposées. Nous étions en effet dans un entre-deux, d'où mon inconfort permanent… et mon enthousiasme aussi ! J'étais d'ailleurs content de faire ce travail sans que je sois identifié comme « auteur », ce qui détonne par rapport à notre pratique habituellement très individuelle de l'histoire. Cela étant dit, je considère que ce spectacle fait partie intégrante de ma production de chercheur.
>
> Patrick Boucheron. — Je ne comprends pas en quoi ce projet relève du domaine de la recherche.
>
> Guillaume Mazeau. — C'est une question de méthode plus que de résultat. Dans la démarche artistique de Pommerat, le protocole de création se rapproche de celui de l'enquête scientifique. Grâce à ce projet, nous nous sommes posé des questions en fonction des demandes de l'auteur, nous les avons mises à l'épreuve des archives, nous avons réuni des corpus, compris des choses et produit une autre forme de savoir sur la Révolution française. C'est donc pour moi une forme de recherche.
>
> Patrick Boucheron. — Je ne suis pas sûr d'être d'accord, car la recherche suppose des procédures spécifiques d'expérimentation et de production de savoirs nouveaux — et là, j'admets qu'il y a au moins homologie entre le travail de l'historien et celui que requiert une création théâtrale —, mais elle suppose aussi des règles d'argumentation, d'accréditation et de réfutation. Une hypothèse est dite scientifique si elle est falsifiable, c'est-à-dire qu'elle est livrée à un espace normé et démocratique de discussions. Or le spectacle s'impose à nous et, de ce point de vue, il se situe au-delà d'un débat savant.
>
> Guillaume Mazeau. — Oui, mais le processus de création préalable au spectacle, lui, je crois, relève bien de la recherche.[168]

[168] BOUCHERON Patrick, MAZEAU Guillaume, WAHNICH Sophie, « Usages de l'histoire, fétiches de la Révolution. Retour sur Ça Ira (1) Fin de Louis de Joël Pommerat », *thaêtre* [en ligne], Chantier #2 : La

Selon Guillaume Mazeau, les archives sont mises à l'épreuve par le travail de l'auteur. Bien que le résultat donné par la création puisse être sujet à controverse, la méthode de travail permet d'envisager l'archive dans un rapport collégial et artistique.

L'enjeu du théâtre de l'archive est d'envisager le matériau-archive à la scène comme permettant de remettre l'archive au travail, afin d'en tirer des connaissances nouvelles, de l'éclairer différemment. Cependant, Patrick Boucheron interroge la pérennité d'une telle méthode. La scène ne place-t-elle pas la recherche archivistique dans une position d'éblouissement, la rendant ainsi imperméable à la controverse ou à la critique ? La réponse apportée par le travail de l'archive au plateau, dans le cas de *Ça ira (1) fin de Louis*, serait cette idée selon laquelle le spectacle n'est pas un spectacle sur la Révolution française, mais plutôt un spectacle sur le mythe révolutionnaire et ses conséquences. Cette aura est retravaillée au plateau, en repartant de la trace des archives nationales, mais en prenant en compte l'impression donnée sur le public actuel. Le travail mené au plateau sur l'événement historique révolutionnaire à l'aide de l'historien Guillaume Mazeau rappelle que les archives ne sont pas définitivement figées, fixées sur un support inaliénable, elles sont mouvantes. Il apparaît donc essentiel de revenir sur le processus de création préalable mené par les comédiens et l'auteur-metteur en scène.

Guillaume Mazeau décrit cette manière de mettre ses connaissances à l'épreuve : « nous avons réuni des corpus, compris des choses et produit une autre forme de savoir sur la Révolution française. C'est donc pour moi une forme de recherche. »[169] Guillaume Mazeau permet d'aborder ici un des éléments fondateurs de la *praxis* du théâtre de l'archive, à savoir la théorie de la subjectification théâtrale. Il n'est pas ici question de faire croire à une quelconque vérité ou réalité au plateau, mais bien d'admettre une subjectivité retrouvée par la scène. Tout comme les metteurs en scène composent avec le factice et le réel au théâtre, l'archive, amplifiée par la scène, deviendrait théâtre de l'archive en assumant sa part de fiction vraie. Le théâtre de l'archive met en scène le réel composé de fiction. Ce phénomène produit par conséquent un sentiment d'étrangeté sur le spectateur, comme évoqué par Joël Pommerat :

> Nous cherchons à montrer, pas à démontrer et nous pouvons montrer sans vraiment comprendre, ni chercher à faire comprendre. Ce travail, qui peut paraître finalement d'une grande évidence et même

Révolution selon Pommerat, mis en ligne le 9 juin 2017 [consulté le 29 janvier 2018] http://www.thaetre.com/2017/04/21/usages-de-lhistoire-fetiches-de-revolution/

[169] *Op. cit*.

> banalité, finit par créer sur un plateau de théâtre un certain climat d'étrangeté du fait même de l'impression qu'on peut avoir que des paroles sont « vraiment » prononcées, que des silences pèsent « vraiment », que des gestes comptent « vraiment ». Ce sentiment d'étrangeté vient du décalage vis-à-vis de certaines conventions théâtrales qui ont instauré certaines évidences, certaines habitudes, certains réflexes de spectateurs et d'artistes. Les notions telles que réalité et imaginaire seraient incompatibles. Le réel ne serait pas poétique.[170]

Le théâtre de l'archive garantit l'étrangeté du réel dans la représentation. Si celui-ci est mouvant, l'archive se meut elle aussi.

Finir en beauté et *C'est la vie*

Le parcours de Mohamed El Khatib, dramaturge, metteur en scène, réalisateur et sociologue, influe considérablement sur sa conception du théâtre. Son travail consiste à mettre en scène des acteurs non professionnels et à raconter leur histoire. *Finir en beauté* est un seul en scène dans lequel Mohamed El Khatib intervient pour raconter le parcours de fin de vie de sa mère malade, sa mort, son enterrement, ainsi que les différents élans de compassion qu'il a rencontrés. *C'est la vie* fait intervenir sur scène deux professionnels, Daniel Kenigsberg et Fanny Catel, deux comédiens ayant chacun perdu un enfant. Ces deux pièces sont qualifiées par Mohamed El Khatib de « fictions documentaires ». Elles abordent le deuil de ceux qui sont sur scène, d'après une matière intime réécrite et retravaillée.

Mohamed El Khatib brouille continuellement la frontière entre réalité et fiction. Il trouble le rapport de confiance entre le spectateur et le document présenté en scène. Dans la pièce *Finir en beauté*, il ajoute bon nombre d'archives personnelles, telles que des photographies ou des enregistrements sonores. Cependant, à un moment donné du spectacle, il se présente en train de tourner une séquence chez sa sœur qui n'accepte pas d'être filmée, et qui dit ne pas accepter la démarche de son frère, de produire un spectacle sur la mort de leur mère. Cependant, la personne que Mohamed El Khatib prétend filmer contre sa volonté est la comédienne Saadia Bentaïeb. Cette séquence est donc préparée. L'enjeu de réel fondé sur les archives intimes et personnelles de Mohamed El Khatib apparaît donc compromis. Ce questionnement continu du spectateur entre le vrai et le faux impacte directement l'ensemble des archives présentées en scène. Pour reprendre les mots de Nathalie Boulouch, « l'archive devient un document à l'œuvre. » Cette dernière revient sur les processus de travail des

[170] POMMERAT Joël, *Théâtres en Présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2007, p. 30.

performeurs depuis les archives photographiques et vidéos :

> Ici, il s'agit d'éclairer la manière dont les artistes et les critiques ont conçu, utilisé et théorisé la fonction des deux médiums d'enregistrement mécanique que sont la photographie et la vidéo pour penser l'archive des actions. […] À travers les notes préparatoires et les cartons d'invitations, à travers les photographies dont certaines ont été publiées, à travers les correspondances, les entretiens et les discours […], c'est toute une chronologie et une géographie de la construction visuelle et critique des performances qui se révèle. Ainsi se dessine, dans le mouvement même de la lecture, la façon dont l'archive devient un document à l'œuvre.[171]

Nathalie Boulouch explicite le travail mené sur les médiums d'enregistrement dans les processus de création des performeurs : l'archive devient document, puis œuvre. Mohamed El Khatib présente au plateau ses archives intimes, ce qui conduit à leur fictionnalisation immédiate. Ce détour par la fiction habite la scène, ce qui permet à la mémoire du deuil de faire son chemin. Une fois le sujet vivant disparu, que reste-t-il ? Mohamed El Khatib pose la question dans *Finir en beauté*. Pourrions-nous faire revivre nos morts le temps du spectacle ? Cela permettrait-il de générer une mémoire contre l'oubli des voix et des corps ? La mémoire du deuil dans le théâtre de Mohamed El Khatib est axée sur la famille : il n'évoque pas la perte d'amis ou d'amours, mais les membres d'une même famille, dans la génération la plus proche. Les parents perdent leurs enfants et les enfants perdent leurs parents.

Les deux créations sont composées comme une succession de ce que Mohamed El Khatib qualifie lui-même de « matériau-vie »[172], comme des fragments de mail, de capture d'écran, de SMS… qui viennent entourer les instants de vie après le passage de la mort dans la vie des trois protagonistes présents dans les deux spectacles. Cette forme pose au plateau l'enjeu de la lacune, l'absence de transition entre les situations, mais aussi entre les différents « matériaux-vie » : dans les deux pièces, la dramaturgie présente tour à tour un monologue prononcé, un dialogue enregistré, une séquence filmée… David Lescot et Jean Pierre Ryngaert écrivent à ce sujet dans le *Lexique du drame moderne et contemporain* :

> L'œuvre fragmentée offre à la création, aussi bien qu'à la réception, une formidable liberté. Elle contient en elle-même son propre poison, le risque du texte informe et ouvert à tous les courants d'air, vidé de toute substance.[173]

La question du fragment dans la forme pose le danger du « courant d'air », selon Jean Pierre

---

[171] ZABUNYAN Elvan (dir.), *La Performance Entre archives et pratiques contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 105, 106.
[172] EL KHATIB Mohamed, *Finir en beauté,* Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 66.
[173] SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. Circé Poche, 2010, pp. 94, 95.

Sarrazac. Ce format de la perte que semble incarner le fragment de texte dans les pièces de Mohamed El Khatib n'échappe pas à cette règle, cependant, il y pallie par la présence en scène. Il se tient présent continuellement auprès des personnes qu'il fait monter en scène, que ce soit directement au plateau ou bien en coulisse :

> MK : tout bouge et c'est totalement relié aux personnes : il ne peut pas y avoir de reprise de rôle. En tout cas, pas dans la relation que je décide de créer. Parce que je m'appuie sur la vie des acteurs, par exemple de Daniel et Fanny dans *C'est la vie* et c'est pour cela que la pièce relève davantage de la performance : parce que ce ne sont pas deux acteurs qui jouent la mort d'un enfant, ce sont deux acteurs qui ont réellement perdu chacun un enfant. Et ça, c'est à la fois une performance incroyable et à la fois un défi, quelque chose de très trouble, parce que ce sont eux et personne d'autre.
>
> […]
>
> AF : Pourrais-tu revenir sur ton processus de création ? Tu pars de l'intime et de rencontres, c'est bien cela ?
>
> MK : Il n'y a pas de règle. Chaque projet à sa propre logique. La méthode n'est jamais la même. Pour *Finir en beauté*, j'ai beaucoup écrit seul, j'ai fait beaucoup de travail d'archives. L'enregistrement, le montage, le processus d'écriture étaient longs. Ce qui peut relier mes pièces entre elles, c'est qu'il y a toujours un long temps de préparation et un temps très court au plateau. Il y a un travail, disons d'enquête et d'interviews des témoins, de recherches et de réflexion sur le dispositif. Je prends l'exemple de *C'est la vie*. Nous avons passé deux semaines à interviewer Daniel et Fanny. Nous les avons filmés et ensuite nous avons gardé les rushs. On a laissé maturer et c'est un travail de discussion et de lecture. Ensuite, le temps au plateau n'a duré que cinq jours. Mais quand ils sont arrivés, tout ce qu'ils nous ont raconté a fait émerger un dispositif. Ensuite, très vite, il faut que la confrontation publique arrive.[174]

La création importe dans ce passage entre la scène et la salle, il s'agit pour cela de laisser la place à l'accident, à la fragilité. L'accident se positionne notamment du côté de la langue, et peut être synonyme d'échec : nous faisons face à une langue heurtée, limitée, mise en échec. Tout d'abord, dans *C'est la vie*, les comédiens rappellent qu'il n'existe aucun mot pour les parents « orphelins à l'envers » :

> C'est curieux que le français est délaissé ce territoire.
> Ça existe en hébreu, *shakoul*, « l'ourse à qui on a enlevé sa portée », en arabe *takal*, « qui a perdu ses bourgeons », mais rien pour la langue française.
> On a essayé de réparer cette injustice faite aux parents orphelins-à-l'envers.
> Mais on n'a pas trouvé de mot,
> qui soit assez puissant, pour rendre compte du séisme intime qui nous traverse,
> on n'a pas trouvé de mot,
> qui ne soit pas trop brutal, pour ne pas nous séparer davantage des autres vivants,
> qui soit suffisamment élégant et
> qui soit même agréable à l'oreille.
> On ne demande pas une cellule de crise, pas même une cellule d'aide psychologique, non,
> on veut juste un mot,
> un mot juste, pour nous consoler.
> Alors on cherche encore.[175]

[174] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, pp. 70, 71.
[175] EL KHATIB Mohamed, *C'est la vie*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017, p. 34.

Le texte prononcé par Fanny Catel, construit sur le mode de l'accumulation et de la répétition, ne fait que constater un échec et une absence, celui du mot. La figuration des corps absents se situe dans cette béance, convoquée sur scène, grâce aux comédiens en présence. Le manque affleure dans sa propre négation linguistique, dans ces retours à la ligne, où même la graphie semble renoncer.

Dans *Finir en beauté*, l'absence s'incarne dans la langue trouée des médecins que Mohamed El Khatib a enregistrés et qu'il redonne avec surtitrage et sans images sur le poste de télévision présent sur scène :

> - Elle est en phase terminale, en fait… J'ai l'impression que c'est pas clair, c'est pas clair pour elle. Ce qui lui est dit directement… Si elle a tendance à nier un peu… Il n'y a plus d'opération possible ? Ni de chimio ?
> - Non y a plus, y a plus… Elle fatiguerait sans qu'on ait l'espoir que ça s'améliore significativement. Non là malheureusement elle a un cancer du foie qui a évolué beaucoup et qui rend la greffe impossible, c'est-à-dire on risquerait de la greffer et puis qu'elle meure d'une métastase qui sera stimulée par les traitements immunosuppresseurs, donc on est uniquement dans un traitement palliatif de confort.
> - D'accord.
> - Ah oui oui un peu au coup par coup.
>
> […]
>
> - C'est important peut-être de voilà donc si vous pensez, votre père pense qu'il faut qu'on la revoie clairement pour en reparler avec elle si, elle pose des questions qui vous font penser à ça, on sera plus catégoriques avec elle, pour l'instant elle a évité un peu ces questions-là, enfin moi je l'avais pas revue la fois précédente, mais… C'est compliqué… Ça été des décisions… Mais il y a un moment où on avait évoqué la transplantation y a plusieurs années, à un moment où elle n'en avait pas voulu et puis malheureusement quand ça a été demandé pour la euh, le cancer, il a évolué trop vite et elle a pas pu être transplantée en temps utile.[176]

Le corps malade est figuré pour le spectateur dans la voix enregistrée du praticien : la parole est fragmentée par toutes les pauses à l'oral, représentées dans le texte de la pièce par des points de suspension. Le corps fragilisé déteint sur la parole qui devient elle-même fragile, fragmentée, hésitante, comme s'il ne fallait pas brusquer le corps. La parole renonce, de la même manière que le corps se stoppe. Il n'y a plus de syntaxe, plus de construction de phrases, la grammaire a comme déserté la parole : la parole elle-même se tait, elle se passe en silence. Dans le même temps, pour mieux dépeindre « de manière vraie » le corps de la mère en train de disparaître dans l'enregistrement oral, il est possible de distinguer des affirmations nettes qui viennent trancher avec ces suspensions dans la voix des médecins. Des répétitions et le langage jargonneux se greffent comme une réalité immuable, explicable, tangible : ce

[176] EL KHATIB Mohamed, *Finir en beauté*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, pp. 19, 20.

serait rendre la mort saisissable, à portée de mains, mais qui cruellement reste inaccessible, car ce jargon est bien trop technique pour le spectateur en écoute, presque effrayant par son aspect organique et cru, lorsqu'il est mis en rapport avec le corps familial.

La présentation des archives personnelles en scène des personnes endeuillées (qu'il s'agisse de Mohamed El Khatib, de Daniel Kenigsberg ou de Fanny Ducatel) permettrait une figuration scénique de l'absence, travaillée par la mémoire des comédiens. Au-delà de cette volonté de remplir le vide laissé par la grammaire française, nous pouvons également parler d'une volonté concrète de remplir le vide laissé par les corps absents grâce à la parole et à la multiplication sur scène de supports et de différents matériaux, dans cette mémoire du deuil. Pour donner un exemple des plus concrets, à un moment donné du spectacle *Finir en beauté* il distribue aux spectateurs une photocopie de l'acte de décès de sa mère[177] qui comporte une faute de frappe à son nom de jeune fille. Par ce geste, il présente l'accident, celui de l'administration. Par ce biais, Mohamed El Khatib procède à une accumulation de données extérieures et pérennes au corps des morts (tel que les documents administratifs) qui permettraient non pas uniquement de garder le souvenir vivant, mais bien de garder la présence en vie sur scène : accolé à la voix, enregistrée et donnée à entendre au public, le personnage de la mère est présent, non pas comme un témoin invisible, mais bien en présence :

> AF : *Finir en beauté* proposait énormément sur le souci de la mémoire grâce à la voix et à l'enregistrement. C'était un travail d'entretien de la mémoire et du souvenir. Donc, tu l'as mené, d'abord pour toi et tu l'as ensuite déplacé à la scène ?
>
> MK : C'est la pièce où j'ai arrêté de faire travailler des acteurs. Mais j'avais pensé à un moment donné qu'une actrice pourrait incarner ma mère. Et l'acteur Thierry Reynaud devait jouer à ma place. Finalement, je l'ai fait moi-même, mais un peu par accident. J'avais lu cette phrase de Joël Pommerat qui m'avait frappé, et qui disait en substance : « J'ai commencé à vraiment faire du théâtre, quand j'ai arrêté de faire souffrir les gens et de me faire souffrir ». Et moi, les gens me faisaient souffrir, et je les faisais souffrir. Je me suis dit que c'était une grande liberté. Quand je me suis lancé dans ce projet-là, tout le monde m'a dit : « tu n'auras pas assez de recul ».
>
> AF : C'est un geste total.
>
> MK : C'est moi qui ai fait la lecture la première fois. Ça s'est très bien passé, et ça permettait de ne plus voir l'acteur, mais de voir un fils et sa mère. Le spectateur pouvait décider s'il avait envie de regarder le fils qui parle de sa mère ou bien un acteur qui raconte un texte, qui dit un texte. Cela permettait cette rupture-là. Et je trouvais indécent de demander à une actrice de jouer ma mère. Je voulais faire entendre la voix de ma mère. Mais, au départ, je faisais tout pour la couvrir : je faisais parler une actrice et il y avait beaucoup de musique. Finalement j'ai juste gardé le magnétophone. Le processus a été d'enlever, enlever, enlever. Jusqu'aux lumières. Il n'y a rien, je les ai enlevées. C'était

[177] Voir volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 3.3 Les spectacles, *Finir en beauté* (2014)

le plus dur.[178]

Par cette épuration du plateau, la présence mortuaire de la mère n'est pas rendue effrayante, mais bien sensible, fragile, accidentée, quasi ob-scène.

L'ob-scène peut être évoqué parce que Mohamed El Khatib encourage une focalisation sur la parole et sur les mots qui sont notamment figurés sur le poste de télévision. Le spectateur est concentré, comme si aucune place n'était laissée à la dissipation. Il faut remplir, il faut habiter l'espace par ce témoignage de vie qu'est la langue de la mère enregistrée. Cette boulimie de mots et de témoignages réels est livrée au spectateur (comme avec l'acte de décès), ce qui peut rendre sa position inconfortable. Cela se produit également lors de la projection à la fin de la pièce d'une photographie mortuaire du corps mort de la mère de Mohamed El Khatib. À cet instant, il sort de scène, pour ne jamais y revenir, la représentation est terminée. Le plateau reste quant à lui rempli de cette présence photographique. Ce quasi-encombrement du plateau par le corps mort pouvant générer une forme de voyeurisme extrême de la part du spectateur est d'ailleurs souligné par Mohamed El Khatib : « Je dirais que mon objectif est de dénaturer le moins possible ces corps, y compris quand ils sont encombrés et encombrants »[179]. Le dénaturement se poserait donc dans le regard du spectateur. Le danger de dénaturement s'attache à la sacralité des corps morts que l'on considère comme ne devant pas être exposés, ce « privilège » (à défaut d'un meilleur terme) revenant uniquement au cercle familial le plus intime. Mohamed El Khatib se livre ici au désarchivement, à savoir réactiver l'archive (intime et administrative, tels que les photos, les enregistrements, les documents administratifs). Il s'agit là d'un phénomène récent. Ce travail est difficile pour le spectateur, dans le brouillage de la limite entre fictif et réel. Le rapport est rendu extrêmement sensible et intime entre les spectateurs et le fils au plateau qui vient porter et présenter sa propre matière sensible désarchivée.

Le processus est différent pour *C'est la vie* : la parole des enfants-absents n'est pas mentionnée, et contrairement à *Finir en beauté*, le public n'a aucune image ni photo ni même de description physique des deux enfants. Il n'y a pas de figuration des corps absents. Les parents en sont le prolongement. Leur présence sur scène donne naissance à la création. Ce sont eux qui remplissent le vide au plateau, ils se tiennent en archives vivantes du souvenir de

[178] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib.
[179] EL KHATIB Mohamed, « ''J'ai beaucoup de respect pour le réel, mais je n'y ai jamais cru'' », entretien réalisé par Bérénice Hamidi-Kim, thaêtre [en ligne], mis en ligne le 4 novembre 2019, p. 23.

leur enfant disparu. Le théâtre de Mohamed El Khatib se caractérise avant tout par la présence en scène et c'est ce qui nous amène à cette notion de prolongement des corps absents sur le plateau, par l'intermédiaire des corps en présence. Eux seuls peuvent se saisir de ces fragments. Au travers de ce travail des matériaux-mémoires — que sont les enregistrements, les mails, SMS et autres documents administratifs — cette béance scénique mise à nue se révèle fondatrice de la mémoire du deuil et fait ressortir le travail immédiat de l'archive intime des individus au plateau.

> Je dirai, dans l'Épilogue, comment peut être préservée dans son intégrité la frontière entre amnistie et amnésie à la faveur du travail de mémoire, complété par celui du deuil, et guidé par l'esprit de pardon. Si une forme d'oubli pourra alors être légitimement évoquée, ce ne sera pas un devoir de taire le mal, mais de le dire sur un mode apaisé, sans colère. Cette diction ne sera pas non plus celle d'un commandement, d'un ordre, mais d'un vœu sur le mode optatif.[180]

Selon Paul Ricœur, le travail de mémoire n'est non pas amorcé, mais bien complété par le deuil, afin de permettre l'oubli salutaire, un oubli qui ne soit pas subi, mais bien choisi. La mise en scène de l'archive intime permettrait un certain remplissage de la vacuité : il faut compléter (compléter la mémoire par le deuil selon Ricœur), et combler le vide laissé par les mots ainsi que dans l'espace pour Mohamed El Khatib. C'est dans le renoncement au remplissage du vide que peut commencer la réception de la pièce par le spectateur, et le deuil pour ceux en scène : le public, lui, est dans le silence. Il n'intervient pas. Il ne vient pas compléter la représentation, simplement la partager. Il n'est pas consommateur, mais bien passeur. L'abandon de ce remplissage, cette acceptation de la disparition génère un oubli salvateur, une mémoire de l'oubli (aussi contradictoire que puisse paraître ce phénomène). Le but n'est pas de combler l'absence laissée par la personne disparue, mais bien de faire résonner ce vide et de tenter d'en saisir l'écho, au travers de la structure archivistique (celle du mail, du document administratif, de la photographie…) et de l'espace théâtral.

Par le processus de désarchivement, l'archive est à nouveau ingérée (intimement) puis accouchée par la troupe et devient spectacle. Mais le spectacle de l'archive n'est pas une finitude en soi : il est archivé lui-même dans le but de conserver de la manière la plus intacte et « honnête » possible l'émotion générée à son instant T de la représentation. Ainsi s'amorce la poïétique du théâtre de l'archive. L'archive n'est pas un unique support composé de documents, qui servirait de base, de fondement de point de départ, de garantie d'exactitude historique, elle devient active au sens où elle « re-naît » : elle est transposée au travers des

[180] RICŒUR Paul, *La mémoire l'histoire l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2000, p. 589.

corps au plateau, amateurs et comédiens, à nouveau ingurgitée à un très haut niveau de connaissance. Elle est aussi explorée *via* la corporéité au plateau et, comme pour une renaissance, elle est de nouveau accouchée par les personnes au plateau et le spectacle qu'elle produit de manière finie : elle devient un terreau fertile qui donne lieu à une nouvelle archive (qui n'en est plus une), une nouvelle puissance qui réussit à être à la fois celle qu'elle était et celle qu'elle devient. À l'exemple du spectacle *Ça ira (1) fin de Louis*, portant sur le sujet historique de la Révolution française, il ne s'agit pas de la Révolution française, et il s'agit d'une nouvelle Révolution française. Comme pour les mémoires du deuil de Mohamed El Khatib, nous sommes face à un témoignage, face à eux, sans l'être, dans l'accident contrôlé, ou encore pour A. Mnouchkine, nous sommes en présence d'un récit actuel, pris dans la technicité corporelle des comédiens : l'archive sans en être, tout en l'étant. Le désarchivement s'opère, la matière source de connaissance est mise à l'épreuve.

3.2 Les mues de l'archive. Poïétique de l'archive — l'archive chronique

Si l'étude de la *praxis* de l'archive dans des spectacles cités précédemment rend compte du phénomène de désarchivement, l'étude de la poïétique de l'archive au théâtre permet de rappeler les multiples potentialités liées à sa constitution, et ainsi l'importance de sa gestion par les compagnies concernées. La poïétique de l'archive de théâtre rend compte des possibilités inscrites dans leur construction, en fonction de la situation de la troupe, des personnes concernées par sa gestion et des éventuels observateurs. René Passeron se penche sur la nécessité d'une nouvelle poïétique de la création collective dans son ouvrage *Pour une philosophie de la création, le temps et l'inachèvement dans la poétique*. Il y développe l'intérêt d'une poïétique plurielle :

> L'intérêt d'une étude poïétique de la création collective est multiple : elle met en question le dogme que toute création ne peut venir que d'un sujet individuel, — elle exige que l'attention du chercheur soit centrée sur la modalité instauratrice, — elle tente de repérer les modalités spécifiques de cette instauration quand l'agent promoteur n'est plus un individu unique, mais un groupe, voire une société, — elle profite de cet examen pour clarifier les aspects sociaux de toute création, — et, s'il y a lieu, par un choc en retour, elle exige que ces aspects ne soient pas omis, comme facteurs essentiels ou non, quand on revient à la création individuelle.[181]

René Passeron souligne l'intérêt d'une étude poïétique de la création, notamment pour le chercheur qui doit se focaliser sur les éléments permettant de faire advenir l'acte de création

[181] PASSERON René, *Pour une philosophie de la création, le temps et l'inachèvement dans la poétique*, Paris, Ed Klincksieck, 1989, p. 54.

collective, revendiquant nécessairement une parentalité plurielle. L'acte de création se rattache à un contexte d'existence concret, qui dans l'exemplarité de l'étude du théâtre de l'archive, est celui de la compagnie. Selon René Passeron, l'art en tant que présentation fait croire à son observateur qu'elle est un instant arrêté, après les répétitions. Néanmoins, l'étude de la poïétique de l'acte théâtral permettrait une constante remise au présent dans son étude, afin de ne pas se rendre dupe de cet arrêt provisoire « ouvert au public » :

> Trop d'instaurations collectives visent, par les cérémonies et les fastes, la contemplation d'un pouvoir incarné, l'expression métaphorique des valeurs communes, voire la descente du dieu sur terre et sa présence, sinon visible, enfin manifestée, pour que notre dossier relatif à la création collective ne reste pas ouvert sur les problèmes que pose l'art comme présentation. Quant à la répétition, en toutes les formes que nous avons spécifiées, elle est fondamentalement affectée du paramètre temps. Et nous savons déjà qu'aucune présentation de type théâtral n'aboutira au soir de la « première », sans avoir été préparée par des répétitions, destinées à s'éteindre et se fondre dans la plénitude d'un acte théâtral, enfin ouvert au public. […] L'instant du vivre (ou du « vécu » présent) se dégage aussi bien du passé d'où il vient que de l'avenir où il mène. Mais la poïétique n'est pas dupe de cet arrêt épiphanique : la présentation est d'abord une conduite, qui n'est que par sa récompense finale, un oubli du temps dans l'apparition, enfin obtenue, enfin créée, du présenté et de son évidence.[182]

Ce travail que propose de mener René Passeron, dans l'étude de la poïétique de l'acte théâtral, nous le mènerons avec celle des archives au sein des compagnies qui, parfois même à leur insu, donne une matière d'étude aux multiples potentialités avant et après l'acte de création collectif. Ce dernier est changeant au fur et à mesure du temps et des représentations. L'étude des archives des compagnies de théâtre en activité permet de réinjecter du désordre, allant contre ou prolongeant l'ordre établi du spectacle « finalisé », non plus finalité en soi, mais simple « arrêt épiphanique » sur la durée de vie de la compagnie. Une poïétique du théâtre de l'archive replace l'étude de l'acte théâtral dans la durée du présent de la troupe, en cessant de se focaliser sur la seule constitution de l'acte théâtral présenté au public.

L'archive en désordre, la poïétique du théâtre de l'archive

Comme nous avons pu le constater, le théâtre de l'archive apparaît dans l'instabilité générée par la scène et l'improvisation accidentée. Cette instabilité est rendue possible par la mise en mouvement des différentes strates qui composent l'archive dans sa formation au sein de la compagnie. Aussi, il est donc nécessaire de s'intéresser à la poïétique même de l'archive, à savoir constater l'évolution qui transforme une œuvre dans la durée. Paul Valéry évoque, dans sa première leçon du cours de poétique, le sujet de l'esprit générateur d'un

[182] PASSERON René, *Pour une philosophie de la création, le temps et l'inachèvement dans la poétique*, Paris, Ed Klincksieck, 1989, p. 187.

désordre fécond :

> Dès que l'esprit est en cause, tout est en cause ; tout est désordre, et toute réaction contre le désordre est de même espèce que lui. C'est que ce désordre est d'ailleurs la condition de sa fécondité : il en contient la promesse, puisque cette fécondité dépend de l'inattendu plutôt que de l'attendu, et plutôt de ce que nous ignorons, et parce que nous l'ignorons, que de ce que nous savons.[183]

L'archive pourrait se révéler dans toute sa justesse dramaturgique en assumant son désordre, inhérent à l'esprit humain. Le théâtre, quant à lui, lieu de préparation improvisée, de factice simulé, se présenterait dans ce désordre fécond du travail au plateau desdites archives, produites par l'esprit. L'archive devient un document de la durée et non une représentation ponctuelle d'un temps révolu. Elle incarne le désordre du temps. Comme évoqué dans la *praxis*, si ce désordre peut être incarné au plateau, c'est dans un rapport profondément intime à la matière. L'archive devient confidence au spectateur, par l'intermédiaire du corps du comédien, de son discours retravaillé sans cesse, voire improvisé.

L'archive serait une matière organique, mouvante. À l'image de l'esprit décrit par Paul Valéry, elle est par définition incomplète, elle est un fragment de ce qu'elle est censée saisir et représenter, qu'il s'agisse d'une époque ou d'un spectacle. Ce flottement est investi par le théâtre, par cette capacité de l'archive à être aussi bien réelle que fictive. Or, cela ne la rend pas pour autant paradoxale, au contraire, cela la complète, la féconde, la rend implexe vis-à-vis du temps, investie en elle-même d'un potentiel dramaturgique : elle se raconte et peut se faire raconter. Que ce soit le travail des formes théâtrales ancestrales par Le Théâtre du Soleil, la nourriture d'archives du travail dramaturgique dans les créations de la Compagnie Louis Brouillard, ou bien l'irruption en scène de la matière-archive la plus intime par la Compagnie Zirlib, cette sensibilité archivistique passe par les corps. Ils portent les émotions désordonnées véhiculées par les matières d'archives, au point de la fusionner avec leur moi-présent. Le partage artistico-archivistique est véhiculé par le travail en corps et en voix. Ce travail s'effectue sur la durée, et affecte continuellement l'acte théâtral présenté en scène au public. Nous retrouvons cette idée selon laquelle l'archive est réinvestie de sa part d'intime nécessaire par le plateau et le corps des comédiens au travail. Le corps demeure une matière sensible idéale pour révéler l'archive dans tout son désordre fécond, en portant en corps et en voix cette trace archivistique. Ainsi, la confidence, le lien intime s'opère avec le spectateur, la passation de la matière archivistique peut avoir lieu.

---

[183] VALERY Paul, « Première leçon du cours de poétique », Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France, in *Variété V*, Nrf, Gallimard, 1944, p. 18.

Afin d'entrer progressivement dans la poïétique du théâtre de l'archive, il est possible de signaler comment les compagnies expriment, une fois la représentation terminée, cette confidence faite aux spectateurs. Elle se retrouve à infuser progressivement chaque compagnie. Le 17 juin 2009, à l'occasion de la création du fonds d'archives dédié au Théâtre du Soleil dans le département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France, sur invitation de Joël Huthwohl, Ariane Mnouchkine échange avec Joëlle Gayot. Elle déclare :

> L'archéologie des spectacles est inscrite dans l'architecture de la cartoucherie. Notre plateau, en dur par exemple, a commencé avec *Sihanouk*. *Sihanouk* avait un plateau en brique qui était très bas […] puis est arrivé *L'Indiade*, là on l'a monté, toujours en dur, avec des briques et du marbre pour le devant d'un temple indien… Donc, quand on casse des bouts de ce plateau, on voit toutes les strates. On en garde toujours, exprès, une sorte de trace secrète, que certains spectateurs, extrêmement fins observateurs, et obsessionnels je dirais, voient. Mais c'est secret, quand même.[184]

Pour Ariane Mnouchkine et Le Théâtre du Soleil, la confidence au spectateur s'opère par le plateau, par les différents matériaux qui le composent, entretenant un rapport affectif confidentiel du souvenir des créations passées. L'archive est à la vue, mais est une confidence, car il faut une observation bienveillante et des plus attentives pour en discerner le secret.

Pour la Compagnie Louis Brouillard, cette intime confidence se fait par l'écriture et la reprise des tournées. Pour qui revient voir le spectacle, certains éléments auront été transformés. Les imperceptibles changements, mêlés à la joie des retrouvailles, déplacent le rapport entretenu à l'acte de création. Les comédiens vieillissants sont reconnus et identifiés dans leurs voix et leurs gestes. Pour le spectateur, l'archive du souvenir se remet en mouvement, secouée par la remise en scène au présent. Par exemple, le spectacle *La Réunification des deux Corées*, créé en 2013, a fait l'objet d'une remise en scène en 2022. La distribution est restée en grande majorité la même, des changements de textes dans les scènes ont été effectués selon la continuité palimpsestique du travail de Joël Pommerat, le bi frontal dans lequel prenait place la création en 2013, a laissé la place à une scénographie frontale. Le souvenir du spectacle pour le spectateur ayant connu la pièce en 2013 s'en trouve impacté, sans pour autant être totalement bouleversé. Cette nouvelle expérience de théâtre vient remettre en mouvement le souvenir de la pièce.

[184] THÉÂTRE DU SOLEIL, *« Mon Théâtre » : Rencontre avec Ariane Mnouchkine à la BnF (2009)* [en ligne], Viméo, 17 juin 2020 [Consulté le 08/03/2024], disponible à l'adresse : https://vimeo.com/429905690

Concernant Zirlib, Mohamed El Khatib tient à une continuité entre ses créations. Les personnes qu'il fait monter sur scène à un moment donné peuvent conserver cette influence que la scène et la création théâtrale ont pu avoir sur eux. Pour le spectacle *Stadium* datant de 2017, si la pièce évoque différents portraits des supporters du RC Lens, qu'il s'agisse d'un arbitre, du maire de la commune, d'une mascotte ou d'une cheerleader, à un moment donné du spectacle, Corinne Dadat se présente sur scène :

> Au beau milieu de STADIUM surgit Corinne Dadat. Elle est femme de ménage. En 2014, nous avons créé avec elle le spectacle éponyme Moi, Corinne Dadat, avec lequel nous avons fait le tour du monde. […] Je me suis engagée à lui proposer un rôle dans chacun de nos spectacles à venir, chaque fois qu'elle aurait envie.[185]

Si cette apparition en scène de Corinne Dadat décontenance le spectateur n'ayant pas vu la création concernée, le public ayant connaissance de la pièce l'applaudit et se réjouit de cette entrée. Cette complicité affichée avec les spectateurs ayant vu le spectacle précédent expose le rapport intime noué entre les personnes en scène et les personnes de la salle dans les créations de la Compagnie Zirlib.

Par le biais du rapport intime au spectateur, l'archive est traitée comme un document nouvellement né. Elle est ensuite conservée par la compagnie, chuchotée en discrétion au spectateur. Le document est investi d'une puissance émotionnelle nouvelle, empreinte de la précédente durée. En pratique, la poïétique du théâtre de l'archive se traduit par une multiplication des strates témoignant du désordre fécond de l'œuvre. À l'image du plateau du Théâtre du Soleil, une nouvelle strate vient s'ajouter à l'archive présente à la base. Dans la *praxis*, comme avec les spectacles *1789* et *Ça ira (1) fin de Louis* traitant d'archives historiques, le travail mené consiste à retirer certaines stratifications, certaines couches de poussières pour révéler l'archive, mais investie différemment, en la faisant muer. La poussière n'est pas sur l'archive, elle est l'interprétation que l'on en a faite, elle peut par conséquent être retirée. Pour Zirlib, il est davantage question d'anticiper le dépôt de poussière en traitant sociologiquement les archives au présent immédiat. La mue est comme une excroissance qui vient s'ajouter à la matière première de l'archive.

L'archive permettrait certes de donner une genèse, une impulsion à la création

[185] EL KHATIB Mohamed, *Stadium*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017, p. 27.

dramaturgique, mais en devenant investie de l'émotion au présent du metteur en scène et de la troupe, elle est dépossédée de son objectification en tant qu'archive et devient un être hybride, mêlant fiction et témoignage, intime et réel, et devient spectacle vivant. Pour affirmer ce désordre, l'archive est assumée dans sa subjectivité et dans l'intimité qu'elle comporte. Dans son ouvrage *Théâtres intimes*, Jean-Pierre Sarrazac donne une définition de l'intime :

> Ce qui est le plus au dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose, en quelque sorte l'intérieur de l'intérieur. L'intime diffère du secret en ce sens qu'il n'a pas vocation à être scellé, mais, au contraire, tourné vers l'extérieur, éversé, offert au regard de la pénétration de cet autre qu'on a choisi. […] Le théâtre intime requiert un espace d'autant plus restreint que son immensité est toute intérieure. L'immensité intime est celle du microcosme lorsque, se dilatant à l'extrême, il recueille en lui le macrocosme — celle de l'homme qui libère son univers intérieur.[186]

Jean-Pierre Sarrazac présente un intime tourné vers le collectif et le public. Cette définition serait applicable au théâtre de l'archive et à son espace d'intime revendiqué dans le processus de création. En poussant encore davantage la réflexion, et comme nous continuerons de l'approfondir dans la deuxième partie, le théâtre de l'archive serait cet alliage entre théâtre épique et théâtre intime, les deux pouvant être contenus dans une même archive. Le théâtre de l'archive serait considéré comme tel, dès l'instant où les matériaux sont investis d'une émotion passée que l'on tient à conserver et à retranscrire après l'avoir à nouveau ingurgitée, « après en avoir accouchée ». En ces termes, il est possible d'évoquer une re-naissance de l'archive. Afin de développer cette exemplarité de la poïétique du théâtre de l'archive rattachée à l'intime scénique, j'aborderai ci-dessous l'exemple, non pas d'une compagnie, mais d'une institution, la Société d'Histoire du Théâtre.

Les archives de l'intime de la SHT, l'archive chronique

La Société d'Histoire du Théâtre publie une revue dédiée trimestriellement à la mémoire et à l'histoire des arts du spectacle. Elle est créée en 1948 par Louis Jouvet et Léon Chancerel. La SHT présente une « exposition-inventaire » dédiée aux « archives de l'intime », affichant les albums photos de Léon Chancerel, et l'ensemble de ses journaux intimes et carnets de notes. Elle est présentée en ligne séparée en trois thématiques différentes, correspondant à ce que j'appellerai trois niveaux d'archives intimes : les photographies de spectacles des Comédiens Routiers et du Théâtre de l'Oncle Sébastien, les photographies

[186] SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes sud, coll. Le temps du théâtre, 1989, p. 79.

personnelles de Léon Chancerel, et les photographies correspondant à la période de l'Occupation. Les différents niveaux d'intimes que peuvent contenir les archives sont ici clairement définis par ces sections : les photographies de spectacles, correspondant au travail de l'acteur et à un niveau d'intime « accessible à tous », témoignant d'une mise en scène et pouvant communiquer une émotion personnelle propre à chacun véhiculée par les spectacles. Les photographies personnelles rendent compte de l'intimité de la vie de l'homme et du comédien. Enfin, les photographies sous l'Occupation témoignent d'un contexte historique, rattachées à l'émotion induite chez chaque spectateur de ses propres connaissances sur l'événement historique. Ce rapport de désordre de l'intime dans les albums photos de Léon Chancerel révèle la poïétique du théâtre de l'archive, associée aussi bien au macrocosme des événements historiques qu'au microcosme de la vie quotidienne et personnelle de chaque témoin.

LA SHT présente par ailleurs une collection intitulée « Cahiers Théâtre/Archives ». La première publication en 2021 concerne les archives personnelles de Jean Vilar et s'intitule : *Jean Vilar, l'écriture et la mémoire.* Il s'agit de l'étude de son journal ainsi que d'une enquête sur son rapport à l'écriture dramatique. Joël Huthwohl, le directeur de collection écrit dans cet ouvrage :

> C'est à un essai cartographique de ces multiples archives Vilar que nous nous sommes livrés, en tenant compte des archives personnelles et institutionnelles et en faisant leur place aux papiers de ses collaborateurs sous l'égide de qui a été placé le Centenaire. Dans l'espace de la présente recherche, nous ne prétendons pas cependant être pleinement exhaustifs et nous savons combien pourrait être précisée et étendue encore la carte du monde de Jean Vilar.[187]

La « carte du monde » du territoire archivistique de Jean Vilar nous fait rentrer dans l'intimité du metteur en scène et retrouver le mouvement de l'archive en cours. Elle met également en avant la constellation d'archipels que composent les archives Jean Vilar. Joël Huthwohl déclare que Jean Vilar lui-même a manipulé et recomposé ses archives, assumant par conséquent leur instabilité. Le continent Vilar est encore en mouvement.

> La lecture attentive de l'inventaire montre en particulier à quel point Vilar avait prêté uen grande attention à l'écrit et à la trace de son travail. Les notes et réflexions sur le théâtre, dont il existe souvent plusieurs moutures, fragments et brouillons, ont été beaucoup manipulées par lui, comme l'ensemble de ses papiers.[188]

[187] FOUANO Rodolphe, HUTHWOHL Joël, VIELMAS Violaine, Cahiers Théâtre/Archives N°1, *Jean Vilar, l'écriture et la mémoire*, Société d'Histoire du Théâtre, 2021, p. 11.
[188] *Ibid*., p. 14.

Ce rapport intime au sujet des archives s'exprime aussi dans la dernière publication en date de la collection avec « N'entrez pas ! Excursions photographiques dans les loges et les coulisses (1890-1930) » en 2023. Au début du XXe siècle, des photographes amateurs photographient des actrices et des acteurs dans les coulisses et les loges des théâtres parisiens des boulevards. Le but de cette publication est de retrouver l'intimité entretenue avec les spectateurs, mais également de mettre en avant le factice assumé des archives, en exposant l'intimité des comédiens assumant une situation mise en scène. Agathe Sanjuan écrit : « le parti pris de l'instantané de loge mène les sujets à certaines falsifications et supercheries visant à offrir une image personnalisée et construite de leur intimité. »[189] Les archives des arts du spectacle chercheraient à révéler les secrets contenus dans le hors-scène.

Cette écriture du théâtre de l'archive pourrait être donnée en définition par Michel de Certeau et son constat sur la reproduction scripturaire :

> En combinant le pouvoir de retenir le passé (alors que la « fable » sauvage oublie et perd l'origine) et celui de franchir indéfiniment la distance (alors que la « voix » sauvage est limitée au cercle évanouissant de son audition), l'écriture fait l'histoire. D'un côté elle accumule, elle stocke les « secrets » de par-deçà, elle n'en perd rien, elle les conserve intacts. Elle est archive.[190]

L'écriture de l'histoire est archive selon Michel de Certeau, car elle conserverait cette part fictive du passé dans la fable, afin que ce dernier puisse être retenu. Alexandra Moreira Da Silva évoque à ce sujet, dans son article intitulé « le travail de l'archive » portant sur le théâtre de Sanja Mitrovic, que « ce théâtre installe au sein du dispositif théâtral un espace autobiographique qui donne un point de vue subjectif et intime »[191]. Ce travail de la notion de l'intime par l'enjeu des archives est finalement complété par l'aspect autobiographique qu'injectent les comédiens dans les improvisations fondées sur les documents historiques et témoignages. Dans cette réappropriation permanente de l'intime des archives par les artistes, l'écriture qui en émane est fondamentalement mouvante. Dans cette mouvance, l'observateur contemporain tient à se rapprocher du lien intime entretenu dans l'archive, résultante du spectacle et d'une époque révolue. L'archive-chronique continue d'entretenir le lien intime que le spectateur peut tisser avec une observation de l'archive du spectacle. L'archive-chronique permet de se rendre compte que l'archive est actuelle : le contemporain

[189] HUTHWOHL Joël (dir.), Cahiers Théâtre/Archives • N°3, *N'entrez pas ! Excursions photographiques dans les loges et les coulisses*, (1890-1930), Société d'Histoire du Théâtre, 2023, p. 135.
[190] DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Histoire, 1975, p. 254.
[191] DANAN Joseph, NAUGRETTE Catherine (dir), *Les nouveaux matériaux du théâtre,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Registres, coll. Études théâtrales, 2018, p. 166.

construit sa mémoire, mais une mémoire mouvante. L'archive est donc chronique au sens où elle est en permanente évolution, elle n'est, par le biais du théâtre, jamais figée.

Après avoir cartographié l'espace archivistique sur la scène contemporaine, il est maintenant temps de se demander comment ce dernier s'ancre dans l'histoire. Notre hypothèse serait qu'à force de la statuer au passé, l'archive se fait une expérience de la promesse ouverte vers l'avenir. Cette idée est par ailleurs avancée par Kim Min Kyung. Elle déclare : « les archives doivent désormais être comprises dans la dimension intercontextuelle de facettes multiples, non comme le lieu de l'accumulation de la mémoire. »[192]. Selon nous, cette hypothèse de compréhension avancée par Kim Min Kyung est possible par le théâtre, qui transforme la structuration même de l'archive. Le théâtre et plus particulièrement la scène contemporaine impacterait le développement de l'archive, en la remettant en mouvement, en l'inscrivant dans une spontanéité qui lui est liée lors même de son émergence. L'archive n'est pas figée, ni au moment de son élaboration ni durant sa conservation (au théâtre ou ailleurs, comme à l'IMEC, au sein de la BnF ou encore de la SHT).

L'archive est vivante : elle s'organise en strates et forme par conséquent un territoire mouvant, une mosaïque. Elle se compose en fragments épars, en morceaux ayant chacun une individualité observable, mais pouvant s'imbriquer dans une cartographie plus grande. Il n'y a pas de joint entre elles, il n'est pas nécessaire de les faire s'imbriquer parfaitement afin qu'elles se fixent et ne bougent plus. La béance entre deux fragments, dans l'entre-deux, permet de dessiner la mouvance archivistique, propice à l'instabilité. Les documents et matériaux sont à considérer comme les textes de travail des comédiens, les improvisations, le corps, les voix… Autant de supports instables à l'expression et à la structuration archivistique. L'ensemble des éléments scéniques et de la compagnie forme un territoire, celui de l'archive, qui doit s'assumer et se présenter dans toute son instabilité. Nous pouvons donc conceptualiser la notion de théâtre de l'archive et non plus parler uniquement d'archives au théâtre. Cette mosaïque archivistique doit à présent être considérée dans un contexte historique et artistique afin de pouvoir étudier sa genèse, ce qui sera l'objet de la deuxième partie de ce travail. Marion Denizot conclut son article « Des archives "héritées" aux archives "fabriquées" De nouvelles sources pour l'histoire du spectacle ? » en ces termes :

[192] MIN KYUNG Kim, *Poïétique de l'archive, une expérience de la promesse : micro-archive, macro-archive, inter-archive*, thèse de doctorat sous la direction de Éliane Chiron, Université de la Sorbonne Paris 1, 2012, p. 12.

> Sur quels critères de scientificité une discipline peut-elle se constituer quand elle risque de se limiter à un commentaire critique ? Les nouvelles conceptions et les nouveaux usages des archives contribuent alors à l'écriture d'une histoire du théâtre, y compris une histoire du temps présent, selon une méthode historienne.[193]

Selon Marion Denizot, en abordant les nouveaux usages des archives dans le spectacle vivant, il apparaît essentiel d'envisager une histoire du théâtre ainsi qu'une histoire du temps présent pour rendre compte de l'impact que leur usage peut avoir sur les arts du spectacle. Les deux prochaines parties de la présente thèse s'emploient précisément à traiter l'histoire du théâtre ainsi que l'histoire dite « immédiate » du théâtre, afin d'appréhender l'impact du théâtre de l'archive dans notre compréhension et notre étude des arts du spectacle.

[193] BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, LUCET Sophie (dir.), *Fabriques expériences et archives du spectacle vivant*, SAIC, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2021, p. 70.

DEUXIÈME PARTIE
ESPACES ET TEMPS DE L'ARCHIVE

> Sur quels critères de scientificité une discipline peut-elle se constituer quand elle risque de se limiter à un commentaire critique ? Les nouvelles conceptions et les nouveaux usages des archives contribuent alors à l'écriture d'une histoire du théâtre, y compris une histoire du temps présent, selon une méthode historienne.[194]

Afin de ne pas nous en tenir à un commentaire critique, comme nous en avertit Marion Denizot, tâchons ici d'établir les différents critères principaux de scientificité sur lesquels s'appuyer dans le but de cerner les enjeux de cette présence contemporaine de l'archive. Nous aborderons ensuite les problématiques posées par l'histoire actuelle de l'archive au théâtre, afin de continuer à évaluer l'impact immédiat des notions étudiées.

Selon une rétrospective historique, l'archive de théâtre conserve en premier lieu les traces des décors et des textes. Gravées sur les murs des civilisations antiques égyptiennes, grecques et romaines, les premières traces cherchent à figurer l'image du mouvement et à garder trace du texte prononcé, ainsi que de certains aspects techniques. Les traces les plus anciennes qui nous sont parvenues figurent notamment des fragments de textes. Peter Ukpokodu expose le phénomène dans son article « Origines égyptiennes du théâtre occidental : obscurantisme scolastique ou ignorance coupable ? » :

> C'est dans les Textes de Pyramides, datant d'environ 4 000 ans av. qu'il est question pour la première fois d'activités théâtrales en Égypte. Il existe au moins cinquante-cinq de ces textes. On les nomme Textes de Pyramides parce que le texte des pièces était gravé sur les murs des pyramides royales et sur le tombeau des aristocrates. On y trouve des notes de mise en scène pour l'action dramatique, divers personnages parlants, l'utilisation de masques d'animaux en guise de costumes et les accessoires nécessaires aux représentations. Les prêtres comédiens et les représentations étaient subventionnés par le biais d'impôts, et les recettes étaient mises de côté aux fins de l'activité.[195]

Bien que ces traces primitives apparaissent « gravées sur les murs », il est essentiel de signaler que ces textes composés par fragments sont corrélés à une activité. Les textes de théâtre donnent systématiquement lieu à une réécriture orale de leur contenu, entrainant un mouvement continu de l'écriture théâtrale.

---

[194] BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, LUCET Sophie (dir.), *Fabriques expériences et archives du spectacle vivant*, SAIC, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2021, p. 70.
[195] UKPOKODU Peter, « Origines égyptiennes du théâtre occidental : obscurantisme scolastique ou ignorance coupable ? » in *L'Annuaire théâtral*, N°15, 1994, p. 11.

À l'heure actuelle, il est admis que les textes de théâtre demeurent mouvants, notamment en fonction des traductions et des corrections apportées. L'édition et la trace scripturaire ne sont que des étapes à la fixation, jamais pérennes, et parfois sujettes à controverse (Georges Forestier et Isabelle Grellet, deux grands spécialistes de Molière, ont attaqué en justice en 2022 la Comédie-Française pour violation de leurs droits d'auteur dans le cadre de la création de *Tartuffe ou l'hypocrite* présentée dans sa version « originale » reconstituée par les deux historiens.) Le texte, à l'image du théâtre, est continuellement mouvant. Par conséquent, l'archive servant à la scène ou bien la documentant doit être envisagée selon ce même mouvement.

Dans une rétrospective historique, il s'agit d'appréhender la place accordée aux archives dans l'histoire du théâtre moderne, ainsi que la manière de la projeter au public. Ce que l'on nomme « archive projetée » prend sa source dans l'avènement des technologies sur scène : des systèmes de projections sont installés, comme dans les créations de Erwin Piscator, afin de présenter « en l'état » les documents d'archives qui viennent nourrir la dramaturgie et la scénographie. À partir de cette période, le rapport à l'archive change et commence à se mouvoir, tout comme l'archive elle-même : elle est enregistrée, filmée, puis projetée. Elle est présentée au spectateur en grand format sur la scène, et admet la croisée des différents arts au plateau. Le théâtre devient progressivement un mélange de genres, devenant politique, épique, documentaire, performatif… Le fond et la forme des archives, sur le plateau et au-dehors, s'en trouvent impactés.

Cette poïétique du théâtre de l'archive doit être analysée méthodologiquement, comme le suggère René Passeron. En effet, l'ensemble des différents supports qui peuplent et forment (ou plutôt déforment) les archives ne sont pas simplement un territoire extensible. Ils doivent être envisagés afin de s'inscrire dans cette nouvelle poïétique archivistique.

> Observation photographique ou filmique permanente, enregistrement de contrôle, tâtonnement des « expériences pour voir », notamment aux limites des champs opératoires trop connus […], provocation des hasards du matériau avec observation enregistrée de l'insolite, accumulation d'esquisses préliminaires au déclenchement des actes instaurateurs […] calculs divers relatifs à la résistance et à la durée des matériaux, planification des opérations créatrices dans l'espace et dans le temps… Bref, toute opération technique consciente et critiquée, devient, par là-même, une méthode de la poïétique.[196]

René Passeron définit ici les différentes strates qui composent la poïétique des arts… et des archives. Il s'agit avant tout d'un espace d'expérimentation et d'observation. Pour l'acte

[196] PASSERON René, *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Cachan, Ae2cq éd., 1996, p. 76.

théâtral, cet espace d'expérimentation s'inscrit dans la durée, celle de la représentation de l'acte de création collectif, mais aussi dans celle des répétitions et de la tournée. Par conséquent, la répétitivité inscrit l'expression archivistique dans les corps des comédiens.

L'espace et le temps qui composent non seulement l'acte théâtral, mais aussi les archives présentées en scène trouveraient leur stabilité dans leur incarnation en corps, en souffle et en voix par les comédiens au plateau. Cette stratification de l'archive doit donc à présent s'établir selon une poïétique contemporaine. Cette méthodologie de la poïétique avec laquelle procéder, afin d'en garantir la critique, est évoquée ci-dessous :

> La poïétique s'intéresse plutôt aux actes (dans un brouillon biffé, c'est la biffure qui l'intéresse) — même si ces actes n'ont pas laissé de trace. Elle se veut particulièrement sensible à l'imprévisible. Comment saisir l'imprévisible, sinon en s'abstenant de le prévoir ? L'observation de la conduite sera ouverte, et particulièrement attentive aux indices de la naissance du non-voulu, dans le vouloir même de celui qui ne sait pas toujours (ou pas encore) qu'il crée. Les traces de cette « différance », pour parler comme Derrida, seront la provende essentielle de l'observation poïétique. Il s'ensuit que, pour accomplir concrètement ses tâches, la poïétique aura besoin : — que soit répertoriés, puis analysés, les *gisements documentaires* concernant l'amont des œuvres (stock de brouillons, esquisses, journaux de bord, directives de metteurs en scène, manifestes artistiques et autres, projets politiques, programmes et utopies). — que soit établi peu à peu un répertoire des *concepts opératoires* de la création et de la critique, et autocritique, faites de la conduite créatrice en cours de développement, et par suite : — que soit élaboré un *glossaire de poïétique*, soigneusement distinct du *Vocabulaire d'Esthétique* ou de tout dictionnaire technique des métiers d'art, mais intégrant des notions venues de toutes les disciplines qui concernent l'amont poïétique des œuvres.[197]

Les exigences que rassemble René Passeron ont pour vocation d'établir un possible cernement de cet imprévisible de la poïétique en art, qui tend à saisir l'insaisissable. Comment rendre compte de cette stratification archivistique dans les écritures contemporaines ? L'écriture dramatique trouverait-elle une forme de stabilité dans l'effeuillage de la notion d'archive ? L'écriture actuelle de l'archive tient compte de cette poïétique et tend à continuer à la mettre en mouvement, selon le prolongement amorcé de l'emploi de l'archive sur les scènes modernes depuis le début du XXe siècle. L'étude du phénomène archivistique rendu au présent sur la scène tend à questionner l'enjeu d'espace-temps qui constitue l'archive, au plateau et en dehors. Or, avant d'interroger les théoriciens qui se sont intéressés aux biffures esquissées dans les archives, comme Patrick Boucheron ou Michel de Certeau, il s'agit d'inscrire ces considérations archivistiques rétrospectivement dans l'histoire du théâtre. Ce processus parcourt la scène actuelle, et s'émancipe du seul corps en scène, pour s'incarner dans la voix et le souffle jusqu'à devenir une mise en présence archivistique. Ce mouvement permanent de la poïétique des archives

[197] PASSERON René, *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Cachan, Ae2cq éd., 1996, p. 77.

dans les arts du spectacle cherche à saisir toujours au plus près le mouvement immédiat, dans l'horizon des événements dramaturgiques.

CHAPITRE 1 Historicisation du théâtre de l'archive dans le spectacle vivant

> Le positivisme présentait les faits historiques dans le cadre d'un passé-réceptacle abstrait, homogène et, pour tout dire, éternel : un temps sans mouvement. […] La « révolution copernicienne » de l'histoire aura donc consisté, chez Benjamin, à passer du point de vue du *passé comme fait objectif* à celui du *passé comme fait de mémoire*, c'est-à-dire comme fait en mouvement, fait psychique aussi bien que matériel. La nouveauté radicale de cette conception — et de cette pratique — de l'histoire, c'est qu'elle part, non des faits passés « eux-mêmes », cette illusion théorique, mais du mouvement qui les rappelle et les construit dans le savoir présent de l'historien.[198]

Dans son ouvrage *Devant le temps*, Georges Didi-Huberman rappelle l'évolution de la discipline historique depuis la fin du positivisme aux XVIIIe siècle. Il aborde également la manière dont Walter Benjamin perçoit ce domaine comme étant inhérent à un mouvement perpétuel : en Histoire, les faits historiques sont créés par la mémoire et sont inévitablement fluctuants. La « révolution copernicienne » est en marche, et s'inscrit également sur la scène de théâtre. Bernard Dort emploie l'expression d'un « renversement copernicien »[199]. La nécessité d'une poïétique de l'archive au théâtre à partir du XXe siècle peut être amorcée à la suite d'un constat, dressé par Joseph Danan. Dans l'introduction de l'ouvrage *Les nouveaux matériaux du théâtre*, écrit conjointement avec Catherine Naugrette, il est fait rappel de l'amorce d'une révolution théâtrale qui habite actuellement le théâtre et les matériaux qui le composent :

> Sur la scène actuelle, les multiples croisements du théâtre avec ceux que Brecht, après Wagner, et en se démarquant de « l'œuvre d'art totale », appelait les « arts frères », ont accentué encore cette « nouvelle matérialité », qui trouve ses racines dans les premières décennies du XXe siècle. Piscator, très tôt, utilisa l'image documentaire ; Craig, Meyerhold, Appia, rêvèrent de faire de la scène le lieu d'élaboration de leurs créations. Il s'agit du renversement copernicien dont parle Bernard Dort, qui précède la « révolution einsteinienne » — la « relativisation généralisée des facteurs de la représentation théâtrale, les uns par rapport aux autres » — de la représentation émancipée. Autant que de textes, ce sont de corps, d'images, de sons, de matières, qu'est composée la représentation théâtrale. Documents de toute nature, témoignages enregistrés ou restitués, images filmiques, musique *live*, chorégraphies, figures circassiennes, installations plastiques…, la scène actuelle fait usage de

[198] DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 2000, p. 103.

[199] BOQUET Guy, DORT Bernard, *Théâtre réel, essais de critique 1967-1970*. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 28e année, N. 6, 1973. p. 1539 : « Amorcée en 1967 par l'irruption du théâtre-document et celle d'une "messe du corps" oscillant entre le rituel, le happening et le psychodrame, la crise générale des institutions théâtrales vit l'année suivante la fin du rêve d'un théâtre populaire apportant à un public de masse un répertoire de haute culture et un art de la scène libéré et exigeant. Devant la remise en cause des fonctions des théâtres publics par l'État et nombre de municipalités provinciales surenchérissant en ce domaine, Bernard Dort souhaite répondre aux doutes alors exprimés par certains hommes de théâtre envers leur propre activité. Récusant le mythe de la spontanéité et de l'action directe, l'illusion d'un refus du théâtre visant à instaurer la vraie vie sur la scène en aboutissant en fait à contaminer toute réalité par la facticité du théâtre, il les appelle à renoncer à l'illusion de la réalité, mieux pourvue par le cinéma et la télévision, autant qu'au redoutable pouvoir de mystification du théâtre de masse, pour instaurer en un véritable renversement copernicien le théâtre nécessaire et possible qui serait « profondément politique tout en restant spécifiquement théâtral ».

> matériaux qui, dans leur diversité, la reconfigurent en permanence, comme une entité mouvante redessinant ses contours et réinventant ses moyens à chaque spectacle.[200]

Le pullulement de ces matériaux forme, dans le sillage de la révolution einsteinienne de Bernard Dort, un territoire en constante expansion. Ce développement se traduit historiquement, ainsi que sur la scène actuelle, par une démultiplication nominative des *œuvres-matériaux* : qu'il s'agisse du théâtre documentaire, documenté ou néodocumentaire, théâtre-témoignage, théâtre du fait-divers, ou encore théâtre-matériaux, l'ensemble de ces dénominations (à laquelle pourrait venir se greffer le théâtre de l'archive) semble se construire en réaction à cette constante expansion matérielle de la scène.

Joseph Danan évoque cette « nouvelle matérialité » comme prenant racine au début du XXe siècle en Allemagne, avec le théâtre politique de Erwin Piscator accompagné du renversement copernicien du texte à la scène décrit par Bernard Dort. Les documents commencent à entrer en scène avec l'émergence du théâtre documentaire, pour ne plus jamais en ressortir. Par la suite, la révolution einsteinienne conduira à considérer les matériaux de toute nature afin de « faire théâtre de tout »[201], jusqu'à en arriver à une forme d'autopoïèse, naissant avec chaque création contemporaine, comme une redéfinition interne et permanente de l'*éthos*[202] tel qu'il était envisagé et décrit depuis Aristote. Toutes ces évolutions ont conduit à une germination prospère et permanente des différentes matérialités abritées par la scène : matières, matériaux, documents, témoignages, sources, archives, mémoires, chaque spectacle appelle sa propre dénomination du phénomène matériel. Ce constat est déjà saisi, de manière presque alarmiste, par Jean-Jacques Roubine en 1990, faisant suite à l'émergence des créations collectives de Ariane Mnouchkine et de Peter Brook :

> Si l'on essaie de définir un modèle contemporain, on parlera de croisements, de métissages, bref d'un « théâtre au pluriel » qui conjugue des éléments hétérogènes. Mais l'un des effets pervers de cette évolution ne serait-il pas un indifférentisme théorique ? C'est l'une des caractéristiques du « postmodernisme » pictural. Ce pourrait bien être aussi un trait marquant du théâtre de demain. Théoriser, on l'a dit, c'est revendiquer, excommunier, combattre. Mais à quoi bon théoriser dès lors que

[200] DANAN Joseph, NAUGRETTE Catherine (dir), *Les nouveaux matériaux du théâtre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Registres, coll. Études théâtrales, 2018, pp. 10,11.
[201] VITEZ Antoine, « entretien avec Anne Ubersfeld », in *France nouvelle*, 15 décembre 1975, cité *in* Anne Ubersfeld, *Antoine Vitez*, Paris, Nathan, 1998, coll. « 128 », p. 120 : « L'idée essentielle, c'est que l'acteur peut s'emparer de tout, qu'on peut faire théâtre de tout. [...] Surtout, on peut faire théâtre non seulement de tout lieu, mais aussi de tout texte et de tout temps ».
[202] L'*ethos* s'emploie ici comme rapport à la norme. « ÉTHOS n. m. est un mot transcrit du grec (XXe s.), "caractère propre" et "coutume", très employé par les philosophes de l'Antiquité, et d'où dérive *ethnos* (→ ethno). Le mot s'emploie en français dans le discours philosophique, pour "loi générale, norme", souvent associé à nomos. » in REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2006, p. 1252.

> tout modèle se voit paré d'une légitimité de principe, et qu'aux choix souverains du metteur en scène, aucune résistance ne s'oppose plus que celle d'un possible rejet individuel du spectateur ?[203]

Ce « théâtre au pluriel » pourrait être l'expression de ces « nouvelles matérialités » que signale Joseph Danan. Il semblerait que, face à cet indifférentisme théorique, comme pressenti par J. J. Roubine, se soit dressée en réaction, une multiplicité théorique des différents genres théâtraux, qui n'a de cesse de s'étendre.

Cependant, ces catégories, desquelles il est facile de considérer la porosité, révèlent une problématique systémique de plus grande ampleur. L'ensemble de ces phénomènes pourrait survenir de l'évolution de notre conception de l'instabilité, de la mouvance et de la mue de l'espace-temps — que ce concept relève du domaine scientifique, historique, artistique, ou archivistique. Plus ce dernier est instable, plus notre volonté de désignation semble acharnée, incertaine et surtout féconde de questionnements, de positionnements et de propositions diverses, qu'elles soient esthétiques, dramaturgiques ou intellectuelles. En d'autres termes, toujours plus d'instabilité en appelle à toujours plus de stabilité, et inversement. Ou, pour reprendre les mots de René Passeron, « comment saisir l'imprévisible, sinon en s'abstenant de le prévoir ? »[204] Si l'imprévisible ne peut être prévu, il peut, grâce à l'établissement d'une poïétique adéquate, être observé. Il s'agit donc de percevoir cette instabilité archivistique afin de mieux la garantir.

En ancrant cette poïétique de l'archive au sein d'une rétrospective historique, il est possible de faire apparaître l'usage du document-matériau-archive depuis E. Piscator, tel qu'évoqué par J. Danan, au dedans de cette « nouvelle matérialité ». En effet, la « révolution einsteinienne » décrite par Bernard Dort prend de l'ampleur au sein des archives, qu'elles soient ou non artistiques, jusqu'à en appeler à de nouvelles révolutions, qui doivent aujourd'hui être considérées comme telles.

1.1 Erwin Piscator, Bertolt Brecht et Peter Weiss : les présences morcelées de l'archive

Erwin Piscator, vers un théâtre de l'archive de 1920

- Un théâtre documentaire ?

[203] ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1990, pp. 186, 187.
[204] *Op. cit.*

Afin d'étudier l'amorce de la révolution einsteinienne décrite par Bernard Dort, revenons-en au théâtre politique tel que le concevait Erwin Piscator dans les années 1920 en Allemagne. Cette dénomination est la première borne d'une reconsidération importante de l'instabilité grandissante de la scène moderne, qui n'aura de cesse de prendre de l'ampleur. E. Piscator déclare dans son ouvrage *Le théâtre politique* :

> L'art politique doit être tourné vers l'avenir, et s'il est contraint de rester à la traîne, il perd son sens, sa grandeur, et même toute efficacité immédiate. Mon intention n'avait cependant jamais été de faire un théâtre journalistique, et c'est avec déplaisir que je voyais l'expression « théâtre d'actualité » remplacer celle de « théâtre politique ». Il convient que les vérités montrées par un réel théâtre politique survivent à l'actualité. Tout en m'attachant à celle-ci, je m'efforçais de fonder mon théâtre sur des principes scientifiques et historiques, qui portent en eux une justification à plus long terme, c'est-à-dire une justification artistique.[205]

Pour E. Piscator il n'y avait, par son engagement marxiste, que de théâtre politique. Son théâtre est pourtant nommé en tant que « théâtre d'actualité » à son époque, pour finalement être retenu comme le fondateur du théâtre documentaire. Ces trois acceptions, pourtant différentes, ont en commun l'obsession de E. Piscator de parler au présent, « sur des principes scientifiques et historiques ». Cette documentation d'actualité fera l'inédit du théâtre piscatorien. En plus de multiplier les supports d'apprentissage et de documentation, il ira jusqu'à démocratiser l'utilisation de scènes cinématographiques, afin de s'ancrer dans la modernité de son temps et de ses techniques. Si, pour E. Piscator l'on peut commencer à entrevoir la notion de théâtre de l'archive, c'est parce qu'il est l'un des premiers à utiliser les images enregistrées sur un support pellicule. Il utilise les nouvelles technologies au profit d'une démocratisation des archives en scène. Il projette les images fixes des archives de façon répétée afin d'impacter le spectateur. La modernité piscatorienne s'exprime également par ses méthodes de travail. Dans une éventuelle esquisse d'un théâtre de l'archive, le travail de documentation qu'il mène engage le collectif, qui ensuite donne à voir dans ses créations un gigantisme étirant la scène et les différents matériaux qui la composent.

- *Malgré tout* en 1925

Malgré tout retrace l'histoire du mouvement communiste depuis le soulèvement de Spartacus jusqu'à la révolution russe. Erwin Piscator monte ce projet pharaonique aux deux-mille participants dans une ferveur communiste non dissimulée. Même si le spectacle ne verra jamais le jour dans ces proportions, E. Piscator tient à « faire sensation » en

[205] PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972, p. 249.

imprégnant les spectateurs qui contemplent les images d'archives qu'il met en scène, par une projection en direct :

> Ce spectacle fût une œuvre collective, où se conjuguèrent les efforts de l'auteur, du metteur en scène, du musicien, du décorateur et des comédiens. Et en même temps que le texte, naissaient la musique et la mise en scène. Des scènes furent montées simultanément en différents endroits du théâtre avant même que le manuscrit ne fût définitivement fixé. Et pour la première fois, le film devait être lié organiquement aux événements scéniques. […] Le film était, pour moi, « malgré tout », un *document*. Nous avions utilisé dès l'abord des prises de vue authentiques de la guerre, de la mobilisation, une parade des maisons régnantes d'Europe, etc., tirées des archives impériales que des amis avaient mises à notre disposition. Ces prises de vue montraient avec brutalité l'horreur de la guerre : attaques au lance-flamme, tas de cadavres déchiquetés, villes en feu. La « mode » des films de guerre ne s'était pas encore implantée et ces photos visaient à secouer et à éveiller les masses prolétariennes, plus que ne l'auraient fait des centaines d'exposés. […] La représentation dans son ensemble n'était qu'un gigantesque montage à partir de discours authentiques, d'articles, d'extraits de journaux, d'appels, de tracts, de photographies et de films de guerre, de films de la révolution, de scènes et de personnages historiques.[206]

Cette description que fait E. Piscator — qui n'est pas sans rappeler les méthodes de travail de certains collectifs, aujourd'hui appelés « écrivains de plateau » par Bruno Tackels[207], tels que Joël Pommerat et Ariane Mnouchkine — démontre l'importance de la multiplicité des supports employés, tout comme l'instabilité dans la dénomination de ces derniers. Qu'il s'agisse de documents, d'archives ou même de « la masse de matériaux [qui] commençait à [l'] écraser »,[208] E. Piscator liste frénétiquement ce foisonnement de supports, dans le but de « secouer les masses prolétariennes ».

Cette indétermination sémiologique est très révélatrice : les documents qu'emploie E. Piscator s'inscrivent dans une actualité brûlante, aussi, le travail du collectif s'y adapte en conséquence, et vice versa. Ces matériaux ne peuvent être nommés avec certitude et clarté, car ils sont *en présence* des membres du collectif. E. Piscator se défend de faire de son théâtre un théâtre historique. Nous pourrions plutôt parler d'un théâtre de l'archive réinvestie, et donc d'un réel réinvesti dans l'intime et l'actualité de son auteur. E. Piscator ne part pas seulement du fait-divers, de la dimension historique, voire de l'actualité. Il l'enveloppe d'une base émotionnelle : son quotidien de la guerre, sa ferveur communiste. Les images d'archives doivent lui servir à parler au public au présent, à l'impacter immédiatement et non pas à lui rappeler un souvenir passé ou à reconstituer une époque « révolue ». E. Piscator détourne les archives historiques de leur fonction documentaire pour les réinvestir scéniquement, dans leur émotion la plus « brutale ». Les archives peuvent ainsi résonner au présent — y compris le plus actuel — du spectateur. Si l'on ne peut se contenter de définir le théâtre de E. Piscator

[206] PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972, pp. 64 - 66.
[207] TACKELS Bruno, *Les écritures de plateau*, Besançon, Les solitaires intempestifs, coll. États des lieux, 2015.
[208] PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972, p. 67.

comme documentaire, c'est parce que l'archive est investie d'une strate supplémentaire, celle de l'intime, ce qui semble au premier abord fortement incompatible avec le gigantisme de ses créations, mais qui se vérifie pourtant par ce travail de l'archive en scène. En ces termes, il est possible d'envisager un théâtre nouvellement intime de l'archive.

Dans son ouvrage *Théâtres intimes*, Jean-Pierre Sarrazac évoque la dramaturgie épique de Bertolt Brecht comme « la négation de l'intime et de son théâtre ».

> Et il n'en va pas différemment pour E. Piscator, l'autre grand promoteur du théâtre épique, dont Brecht fut un temps le collaborateur : « ouvrir la chambre à la dimension du monde » tel était le mot d'ordre de celui qui se proclamait lui-même « ingénieur de la scène » et entendait, à grand renfort de projections cinématographiques, tapis roulants et « scène hémisphérique », élever dans ses spectacles les « scènes de la vie privée à la dimension historique ».[209]

A priori, cette volonté typiquement épique « d'ouvrir la chambre à la dimension du monde » serait incompatible avec la notion de théâtre intime, que définit J.P. Sarrazac dans son ouvrage en évoquant « cette dimension de l'intime — du moi divisé errant dans sa propre obscurité — qu'ont négligée Bertolt Brecht et sa "grande forme épique du théâtre" »[210]. Or, nous pourrions envisager de compléter cette étude par le prisme de lecture du théâtre de l'archive. La dimension spectaculaire des dispositifs de la scène piscatorienne ne semble pas aller de pair avec la conceptualisation du théâtre intime. Pourtant, si E. Piscator se tourne vers des images d'archives afin de « secouer les masses prolétariennes », ce n'est pas pour leur aspect purement historique ou contextuel, mais bien pour leur potentiel émotionnel. Leur dimension spectaculaire est quant à elle installée par le dispositif scénique, mais cela n'est pas leur vocation première : elles se retrouvent amplifiées par la mise en scène. Les différentes techniques employées, considérées comme amoindrissant inévitablement la dimension intime de son théâtre politique, sont justifiées par le metteur en scène, dans son propre vécu :

> C'est au moment où je mettais en scène à Berlin, en 1923, *le Temps viendra* de Romain Rolland, dans mon théâtre de la vieille Jakobstrasse, que le « Stahlhelm » (Association des casques d'acier) défila pour la première fois. Cette manifestation n'était pas imprévisible : la réaction, qui s'était déjà ressaisie en janvier 1919, voyait croître chaque jour sa puissance. Mais l'événement me convainquit que, contre le « Plus jamais la guerre ! » se dressait déjà un « De nouveau la guerre ! ». Il fallait trouver d'urgence des techniques nouvelles, techniques d'analyse et d'information. Ces techniques nouvelles n'apparurent pas de l'extérieur comme un style brusquement inventé ; elles se constituèrent d'elles-mêmes et devinrent le fondement du théâtre épique.[211]

---

[209] SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes sud, coll. Le temps du théâtre, 1989, p. 93.
[210] *Ibid*., p. 98.
[211] PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972, p. 251.

Les techniques employées, qu'elles soient scéniques ou de recherches, sont donc le fruit d'une volonté collective de parler à son époque, de son époque. Cette projection ne relève pas de l'influence extérieure, mais bien d'une pratique et d'une étude interne aux praticiens. Cette pratique sera le fondement du théâtre épique élaboré par Bertolt Brecht. Erwin Piscator est considéré comme l'inventeur du théâtre documentaire[212], en amorçant une révolution de la documentation : il est l'un des premiers à poser la question de l'archive projetée par les outils technologiques. Si elle est rendue gigantesque par les moyens scéniques, elle s'exprime de manière sensible au spectateur. Elle contient un potentiel dramaturgique exploité par le plateau. L'archive n'est pas arrêtée par sa mise en archive, elle est utilisée instantanément dans sa mouvance actuelle, et (re-) devient donc, à la scène, document. E. Piscator a inventé ou pour le moins popularisé le théâtre documentaire grâce à l'usage de documents au théâtre, jouant sur une actualité accablante, associée à une volonté communiste militante et à une esthétique spectaculaire. Ainsi peut être ébauchée une poïétique de l'archive au théâtre, qui devient une mise en présence de l'actualité du spectateur, par une matérialité intimiste.

« Il ne s'agissait pas de telle ou telle technique à utiliser pour se faire plaisir, mais d'une forme de théâtre en voie de gestation fondée sur une conception commune du monde : celle du matérialisme historique. »[213] Cette conception matérialiste du monde selon Erwin Piscator se traduit par une exhibition des archives en scène. L'archive, réaccouchée après « gestation », devient vivante, évolutive, grandissante. Cependant, à l'époque de E. Piscator, cette lecture historique reste orientée politiquement. L'objectif de ce dernier est de démontrer la destinée communiste comme la seule valable, capable de grandir l'homme. Dans un mouvement centrifuge, le spectacle doit tout extérioriser vers le spectateur, tout doit lui être montré : ouvrir l'archive, l'écarter, la vider entièrement… Les différentes évolutions archivistiques ont aujourd'hui tendance à partir d'un mouvement centripète — intérioriser les différentes archives par les membres de l'équipe — pour en faire ressortir le substrat, débarrassées de mysticisme et de gigantisme.

Ce qui reste néanmoins commun à toutes les époques dans cette nouvelle considération de l'archive, ce sont « les immenses matériaux fournis par les actualités

[212] DIAZ Sylvain, « Le théâtre documentaire : théâtre de la révolution, théâtre révolutionnaire », in *La Révolution mise en scène*, édité par Francine Maier-Schaeffer et al., Presses universitaires de Rennes, 2012 : « Comment parler de "la révolution mise en scène" sans évoquer le théâtre documentaire, théâtre révolutionnaire dans son essence même ? Issue de la tradition du théâtre d'agit-prop qui se propage en Europe au lendemain de la Révolution russe, cette forme spectaculaire est initiée en Allemagne au cours des années 1920 par Erwin Piscator qui entend créer des spectacles "où le document constitu[e] la base même du texte et de la représentation". »

[213] PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972, p. 65.

hebdomadaires, les films culturels et scientifiques, qui furent tous examinés. »[214]. Si ce gigantisme scénique et documentaire ne s'est plus manifesté dans les créations qui ont suivi l'amorce révolutionnaire de E. Piscator (bien que cette remarque reste à nuancer, la projection d'images animées sur la scène demeurant très populaire), cette foisonnante documentation fournie par l'actualité a continué de se manifester dans la recherche, par la multiplication des supports et matériaux utilisés et examinés au préalable. E. Piscator a d'ailleurs conscience que ces enjeux dépassent sa personne et ses opinions politiques :

> « Avez-vous changé d'opinion, vos idéaux se sont-ils modifiés ? », me demanda-t-on en 1951, à mon retour dans mon pays. C'était à Berlin, la fenêtre de ma chambre d'hôtel donnait à perte de vue sur un champ de ruines. « Avais-je besoin de changer ? », répondis-je. « Regardez donc ces ruines, au-dehors ; voilà ce qui a changé. » Depuis, les ruines sont devenues des palais de verre. Se transformeront-ils en ruines une fois de plus ?[215]

Le théâtre de l'archive est contenu dans ce substrat, dans la présence imperceptible des ruines, qui sont un mélange de temps et d'espaces formant une entité unique, abstraite et pourtant bien concrète. Il est possible de systématiquement y construire et de le déconstruire. Il s'agit, en tout cas, dans l'acception marxiste et engagée de E. Piscator, de remettre le théâtre en mouvement, remettre la scène au centre du processus théâtral, en procédant à une multiplication archivistique impactante par son actualité. La révolution einsteinienne est en marche, et Bertolt Brecht et le théâtre épique vont la poursuivre, dans un engagement politique indéniable — engagement politique qui sera suivi en France par Ariane Mnouchkine et Le Théâtre du Soleil, notamment à partir des années soixante-dix.[216]

La sismologie brechtienne

> Un théâtre de « l'âge scientifique » : c'est ainsi qu'au cours des années 1930, Brecht invite à penser le théâtre épique. Il ne s'agit en aucun cas de faire théâtre de la science, de porter à la scène des expérimentations scientifiques, mais bien d'adopter, voire d'adapter au théâtre la démarche scientifique.[217]

[214] PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972, p. 166.
[215] *Ibid*., p. 265.
[216] En 1981, pour la création de *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk roi du Cambodge*, Ariane Mnouchkine et Le Théâtre du Soleil commencent par travailler quelques scènes sur le peuple jiraï. Selon Béatrice Picon-Vallin, « le principe est de trouver le grand à travers le petit, principe brechtien que la metteur en scène n'a jamais renié. » in PICON-VALLIN Béatrice, *Le Théâtre du Soleil Les cinquante premières années*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 156.
[217] DIAZ Sylvain, *Dramaturgies de la crise*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 53.

Bertolt Brecht, dans son théâtre épique, n'exhibe pas les documents qui composent les archives comme pouvait le faire E. Piscator. Cette riche documentation au préalable est bien présente, mais elle ressort sous les coutures de la dramaturgie et de la représentation : en reprenant la désignation de Marion Boudier, il pourrait s'agir d'un matériau combustible.[218] L'archive imprègne l'écriture et la représentation. Dans la lignée de la révolution einsteinienne, B. Brecht évoque l'aspect scientifique comme combustible supplémentaire au théâtre :

> Lorsque, en effet, nous nous mettons en quête d'un divertissement de nature immédiate, d'un plaisir ample, continu, que notre théâtre pourrait nous procurer avec des reproductions de la vie en commun des hommes, nous devons nous considérer comme les enfants d'une ère scientifique. Notre vie en commun d'hommes — et cela veut dire notre vie — est déterminée dans une mesure toute nouvelle par les sciences. […] Ce qui pourrait être le progrès de tous tourne à l'avantage d'un petit nombre, et une part sans cesse croissante de la production est employée à fabriquer des moyens de destruction pour des guerres formidables. Dans ces guerres, les mères de toutes les nations, serrant leurs enfants contre elles, scrutent le ciel, abasourdies, à la recherche des inventions mortelles de la science. […] Mais la science et l'art ont ceci en commun que tous deux sont là pour rendre aux hommes la vie plus légère, l'une pourvoit à leur subsistance, l'autre à leur divertissement.[219]

Cette description que donne B. Brecht du progrès scientifique — qui n'est pas sans rappeler *Mère Courage et ses enfants*, écrit en 1941 — inscrit le théâtre épique dans une volonté d'actualité, selon la lignée du théâtre politique d'E. Piscator. Tandis que ce dernier évoque un théâtre systématiquement politique, en lien avec les événements de guerre en Allemagne, B. Brecht, loin de contester cette dimension politique et engagée, lui ajoute une strate scientifique :

> Quand après la fin de la guerre hitlérienne, nous avons recommencé à faire du théâtre, un théâtre dans l'esprit du progrès et des expériences axées sur la transformation de la société, qui était tellement urgente, les moyens artistiques du théâtre, lesquels ont besoin d'un temps si long pour se former, avaient été quasiment détruits par l'esprit de réaction et d'aventure. […] Comment organiser, avec un théâtre si dépravé, ruiné dans son esprit comme dans sa technique, les nouvelles représentations pour le nouveau public ? […] La question contient déjà la réponse. Ce théâtre en voie de dépravation pouvait reprendre des forces non grâce à des tâches particulièrement faciles, mais seulement grâce aux plus difficiles. Plus guère en état de fabriquer le divertissement le plus superficiel, il avait encore une dernière chance s'il se tournait vers des tâches qui ne lui avaient jamais été proposées ; insuffisant en lui-même, en tant que théâtre, il lui fallait s'efforcer de transformer de surcroît le monde environnant. Il

---

[218] « La transmission des documents aux comédien·ne·s était un moment important pour permettre à l'archive de devenir vivante et utile. Pour qu'elle devienne un support d'imagination et un véritable combustible pour l'improvisation, l'archive devait d'une manière ou d'une autre être comprise et assimilée par l'acteur·rice. Cette compréhension n'est pas nécessairement intellectuelle, et c'est parfois une expression, une image contenue dans le texte plus que son raisonnement argumentatif qui a inspiré les comédien·ne·s. Le travail de lecture et d'appropriation de l'archive a été appréhendé différemment par chacun·e, certain·e·s s'efforçant à la synthèse, d'autres utilisant le texte comme un tremplin pour improviser autre chose. » in BOUDIER Marion, « La dramaturgie comme recherche : écrire avec la scène, Retour sur le processus de création de *Ça ira (1) Fin de Louis* de Joël Pommerat », *thaêtre,* revue en ligne, 2017, p. 29.

[219] BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 2013, pp. 20 - 25.

> ne pouvait désormais espérer encore former ses reproductions du monde que s'il contribuait à former le monde lui-même.[220]

B. Brecht évoque le tournant historique pris par le théâtre après les conflits mondiaux. Il souligne l'instabilité de ce monde en reconstruction, et c'est précisément cette incertitude qu'il s'agit de représenter en scène. B. Brecht tient à représenter la réalité comme transformable et non immuable, ce qui est au cœur même de la conception du théâtre épique. Les matériaux archivistiques sur lesquels s'appuyer, à l'image de la métaphore filée entre E. Piscator et B. Brecht des villes en ruines, sont eux-mêmes devenus mouvants. La réalité du quotidien, tout comme l'espace et le temps, est relative — la révolution einsteinienne, qu'elle soit scientifique ou artistique, est en mouvement. Cette révolution, en plus de relativiser le rapport à l'espace, scientifique et artistique, concorde avec une conception relative du temps.

Cette considération des matériaux ruinés à reconstruire afin de réformer le monde en formation va de pair dans le théâtre épique brechtien avec une relecture de l'Histoire conjuguée au temps présent :

> On voit que le théâtre de Brecht n'est pas un théâtre d'historien, même marxiste : c'est un théâtre qui invite, oblige à l'explication, mais qui ne la donne pas, c'est un théâtre qui provoque l'Histoire, mais qui ne la divulgue pas ; qui pose avec acuité le problème de l'Histoire, mais qui ne le résout pas. […] Cette présence (réelle) et cette distance (imaginaire) de l'Histoire forment une contradiction qui donne au théâtre brechtien un sens très particulier, des formes souvent paradoxales. Par exemple, il est constant que le théâtre dont l'action se passe *de nos jours* ne soit pas un théâtre d'histoire : l'Histoire se conjugue toujours pour nous au passé, nous croyons toujours que *nous*, c'est la nature, et que, lorsqu'il s'agit de notre temps, l'art doit l'exprimer et non l'expliquer. Or le théâtre de Brecht est dans sa plus grande partie un théâtre du présent, mais ce présent n'est jamais intemporel, c'est un présent historique, constitué par un axe d'événements collectifs d'importance nationale ou mondiale.[221]

Roland Barthes, dans ses *écrits sur le théâtre*, met en avant le paradoxe de l'histoire du présent que dresse B. Brecht dans ses spectacles. Le théâtre brechtien s'inscrit dans le temps présent, dans un rapport sémantique au matériau tel que défini par Florence Baillet et Catherine Naugrette[222]. Il n'est pas question d'évoquer scéniquement une époque historique comme appartenant à une temporalité antérieure et révolue. Cette dernière doit résonner au présent du spectateur, jusqu'à se faire sensible, presque palpable, par le façonnage de matériaux en scène, par le costume et l'artisanat. Le matériel de travail et le matériau

[220] BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972, pp. 66, 67.
[221] BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. Point Essais, 2002, pp. 231, 232.
[222] SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. Circé Poche, 2010, p. 109.

scénique commencent à être englobés dans un même mouvement spatio-temporel, par le temps présent de la représentation.

Selon Roland Barthes, B. Brecht met en place une problématique du rapport au temps contenu dans l'espace de la scène. Aussi évoque-t-il une « sismologie » typiquement brechtienne.

> Qu'est-ce donc que cet éloignement, cette discontinuité qui provoque la secousse brechtienne ? C'est seulement une lecture qui détache le signe de son effet. Savez-vous ce qu'est une épingle japonaise ? C'est une épingle de couturière, dont la tête est garnie d'un minuscule grelot, de telle sorte qu'on ne puisse l'oublier dans le vêtement terminé. Brecht refait la logosphère en y laissant les épingles à grelots, les signes pourvus de leur menu cliquetis : ainsi, lorsque nous entendons un langage, nous n'oublions jamais d'où il vient, comment il a été fait : la secousse est une *re-production* : non une imitation, mais une production décrochée, déplacée, qui fait du bruit. Donc, mieux qu'une sémiologie, ce qu'il faudrait retenir de Brecht, c'est une sismologie.[223]

Cette traçabilité par le cliquetis des signes en scène forme également les prémices du théâtre de l'archive : ces signes à épingles fondent le combustible archivistique apparaissant sous les coutures de la dramaturgie — comme nous pouvons le retrouver aujourd'hui dans le théâtre de Joël Pommerat. Encore différent de ce que sera l'archive de l'intime exhibée dans la dramaturgie de Mohamed El Khatib, nous y discernons néanmoins ce liant commun, à savoir ce rapport au réel, entre imaginaire et fiction, devenu profondément instable, sismique. Dans cette sismologie brechtienne, amorcée par E. Piscator, s'engouffre la brèche du théâtre de l'archive. Tout comme pour E. Piscator, c'est dans un apprentissage collectif que cette dramaturgie épique peut se mettre en place. En donnant de l'importance à l'apprentissage (si ce n'est pour l'ensemble de la troupe, comme le feront A. Mnouchkine et J. Pommerat — du moins pour les comédiens), il est possible d'apprivoiser le document et le faire se mouvoir en scène, formant une stratification supplémentaire, rendue lisible par la suite dans l'appréhension de la poïétique archivistique.

- La maïeutique galiléenne

La pièce de Bertolt Brecht *La Vie de Galilée* apparaît comme un exemple de cette instabilité du temps présent dans l'espace scénique brechtien. La pièce racontant la vie du savant italien Galileo Galilei est écrite par B. Brecht en 1938 durant son exil au Danemark, pour être reprise une première fois aux États-Unis sous le titre *Galileo Galilei*, et sera finalement éditée dans sa version berlinoise en 1956 à la mort de l'auteur. B. Brecht corrigera

[223] BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. Point Essais, 2002, pp. 341, 342.

sa pièce jusqu'à la fin de sa vie, au fur et à mesure des événements historiques qui traversent l'Europe durant la seconde moitié du XXe siècle. Loin d'avoir été considérée comme « achevée », *La Vie de Galilée* se positionne en tant que texte « non dramatique », le texte de théâtre n'étant plus « une fin en soi »[224]. Afin de confirmer la tendance au renversement copernicien dans le théâtre épique, il faut tout d'abord citer l'article d'Irène Bonnaud au sujet de la version américaine de la pièce :

> Racontant son long travail avec Charles Laughton sur la version américaine de Galilée, Brecht écrit après-coup, mi-enthousiaste, mi-effrayé : « Le texte disparaissait dans la représentation comme la poudre dans le feu d'artifice ». Matière première, aliment à digestion rapide, combustible nécessaire à la machine théâtrale, le texte de théâtre n'est définitivement plus une fin en soi. Comme a pu l'écrire Bernard Dort, ici aussi s'accomplit un renversement copernicien : nous n'avons plus affaire à un théâtre où la représentation tourne autour du texte, mais où le texte tourne autour de la représentation.[225]

Le texte de B. Brecht est bien ce combustible archivistico-scientifique, chargé de cette sismologie sémiotique évoquée par Roland Barthes. Bertolt Brecht ajoute notamment dans sa pièce une dimension maïeutique, s'inscrivant dans une lignée pédagogique, empreinte de matériaux en scène et de documentations au préalable. Que ce soit sur la scène ou en dehors, B. Brecht multiplie les documents et les archives afin d'étayer son propre apprentissage et celui des spectateurs. « La pièce qui pousse le plus loin cette intrusion du didactique dans le dialogue c'est *La Vie de Galilée*, tant le procédé y devient méthode, tant l'expérience scientifique, pour se dire, recourt non plus seulement au discours, mais véritablement au dialogue pédagogique, c'est-à-dire à la *maïeutique*. »[226]

Cette maïeutique que soulève David Lescot dans son article « Bertolt Brecht (1898-1956) » va de pair avec un travail d'archives et de documentations des plus conséquents. Alors que Joël Pommerat travaille avec Guillaume Mazeau, historien spécialisé de la Révolution française afin de créer sa fiction révolutionnaire *Ça ira (1) fin de Louis*, Bertolt Brecht travaille avec les assistants de Niels Bohr sur la fission de l'atome, pour sa pièce retraçant la vie de Galilée. B. Brecht a conscience de l'instabilité qui compose le temps du présent, et, de la même manière que J. Pommerat, cette instabilité peut être retranscrite lorsque l'auteur s'entoure d'experts : en faisant parler les archives et documentations du passé, par des spécialistes de l'époque contemporaine à l'auteur, l'archive peut être remise en mouvement et rendue dans toute son instabilité de connaissance actuelle.

---

[224] BONNAUD Irène, « Los Angeles, 1947 : Galileo version américaine », in *Revue de littérature comparée*, 2004/2 (n o 310), p. 139.
[225] *Ibid*.
[226] RYNGAERT Jean Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, coll. Apprendre, 2005, p. 83.

> Lorsque j'ai écrit, dans les premières années de l'exil au Danemark, la pièce *La Vie de Galilée*, j'ai été aidé dans la reconstitution de la conception de l'univers de Ptolémée par des assistants de Niels Bohr, travaillant sur le problème de la fission de l'atome. Mon intention était, entre autres choses, de donner l'image sans fard d'une ère nouvelle — entreprise épuisante, car chacun, de tous côtés, était convaincu que d'un temps nouveau tout manquait à notre propre temps. Rien n'avait changé dans cet aspect des choses lorsque, des années plus tard, je me mis à établir, de concert avec Charles Laughton, une version américaine de la pièce. L' « âge atomique » fit ses débuts à Hiroshima au milieu de notre travail. Du jour au lendemain, la biographie du fondateur de la physique nouvelle se déchiffrait différemment. L'infernal effet de la bombe des bombes plaça le conflit de Galilée avec les autorités de son temps dans une lumière nouvelle plus rude.[227]

Tout comme les attentats du 13 novembre 2015 en France ont marqué significativement la tournée de *Ça ira (1) fin de Louis* au théâtre de Nanterre-Amandiers, l'ère de la bombe atomique a modifié en profondeur le travail de Bertolt Brecht. Ce rapport aux événements de l'actualité pourrait être comparé à un séisme temporel : l'espace du passé vient envahir le temps présent. Le temps devient une matière incertaine. Par cette tissure entre histoire et actualité, le temps devient malléable, il se fond dans un passé-présent insaisissable. À la manière des créations du surréaliste Salvador Dalí, le temps devient mou. Il n'est plus une durée mesurable et structurée, historiquement et scéniquement, avec un « début » et une « fin », il devient un fluide incontrôlé incontrôlable, un tissu souple et déformable représentant, selon la relativité générale d'Albert Einstein, le continuum espace-temps, retranscrit scéniquement grâce à une approche au présent des archives. La portée relative des archives pourrait être saisie dans ce double mouvement d'intériorisation, puis d'extériorisation, à la manière d'un souffle. Bertolt Brecht, dans son travail avec le comédien Charles Laughton — jouant le rôle de Galilée — y fait par ailleurs référence :

> Un temps considérable, nous rapportâmes tout à notre travail. Parlions-nous d'horticulture, nous ne nous livrions en fait qu'à une digression à partir d'une quelconque scène de *Galilée* ; […] L[aughton], je pus le remarquer, ne permettait au sujet que de l'effleurer. Les paquets de livres ou de photocopies d'extraits de livres qu'il ne cessait de commander ne le convertissaient pas en rat de bibliothèque. Il était opiniâtrement à la recherche de l'extérieur.[228]

Charles Laughton ingurgite une très grande quantité d'informations et de connaissances afin de nourrir son personnage de Galilée, dans le but de les redonner à voir et à entendre, selon la volonté maïeutique décrite par David Lescot. Cet héritage brechtien va être par la suite repris de manière vivante par la troupe du Théâtre du Soleil, dans un héritage dynamique en France à partir de 1970, comme le souligne Jean-Jacques Roubine :

---

[227] BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972, pp. 422, 423.
[228] *Ibid*., pp. 436, 437.

> La vague brechtienne qui avait déferlé sur les Centres Dramatiques et les Maisons De la Culture reflue brutalement à partir de 1968. […] Les réfractaires impénitents en conclurent peut-être un peu vite qu'on en avait enfin fini avec une mode germanique et, qui plus est, communiste ! Car, par exemple, le Théâtre du Soleil (Ariane Mnouchkine), dans la foulée de 1968, invente, avec *1789* (1970), un modèle théâtral qui, par des voies originales, remplit toutes les exigences brechtiennes, la fête, le plaisir et la réflexion critique. Et ce théâtre ne cessera plus de réinventer Brecht, c'est-à-dire de le maintenir en vie au lieu de le momifier.[229]

Cet héritage brechtien ira de pair pour *1789* avec une très haute « ingurgitation » d'archives et de cours d'Histoire afin de retranscrire, dans un mouvement festif de foire, la joie foraine des bateleurs révolutionnaires perchés sur des tréteaux, accompagnés par l'influence de l'actualité de mai 68. Le travail de la Compagnie Louis Brouillard de Joël Pommerat se situera par la suite, dans une moindre mesure, en opposition au Théâtre du Soleil, même si les deux compagnies se révèlent très semblables dans leur appréhension de la dramaturgie archivistique, pour finalement en arriver dans notre corpus à Mohamed El Khatib, revendiquant une influence théâtrale « mnouchkinienne et pommeratienne ». Ces différentes dramaturgies issues de l'héritage brechtien s'ancrent systématiquement *via* l'actualité documentée. Jean Jacques Roubine nomme ce phénomène le principe d'actualité :

> C'est sans doute le carrefour où se retrouvent les modèles théoriques les plus divers. […] Par exemple, l'actualité de Brecht, dans l'immédiat après-guerre, ce n'est pas tant la question de la bombe atomique que celle des rapports de la Science et de la Politique. […] Ce principe d'actualité caractérise enfin tous les spectacles du Théâtre du Soleil. […] Le principe d'actualité, c'est peut-être d'abord le besoin de montrer, par les moyens du théâtre, l'enchaînement des causes et des effets qu'on appelle l'Histoire, mais aussi leur retentissement sur la vie la plus quotidienne et la plus anonyme.[230]

Ce principe d'actualité régnant dans la documentation, scénique ou extérieure, est aussi décelable dans le travail théâtral de Peter Weiss, héritier en Allemagne du théâtre documentaire d'E. Piscator.

Peter Weiss et « l'hypertémoignage » des années soixante

> *L'instruction*, que Weiss achève en 1965 et qui est créée à l'automne simultanément par Pertern à Rostock et Piscator à Berlin-ouest, est-elle exclusivement composée de citations des propos des participants au procès de Francfort afin de donner à entendre au plus près la « vérité historique » pour reprendre la formule employée par l'auteur à propos de *Marat-Sade*. Cette retranscription n'interdit pas pour autant tout réaménagement, ainsi que l'a mis en évidence Michel Bataillon qui fut le dramaturge de Gabriel Garran lors de la création française de la pièce au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers en 1966 : au contraire, Weiss déplace certaines citations, réagence certaines interventions, condense ou développe certaines déclarations. « Par des coupures et des enjambements », conclut Michel Bataillon, l'auteur confère « une forme poétique au compte-rendu du procès de Francfort », celle d'un « Oratorio en onze chants » selon le sous-titre même de la pièce. Il ne s'agit

[229] ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1990, p. 141.
[230] *Ibid*., pp. 174, 175.

> donc pas, dans *L'Instruction*, de procéder à une « reconstitution » du procès — ce que refuse fermement Weiss dans une « Note » publiée en ouverture de la pièce — mais de procéder à un « contre-procès », selon la formule de Jean-Pierre Sarrazac, « un procès dans le symbolique » où, dans l'alternance des voix des bourreaux et des victimes, se donne à entendre l'expérience concentrationnaire telle qu'elle a été vécue par chacun des personnages avant que tout verdict ne soit prononcé.[231]

Sylvain Diaz, dans son ouvrage *Dramaturgies de la crise*, rappelle le travail mené par Peter Weiss dans l'écriture de sa pièce *L'Instruction*. Si le texte est uniquement composé de citations de comptes rendus du procès de Francfort, l'auteur les réaménage et les réagence ensemble à la manière d'un oratorio. Jean-Pierre Sarrazac lie le travail de Peter Weiss à celui de Erwin Piscator et de Bertolt Brecht. « Pour témoigner des catastrophes de leur temps, le Piscator de l'entre-deux-guerres, celui de l'ébauche d'un "théâtre documentaire", puis le Peter Weiss des années soixante, vont se situer non pas, comme Brecht, du côté du témoin oculaire, mais de celui de l'archive. »[232] Jean-Pierre Sarrazac tisse le premier lien unissant E. Piscator à P. Weiss, dans la continuité de la relecture et des mises en présence des archives au théâtre. Selon J. P. Sarrazac, E. Piscator et P. Weiss se placent du côté des faits, mais des faits « mis en discours »,[233] à savoir, l'archive :

> Pour employer un terme aujourd'hui très en vogue dans les médias, le théâtre documentaire, aussi bien dans sa version piscatorienne que weissienne, vise à apporter sur un dossier brûlant le maximum de *transparence*. Là où Brecht prône un théâtre épique de facture artisanale et « naturelle », fondé sur le déroulement et le commentaire de la fable, Peter Weiss — qui théorise et donne une forme aboutie aux intuitions de Piscator sur le théâtre documentaire — entend promouvoir un théâtre épique d'essence plus industrielle, plus technologique, procédant à la mise au jour, au traitement et, surtout à la mise en « discours » […] de la masse des documents relatifs soit à la « longue guerre de libération de Vietnam », soit au procès de Francfort où comparurent, vingt ans après les faits, « certains responsables — subalternes, du camp d'extermination d'Auschwitz ».[234]

Cette « mise en discours » des masses de documents, que Peter Weiss illustre notamment dans sa pièce *L'instruction Oratorio en onze chants*, tend à générer une force persuasive allant jusqu'à créer une « utopie de *l'hypertémoignage* »[235]. L'archive textuelle devient de plus en plus instable au fil du temps et des événements historiques, et commence à être appréhendée et restructurée. Cette instabilité semble s'exprimer en rejet, par une exhibition toute piscatorienne du témoignage devenu « hypertémoignage » selon J. P. Sarrazac. Les personnages de P. Weiss dans sa pièce *L'instruction*, et dont le texte est un condensé des témoignages du procès de Francfort, entre accusés et témoins, cristallise la

[231] DIAZ Sylvain, *Dramaturgies de la crise*, Paris, Classiques Garnier, 2017, pp. 97, 98.
[232] SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre 2*, Strasbourg, Circé, 2015, p. 196.
[233] *Ibid*., p. 197.
[234] *Ibid.*
[235] *Ibid.*, p. 198.

parole-témoin, sans pour autant la figer à un degré d'intouchabilité — comme pourrait l'être une archive — en se gardant de donner une quelconque indication didascalique, de déplacement ou d'intonation. Le texte, composé comme une suite de chants, est empreint d'une certaine musicalité, notamment par ses retours à la ligne — une structuration et une musicalité qui feront ensuite écho à l'écriture musicale « témoignante » de Michel Vinaver, dans sa pièce *11 septembre 2001*.

Dans le théâtre weissien, l'archive s'exprime par la mise en discours. Cette archive, si puissante, si agressive, si brûlante dans l'actualité des années soixante, ne peut être exposée sur scène, aussi passe-t-elle uniquement par le discours. Tout comme notre considération du temps — devenu relatif — l'histoire ne se fait pas immuable, elle est incertaine, composée de mises en discours à déconstruire et à mettre à l'épreuve de la scène, comme s'y emploie Peter Weiss. L'actualité trop actuelle renvoie à une temporalité incontrôlable et indéfinissable, qui forme le nœud de l'archive contemporaine : cette instabilité, devenue relativité en physique, se fait déconstruction des schémas préconçus en Histoire, et révolution einsteinienne au théâtre. De ce constat est née l'appellation de théâtre documentaire, pour faire face à cette relativité du temps qui compose non seulement la scène, mais qui vient en imprégner les documents.

Olivier Neveux vient apporter une nuance concernant cette dénomination du théâtre documentaire, rappelant que, inlassablement, l'œil de l'enquêteur n'est pas vierge, et ne peut pas l'être.

> Les artistes se mettent au travail. Ils se documentent, lisent, collectent. Ils font spectacle de ces documentations accumulées. À cet ensemble d'œuvres, il est donné le nom de « théâtre documentaire », sans toutefois le référer à son histoire qui, d'Erwin Piscator à Peter Weiss, a fait exister un « théâtre documentaire » dans l'élan du marxisme théâtral. […] Chez Piscator et différemment chez Weiss, le théâtre documentaire se constituait dans le souci majeur d'organiser politiquement la documentation, de « soumettre les événements historiques et actuels à une explication structurelle, et recourt pour cela à une formalisation radicale ». L'enjeu portait bien sur les modalités de l'accès au savoir : en l'occurrence, historique, dialectique, totalisante, matérialiste. […] Rien ne se donne dans la neutralité. Et c'est précisément l'acuité politique d'un fait, agencé à un autre, qui structurait la représentation. Autrement dit : le regard de l'enquêteur n'est pas vierge. Il travaille à confirmer (et infirmer et rectifier), dans la réalité, une orientation qui lui préexiste. Ils vont à la réalité, animée par un projet révolutionnaire qui cherche comment s'incarner, par où exister dans le temps présent. […] Théâtre documenté serait plus juste. Les artistes mènent l'enquête. Ils se documentent, lisent, rencontrent. Après tout, c'est la moindre des choses lorsque l'on entend travailler sur la réalité.[236]

Dans cette instabilité documentée de la réalité, nous voyons émerger les différentes formes théâtrales que nous connaissons aujourd'hui, telles que le théâtre documentaire ou le théâtre-témoignage. P. Weiss, dans la lignée de E. Piscator et en se démarquant de B. Brecht,

[236] NEVEUX, Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019, pp. 137, 138.

envisage selon les mots de J.P. Sarrazac cet *hypertémoignage*, au plus brûlant de l'actualité médiatique, dans une parole systématiquement orientée. Milo Rau, dans son « théâtre réaliste », peut revendiquer cet héritage : ce dernier ira plus loin encore en faisant monter sur scène les témoins des conflits mondiaux du XXIe siècle (dans des spectacles comme *Europa Trilogie*). Cette sensibilité à *l'hyperprésence*, que nous calquons sur le modèle de J.P. Sarrazac, se confirmera à moindre échelle avec les créations de Tiago Rodrigues (*Sopro*) et de Mohamed El Khatib (*Moi Corinne Dadat*) sur lesquelles nous reviendrons.

1.2 Heiner Müller et le théâtre-matériaux

Afin de continuer à cerner ces enjeux de mise en présence de l'archive dans les écritures contemporaines, que faut-il penser de la notion de matériau au plateau ? En quoi le théâtre de l'archive s'en distingue-t-il ? S'en distingue-t-il vraiment ? Dans la définition de la notion de « matériau », Florence Baillet et Catherine Naugrette, après avoir abordé « l'esthétique du matériau » de B. Brecht, évoquent le passage de l'artisanat brechtien jusqu'à la déconstruction systématique de Bob Wilson, Didier-Georges Gabily ou encore Heiner Müller :

> Qu'il s'agisse des spectacles de Robert Wilson, qui traite les textes qu'il met en scène comme des matériaux au même titre que la lumière, le son ou les gestes, des mises en scène de Matthias Langhoff, qui considère les textes comme des matériaux de départ, ou bien des pièces de Heiner Müller ou de Didier-Georges Gabily, qui assemblent leurs textes à partir de matériaux littéraires et de mythes charriés par le temps, pour les proposer ensuite au lecteur ou au metteur en scène comme autant de matériaux — que l'on pense au texte de Heiner Müller intitulé : *Médée-matériau* —, le matériau est mis au travail à l'intérieur d'une forme polyphonique, ouverte, où le sens est suspendu, pluriel, où il reste toujours à construire.[237]

Cette évolution radicale, que Florence Baillet et Catherine Naugrette décrivent par l'exemple de D.G. Gabily ou de H. Müller, traduit une volonté prononcée de déconstruction des préconçus dramaturgiques. Il n'est plus uniquement question de déconstruire le texte dramatique, mais plutôt les différents discours qui forment un mythe. Le mythe-matériaux est mis au travail, sans pour autant que sa reconstruction soit entreprise. Il est plutôt question de le déconstruire en profondeur, y compris pour le lecteur-spectateur. Ici se fonde la principale distinction du matériau vers l'archive, que nous pouvons étudier au travers de l'exemple *Médée-matériau*.

---

[237] SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. Circé Poche, 2010, p. 110.

Le matériau de Médée-matériau*, la déconstruction de la déconstruction*

Le matériau, tel que défini par Florence Baillet et Catherine Naugrette, dans le travail de Heiner Müller, s'ancre dans une temporalité suspendue, au profit d'un espace polyphonique. *Médée-matériau* porte en son titre une provocation. Médée n'est plus un personnage mythique, artistique, elle devient matière première, sujette à une refonte totale, empreinte d'aspérités pouvant évoquer un lointain souvenir de ce qui formait au préalable le personnage. Heiner Müller s'emploie à une réécriture complète du matériau de base. La graphie est mise à l'épreuve du matériau, elle devient elle-même matière. L'écriture fragmentaire, les sauts de ligne et la répétition frénétique des noms propres incitent le lecteur-spectateur à reconstruire un sens qui sera nécessairement différent à chaque relecture, réécoute et représentation :

MÉDÉE : Jason Mon bonheur et mon malheur
Nourrice
Où est mon mari
NOURRICE : Chez la fille de Créon madame
MÉDÉE : Chez Créon as-tu dit
NOURRICE : Chez la fille de Créon
MÉDÉE : Tu as bien dit chez la fille de Créon Et
Pourquoi pas chez la fille de Créon qui doit avoir
De l'influence sur Créon son père qui
Peut nous accorder droit de cité à Corinthe
Ou nous chasser dans un autre exil […]
NOURRICE : Maîtresse je
Suis plus vieille que mes pleurs et que mes rires
MÉDÉE : Comment fais-tu pour vivre dans les ruines de ton corps
Avec les fantômes de ta jeunesse nourrice
Apporte un miroir, Mais ce n'est pas Médée
Jason[238]

Le travail de déconstruction de sens et l'abandon du mythe doivent être opérés par le lecteur, pour qui les noms et les faits énoncés auront un certain écho dans sa mémoire et dans son imagination. Or, pour le théâtre de l'archive, un sens a déjà été au préalable reconstruit, ce qui n'empêche pas la structure de continuer à évoluer au fur et à mesure des représentations et des années. Le texte de Heiner Müller est un chantier de ruines permanentes, en bref, un matériau, tandis que le théâtre de l'archive compose une architecture, certes inédite, mais fondée sur des ruines mouvantes, et dont la structuration ne peut être que mouvante elle aussi. La déconstruction aboutie de la dramaturgie de Heiner

[238] HEINER MÜLLER, *Médée Matériau*x, Paris, Minuit, 1985, pp. 10, 11.

Müller permet de penser différemment le théâtre de l'archive. Heiner Müller produit un théâtre qui est déconstruit, et cette déconstruction est primordiale. Le théâtre de l'archive, quant à lui, reconstruit sur cette déconstruction, sans que cela ne soit définitif. Le théâtre-matériau perdrait cette dimension auratique contenue dans son matériau de base afin de pouvoir entièrement en déconstruire la dramaturgie, tandis que, comme nous serons amenés à le voir, le théâtre de l'archive conserve cette aura et sa traçabilité, d'où sa « profanation » quand l'archive est re-mise en scène. Le théâtre-matériau consiste à en revenir au matériau-brut pour n'en conserver que l'essence. Le théâtre de l'archive, quant à lui, compose avec cette part de « pré-requis » à défaut d'un meilleur terme. Heiner Müller tend à retirer l'ensemble de la poussière formant le mythe. Le théâtre de l'archive la conserve et joue de ses attentes sur le spectateur : elle fait partie intégrante du spectacle, mais elle a été déplacée, redistribuée.

Il n'est pas question d'annuler cet apport auratique dans les dramaturgies archivistiques, mais plutôt de se l'approprier, par une documentation et une étude approfondie de ladite poussière, en en revenant aux archives d'origine. Pour l'exemple, Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, dans leur création *L'île D'or*, après avoir longuement voyagé en Asie et au Japon, vont mettre en scène un Japon fantasmé où la langue parlée sur le plateau est un galimatias à consonance japonaise aux oreilles du spectateur occidental. *Dans Ça ira (1) fin de Louis*, Joël Pommerat s'interdit l'emploi d'un certain vocabulaire révolutionnaire, trop connoté historiquement (comme le mot Bastille[239]) afin de ne pas évoquer une imagerie figée et clichée. Mohamed El Khatib donne la parole aux ultras de foot des tribunes du RC Lens et confronte le spectateur à ses propres stéréotypes. Heiner Müller, quant à lui, continue de s'inscrire dans la révolution einsteinienne de la scène, car il n'est plus question de désorganiser l'écriture au profit de la scène, mais bien de la mettre en échec, comme le montre *Hamlet-machine*.

Hamlet-machine

[239] Florence Lotterie, Sophie Lucet et Olivier Ritz, « Ça ira de A à Z », *thaêtre* [en ligne], Chantier #2 : La Révolution selon Pommerat, mis en ligne le 9 juin 2017, p. 57 : « La séquence de la prise de la Bastille est encadrée par la mort : elle s'ouvre par l'assassinat du militaire étranger et s'achève par l'annonce de la mort du député Leblanc. Ainsi, ce ne sont pas seulement le mot « Bastille » ou l'expression « prise de la Bastille » qui disparaissent du texte, c'est tout ce que l'événement peut avoir d'heureux. Le 14 juillet est représenté de manière détournée : l'action principale de ce jour est le plus possible laissée de côté. De « l'attaque de la prison centrale », on ne retient que la mort du directeur. On sait que celui-ci a été « intercepté par la foule » puis « exécuté et décapité ». On ne sait rien de la manière dont les assaillants se sont procuré des armes, du siège, des ambassades... L'Hôtel de Ville, désigné par son nom véritable, attire davantage l'attention. »

Heiner Müller qualifie le résultat de *Hamlet-machine* comme un échec d'écriture :

> L'écriture d'*Hamlet-machine* procédait dans ce cas d'une démarche littéraire singulière : faire l'expérience de l'échec à écrire un drame historique avec fable, personnages et dialogues, surmonter cet échec en échafaudant une dramaturgie sérielle […] et finalement inscrire cet échec dans le processus d'écriture lui-même.[240]

La déconstruction en tant qu'aboutissement ne permet pas au spectateur de construire son propre sens ni de reconstituer la matière mythique de l'œuvre de Shakespeare. Il ne s'agit pas d'instaurer de « vieux » réflexes de spectateurs, à la recherche de sens, de fables ou d'une histoire, mais de rester ouvert à la pluralité des matériaux qui se rendent accessibles sur scène. L'échec fait partie du processus de création, car cette écriture n'en est plus une, et ne le sera plus. L'écriture est au plateau, elle est polyphonique, improvisée, réécrite à chaque représentation, modifiée, en bref, selon sa considération en tant que matériau, l'écriture est devenue relative. L'on pourrait parler pour Heiner Müller d'écriture relativiste : elle ne se fige jamais, pour aucun lecteur. Elle constitue un montage hétérogène de fragments. Le théâtre de H. Müller tend vers l'abstraction. Cette dernière traduit un courant d'autant plus important : le théâtre est en *crise de représentation*, et Heiner Müller en a conscience :

> Je m'en suis rendu compte avec *Hamlet-machine* : après avoir écrit ce texte, j'ai eu pour la première fois… Ce n'était pas la première fois ; la première fois ce fut avec *Mauser*, je n'avais pas idée de ce que pouvait être une réalisation scénique. Pas la moindre. C'était un texte, et pour ce texte il n'y avait dans mon imagination ni espace, ni scène, ni comédiens, rien. C'était écrit comme dans une zone sourde. Ensuite cela m'est arrivé de plus en plus. *Hamlet-machine* c'est pareil : il y a des indications scéniques si désespérées, toutes irréalisables, un symptôme du fait que je ne pouvais plus imaginer de réalisation et que je ne voyais plus d'espace ou cela irait. Ce qui veut dire au fond que ce sont des pièces ou des textes dont mon cerveau, par exemple, ou ma tête serait l'unique théâtre. C'est dans ce crâne qu'ils seront joués. Comment fait-on cela au théâtre ? C'est le noyau fondamental de la provocation théâtrale d'Artaud qui est à peine une théorie, et qui est devenue seulement une méthode. Donc un théâtre de flux cérébraux et de nerfs crâniens.[241]

Ce théâtre de « flux cérébraux et de nerfs crâniens », traduit le mouvement interne que forme le théâtre-matériaux. Ce dernier provoque une annihilation de sens, sur laquelle il ne faut pas reconstruire, mais bien en accepter la déconstruction et prendre le temps de l'observer. Cette réflexion permet de mettre au jour un élément capital qui forme également le théâtre de l'archive : la déchirure.

> Les textes grâce auxquels l'auteur dramatique est-allemand Heiner Müller a fait irruption sur la scène théâtrale internationale, ses pièces des années 1970 puis 1980, présentent des dialogues caractérisés par leur très grande hétérogénéité, parfois jusque dans leur aspect visuel, produisant un effet presque

[240] MÜLLER HEINER, *Manuscrits de Hamlet-Machine*, Paris, Ed Minuit, 2003, p. 21.
[241] *Ibid*., p. 17.

> pictural. S'entrelacent en effet dans *Hamlet-machine* des tirades en caractère romain, des didascalies en italique ainsi que des autocitations et citations de Shakespeare, Marx, Dostoïevski, Brecht, Elliot ou Artaud, rehaussées de majuscules. Par ailleurs, la prose, que déclament tour à tour Hamlet et Ophélie, est interrompue par des vers (tirés de *Richard II*I ou *Hamlet*), par une parodie versifiée du Pater Noster et par un court échange de répliques, dont le titre évoque quant à lui le domaine musical : « Scherzo. » Tout comme est déchirée, au cours d'*Hamlet-machine*, la photographie de l'auteur, synonyme d'un regard surplombant et unificateur, le dialogue théâtral est donc mis en pièces : il ne relève plus d'une écriture linéaire, mais du montage de fragments issus de la dissection de textes dont les origines et les genres sont des plus variés.[242]

Ces déchirures, que mentionne Florence Baillet, forment la fragmentation du paysage dramaturgique müllérien. Ces matériaux fragmentés composent une écriture théâtrale nouvelle, théorisée par J.P. Sarrazac, l'écriture-rhapsode. Le théâtre de l'archive se situerait entre ces coutures : entre la contemplation du paysage théâtral déconstruit dans son entièreté ayant révélé ses déchirures, et avant que ne soient récupérés les fragments issus desdites déchirures, afin d'être recousus ensemble. Le théâtre de l'archive s'approche de ces béances pour mieux en saisir l'organicité. La lésion est rendue observable.

1.3 La stratification archivistique

De la pièce-matériau au théâtre de l'archive

Selon les contre-exemples du théâtre de l'archive cités précédemment, *Médée Matériaux* et *Hamlet-machine*, nous pouvons donner une distinction plus précise entre la notion de matériau et celle de l'archive au théâtre : le matériau permettrait une déconstruction dramaturgique toujours plus aboutie, sans en envisager la reconstruction, comme le propose le théâtre de l'archive. La distinction entre pièce-matériau et théâtre de l'archive réside finalement dans le titre même de la pièce *Médée Matériaux*. Un théâtre de l'archive sur le mythe de Médée correspondrait à une étude minutieuse de l'ensemble des documents disponibles, dont le but serait (riche de toutes ces archives) de mettre au jour une lecture inédite, en rassemblant toutes ces interprétations ; une fois mises en présence au plateau, des corps des comédiens et de l'actualité de la troupe, il s'agirait de constater de quelles manières ces documents d'archives conduisent, de façon quasi inéluctable, le geste théâtral. Il ne se présente plus comme un choix ou une décision de mise en scène, mais bien comme une nécessité : à l'image de la rigueur de l'outil scientifique du rasoir d'Occam, après avoir éliminé toutes les hypothèses possibles, à la fin ne reste que l'évidence de la création.

[242] RYNGAERT Jean Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, coll. Apprendre, 2005, p. 96.

Composé en strates des différents matériaux, le théâtre de l'archive accompagne le redimensionnement du drame sur la scène actuelle :

> Indirectement mise en cause, l'étroitesse du drame ne se mesure plus à l'aune des objets, des milieux et des mondes qu'il peine à représenter, mais à celle d'une réalité toujours fuyante qu'il serait vain de vouloir objectiver et qui, ne cessant pourtant d'être visée, sollicite et libère sur la scène tout un réseau de médiations (le récit, mais aussi bien le souvenir qu'on en a, les images invisibles et les rêveries secrètes qu'il suscite, les échos souterrains qu'il tisse avec l'histoire, personnelle et collective, du metteur en scène, des acteurs et des spectateurs…).[243]

Ce constat dressé dans l'article « Faire théâtre de tout » datant de 2007 révèle l'ensemble des différents matériaux et médiations qui se dressent sur la scène actuelle et qui n'ont de cesse de prendre de l'ampleur. Les archives sont à présent considérées au sein de cette « histoire » « personnelle et collective », joignant au « faire théâtre de tout » vitezien, un tout qui en appelle à des structurations archivistiques inédites, tissées de souvenirs et d'échos spectatoriels.

Les îlots fragmentaires de l'archive

Dans le sillage de l'écriture fragmentaire — qu'elle relève du matériau ou de la rhapsodie — l'archive tend à se redéfinir dans le paysage théâtral. Rafaëlle Jolivet Pignon, dans son ouvrage *La représentation rhapsodique*, décrit la continuité dévastatrice que forme l'écriture dramaturgique postmoderne :

> Le texte lacunaire qui laisse circuler de l'espace vide et de l'espace-temps compose un paysage contemporain. Il est une façon de dire le monde, de le saisir et de le réfléchir, sur le mode d'un reflet biaisé tout autant que sur celui du questionnement multiple. Le détour par la métaphore du paysage pour tenter une approche de la poétique du texte dans la représentation rhapsodique me permet d'en interroger les enjeux dramatiques. Car le texte-matériau se distingue de l'écriture fragmentaire comme l'image du « paysage dévasté » pour reprendre le titre du livre de Catherine Naugrette, succède à une « poétique des ruines » : symboles du passage de la modernité à la postmodernité.[244]

Cette « poétique des ruines » interroge notre conception actuelle de suivi des processus créateurs. Cela concerne les étapes scripturaires de la fragmentation, mais également les différents processus de travail. Ces ruines sont-elles sauvegardables ? Si l'actualité tend à une reconstruction, elle ne peut être qu'éphémère, inscrite dans un espace-temps relatif. Le passé,

---

[243] BESSON Jean-Louis, MÉGEVAND Martin, RYNGAERT Jean-Pierre *et al.*, « "Faire théâtre de tout". De Vitez, Mnouchkine, Bezace… à Danis, Minyana, Renaude… », in *Études théâtrales*, 2007/1-2 (N° 38-39), pp. 94, 95.

[244] PIGNON JOLIVET Rafaëlle, *La représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*, Paris, L'Entretemps, 2015, p. 120.

marqué en tant qu'absence, tend par les archives, non pas à une reconstitution, mais bien à une (re)mise en présence, nécessairement fragmentée et fragmentaire, comme le constate Rafaelle Jolivet Pignon, au sujet du texte-matériau :

> La ruine, vestige de ce qui n'est plus qu'elle fascine ou provoque la mélancolie, donne à voir le passé sous la forme d'une absence. C'est en cela qu'elle peut être rapprochée de la forme fragmentaire. Le fragment, en effet, exhibe le discontinu, l'espace vide, mais dans le souci d'une construction, d'un agencement de la pensée, s'opposant à l'œuvre, comprise comme entité totalisante. On peut donc parler d'une esthétique du fragment, puisqu'il y a organisation dans un espace précis, comme un îlot dans la constellation d'un archipel. Certes, le fragment dit la conscience d'un morcellement, d'une dispersion, mais à l'intérieur d'un cadre, selon un certain ordre. […] La poétique du texte matériau, au théâtre, articule ainsi le passage de la modernité qui témoigne de la disparition de l'unité mythique du monde à la postmodernité qui signifie que l'on ne pourra plus jamais écrire qu'avec les débris d'un présent dévasté témoignant, de ce fait, de leur charge mémorielle.[245]

Cette impossibilité de reconstruction repose ainsi sur une redéfinition du temps présent. Rafaëlle Jolivet Pignon marque un passage théâtral à la postmodernité par l'acceptation scénique de la fragmentation du monde. Il n'est plus question d'une esthétique du réel à l'ambition totalisante, mais bien d'une succession d'îlots fragmentaires en lien avec la pensée individuelle. Cet abandon est par ailleurs décrit par Josette Féral, afin d'en finir avec la modernité de Bertolt Brecht, pour en arriver à l'actualité de l'art performatif :

> La réalité dont parlait Brecht impliquait la foi en une histoire universelle qui présidait au destin de l'humanité et mettait en scène un homme universel, c'était une réalité avant tout sociale et l'homme y apparaissait comme un produit de la collectivité. […] Cette réalité n'est plus celle de la société ; elle est individuelle et touche l'homme seul en dehors de toute appartenance au groupe ; elle touche au sujet qu'avait évacué le théâtre brechtien.[246]

Les archives s'inscrivent à présent dans une contre-collectivité historique. En cumulant les réalités individuelles et subjectives, ces dernières peuvent à présent garantir la mouvance des textes et les esthétiques fragmentaires. Les archives ne forment plus une entité totalisante, elles sont cette constellation d'archipels dans laquelle interagissent les différents territoires fragmentés de la dramaturgie contemporaine. Il s'agit de renoncer à l'histoire universelle pour mieux approcher l'archive, non plus en tant qu'objet, mais bien en tant que sujet, mise en présence. Ce réel multiple de l'individualité est corrélé à l'évolution du matériau défini précédemment par Florence Baillet et Catherine Naugrette[247].

---

[245] PIGNON JOLIVET Rafaëlle, *La représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*, Paris, L'Entretemps, 2015, pp. 121, 122.
[246] FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 283.
[247] *Op cit*., p. 111 : « À l'instar de ce qui se passe pour de nombreux termes ou concepts employés dans le champ des écritures dramatiques contemporaines, on assiste donc aujourd'hui à une radicalisation de la notion de matériau. Non seulement le matériau s'émancipe désormais de la signification qu'il était censé servir et des limites dans lesquelles il était inscrit, pour acquérir un statut plus fondamental, mais en devenant textuel, il

Ainsi, cette mise en présence se répercute au sein de notre conception des archives. Que ce soit avec J. Derrida ou M. Foucault, l'archive tend à se redéfinir en profondeur. Cette mise en présence témoigne d'un rapport fluctuant, fragmentaire et fragmenté entre notre espace et notre temps. Les embranchements qui forment le tissu du théâtre de l'archive dans l'histoire — le théâtre documentaire de E. Piscator, le théâtre épique (sismologique) de B. Brecht, le théâtre témoignage de P. Weiss, le théâtre-matériaux ou encore l'écriture rhapsodique — témoignent d'un ébranlement de la matière et de la matérialité. Ces dernières deviennent textuelles, sujets, présences, tandis que les archives au théâtre doivent remettre en question leur propre conception afin de garantir cette instabilité toujours plus étendue de l'œuvre théâtrale.

Nous devons maintenant envisager cette évolution « définitionnelle » au sein des sciences humaines et de l'actualité théâtrale, comme avec le « nouveau » théâtre documentaire de Milo Rau, ou bien le théâtre de mémoire-témoignage de Tiago Rodrigues. Cette révolution — d'abord copernicienne et maintenant einsteinienne, est en expansion, car l'archive se fait par principe incertaine, « dans le monde quantique dans lequel nous vivons », afin de reprendre la métaphore du retour du chat de Schrödinger de Joseph Danan[248]. Selon le principe d'incertitude d'Heisenberg, l'archive ne peut être clairement définie à chaque instant sous tous ses aspects, car composée de particules élémentaires (formant la poussière temporelle du mythe archivistique), elle n'est plus une entité immuable.

CHAPITRE 2 L'écriture de l'archive en mouvement, vers une analogie du théâtre de l'archive

devient un élément d'opacité. À la transparence du matériau-objet qui "raconte", qui s'énonce comme un signe, on peut opposer l'opacité du matériau-texte, qui résiste aux tentatives de lui conférer un sens, de l'interpréter. Une telle évolution peut être mise en rapport avec tout un courant philosophique. Avec Derrida par exemple, qui s'oppose à l'idéal de transparence de la communication tout en soulignant la résistance et l'opacité de la parole, ou bien avec Foucault, qui plaide pour l'entrée du hasard, du discontinu, de la matérialité dans la pensée. Une telle esthétique du matériau conduit ainsi à une autre conception de la théâtralité, non plus comme représentation, mais comme présentation, mise en présence. »

[248] « Remplacez la "boîte avec une fiole de poison volatil" par la boîte noire du théâtre ou par n'importe quel autre dispositif scénographique, l'observateur par une spectatrice, et le chat par le texte. Vous comprendrez alors que dans un théâtre de l'ère quantique, le nôtre, c'est chaque spectateur qui décide, dans l'intimité de sa conscience - ou de son inconscient -, si le texte est mort ou vivant. » in DANAN Joseph, *Absence et présence du texte théâtral*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 82.

En 1979, la limitation spatio-temporelle contenue dans la définition des archives s'abolit progressivement. Marion Denizot en fait un résumé dans son article intitulé « Des archives "héritées" aux archives "fabriquées". De nouvelles sources pour l'histoire du spectacle ? » :

> Dès la phase d'institutionnalisation de la discipline historique qui se définit par la recherche de « véridicité rétroactive », les archives deviennent sources du travail de l'historien et non plus seulement source d'authenticité juridique. Toutefois, l'extension définitionnelle des archives, effective dans la loi du 3 janvier 1979, reprise en 2004 dans le Code du patrimoine modifie l'approche historienne traditionnelle qui ne légitimait que les sources écrites. Ainsi Krzysztof Pomian souligne que si la loi ne donne pas de définition précise de ce qu'est un document d'archives, elle « exclut d'avance toute tentative d'imposer des bornes à l'extension de ce terme ». Suppression de la « limite temporelle », suppression de la « contrainte formelle », absence de « limite spatiale » les archives acquièrent un sens extensif dont bénéficie l'histoire des représentations et, plus globalement, l'histoire culturelle.[249]

Cette abolition accentue encore davantage le trouble régnant entre la considération documentaire et archivistique. Elle est pourtant très révélatrice, aux mêmes instants, des différentes fragmentations qui secouent l'actualité théâtrale que nous avons vue précédemment. Le réel est mouvant et fragmenté, son appréhension historique l'est également, mais plus encore, les sources archivistiques commencent à jouer un rôle, non plus en tant que « source d'authenticité », mais bien en tant que sujet de travail et de questionnements.

Afin de comprendre quelles distinctions, mais surtout quelles porosités il est aujourd'hui possible d'établir entre document et archive, il est important de cerner comment est actuellement considérée l'archive dans les sciences humaines. Cette condition *sine qua non* de la mouvance de l'espace-temps selon un repère historiographico-archivistique est mise en avant par Paul Ricœur :

> Si l'historiographie est d'abord mémoire archivée et si toutes les opérations cognitives ultérieures recueillies par l'épistémologie de la connaissance historique procèdent de ce premier geste d'archivation, la mutation historienne de l'espace et du temps peut être tenue pour la condition formelle de possibilité du geste d'archivation.[250]

De cette mutation historienne, semble dépendre notre appréhension actuelle des archives. Paul Ricœur souligne que l'archivation n'est rendue possible que lorsque l'on considère une instabilité antérieure à une quelconque structuration archivistique. La pratique historique appelle donc une instabilité, qu'il s'agit de garantir dans les archives. Cette constatation peut

[249] BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, LUCET Sophie (dir.), *Fabriques expériences et archives du spectacle vivant*, SAIC, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2021, p. 59.
[250] RICŒUR Paul, *La mémoire l'histoire l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2000, p. 183.

être associée au principe d'incertitude que relève Pierre-Michel Menger dans *Le Travail créateur*, au sujet de la création artistique :

> En deçà de la consécration des œuvres, aucun autre monde d'activité ne conserve autant de traces des états successifs de la production de ses résultats, non point seulement pour les archiver, mais aussi pour les livrer à l'analyse et à la fascination. […] L'hypothèse de départ est donc simple : le travail artistique est modelé par l'incertitude. L'activité de l'artiste chemine selon un cours incertain, et son terme n'est ni défini ni assuré.[251]

Le principe d'incertitude constitue le fondement même de l'activité artistique, selon la définition de Pierre-Michel Menger. Les archives qui constituent la source du travail ou qui en découlent doivent être considérées dans toute leur instabilité. La création artistique repose par conséquent sur ce principe d'incertitude qui rend difficilement saisissable une quelconque trame prévisible. Ajouté à cela, notre considération historienne du travail d'archives a changé ; l'archive contemporaine, aujourd'hui, n'a de cesse de se modifier continuellement. Pour tenter de la définir, nous devrons suivre les alluvions mémorielles creusées par les historiens. Elles peuvent nous permettre de saisir cette nouvelle archive avec les pratiques adéquates, pour finalement nous apercevoir que le saisissement s'avère impossible. Il n'est plus question, dans la composition des archives, de particules poussiéreuses composées de matières dramaturgiques et scéniques résiduelles et saisissables. L'archive se retrouve exprimée telle une puissance ondulatoire, accompagnant certes le mouvement de ses particules élémentaires, mais incapable de les prévoir.

2.1 Alluvions mémorielles de l'archive

> À toute conception de l'histoire est jointe une certaine expérience du temps, qui lui est inhérente, qui la conditionne et qu'il s'agit, précisément, de mettre au jour. De même, toute culture est d'abord une certaine expérience du temps, et il n'est point de culture nouvelle sans transformation de cette expérience. Aussi le premier objectif d'une véritable révolution n'est-il jamais de « changer le monde », purement et simplement, mais aussi et surtout de « changer le temps ».[252]

Giorgio Agamben rappelle l'importance de penser le temps dans chacune des révolutions culturelles. En effet, si l'archive se modifie continuellement, c'est parce que notre rapport au temps évolue constamment, engendrant un phénomène d'anamnèse, et l'entrée en crise des archives dans leur rapport aux chercheurs.

---

[251] MENGER, Pierre-Michel, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, Hautes Études, 2009, pp. 10, 11.
[252] AGAMBEN Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris, Payot, 2002, p. 161.

L'anamnèse artistico-archivistique

Cette crise des archives est signalée par Vincent Duclert en 2001 dans son article intitulé « Les historiens et la crise des archives » :

> Il existe en effet une forme de devoir professionnel des chercheurs de penser les archives, leurs usages et leur politique. La relation qu'ils peuvent établir avec les matériaux de la recherche ne relève pas seulement de considérations pratiques ou techniques, mais bien d'une forme de critique et d'épistémologie qui permet aux disciplines et aux savoirs d'évoluer en profondeur. Des initiatives convergentes montrent actuellement, depuis 2001, combien la recherche du lien entre archives, histoire et sciences sociales peut être séminale. […] Des programmes individuels et collectifs de recherche intègrent désormais en nombre croissant une réflexion à part entière sur les fonds, sur leur constitution, sur leur utilisation, sur leurs enjeux. Des colloques, tables rondes ou dossiers de revue définissent des objets de recherche qui impliquent maintenant une analyse approfondie de l'ensemble des données archivistiques, voire se donnent l'archive, ses formes et ses usages comme objet d'étude.[253]

Ce rapport met en évidence le questionnement profond que portent aujourd'hui les institutions sur les fonds d'archives, voire sur les archives elles-mêmes. Au-delà d'être considérée comme un support de savoir immuable l'archive devient source de réflexion à part entière, lorsqu'elle n'est pas cantonnée au champ de recherche qui lui est propre. Dans *L'archéologie du savoir*, Michel Foucault évoque par ailleurs « les couches sédimentaires diverses » qui ont été mises au jour par les historiens et qui permettent d'entrevoir une considération archivistique tenant compte de cette archipélisation foisonnante des archives :

> De la mobilité politique aux lenteurs propres à la « civilisation matérielle », les niveaux d'analyse se sont multipliés : chacun a ses ruptures spécifiques, chacun comporte un découpage qui n'appartient qu'à lui ; et à mesure qu'on descend vers les socles les plus profonds, les scansions se font de plus en plus larges. […] Les vieilles questions de l'analyse traditionnelle (quel lien établir entre des événements disparates ? Comment établir entre eux une suite nécessaire ? Quelle est la continuité qui les traverse ou la signification d'ensemble qu'ils finissent par former ? […]) sont remplacées désormais par des interrogations d'un autre type : quelles strates faut-il isoler les unes des autres ? Quels types de séries instaurer ? Quels critères de périodisation adopter pour chacune d'elles ?[254]

Ce questionnement que met en avant Michel Foucault tend à démontrer le phénomène de rupture qui habite désormais les différents champs d'études. Par conséquent, chaque fonds d'archive doit être considéré comme étant composé de différentes strates d'analyse qui se substituent à l'analyse traditionnelle.

Ce constat est à compléter de la *praxis* révolutionnaire de l'histoire relevée par Michel de Certeau dans son ouvrage *L'écriture de l'histoire* :

---

[253] DUCLERT Vincent, « Les historiens et la crise des archives », in *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2001/5 (no 48-4bis), pp. 16 - 43.
[254] FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, Coll Tel, 2017, pp. 9, 10.

> Ce qui disparaît du produit apparaît dans la production. […] Révolution fondamentale, il faut le dire tout de suite, car elle substitue le *faire* historiographique au *donné* historique. Elle mue la recherche d'un sens *dévoilé* par la réalité observée, en l'analyse des options ou des organisations de sens *impliquées* par des opérations interprétatives. Cela ne signifie nullement que l'histoire renonce à la réalité et se retourne sur elle-même pour se contenter d'examiner ses démarches. C'est plutôt, nous le verrons, que le *rapport* au réel est changé. Et si le sens ne peut être saisi sous la forme d'une connaissance particulière qui serait tirée du réel ou qui lui serait surajoutée, c'est parce que tout « fait historiographique » résulte d'une praxis, qu'il est déjà le signe d'un acte et donc l'affirmation d'un sens. Il résulte des procédures qui ont permis d'articuler un mode de compréhension en un discours de « faits[255] ».

Michel de Certeau évoque l'idée selon laquelle le sens n'est pas contenu dans l'objet historique, mais dans les structures qui produisent le sens, en fonction des époques, en fonction des milieux. Par conséquent, la structure archivistique ne coule plus de source et chaque événement semble appeler sa propre manière d'archiver et de questionner, ce qui n'est pas sans faire écho à la scène actuelle décrite par Joseph Danan, rappelant qu'aujourd'hui les formes théâtrales en appellent à leur auto-structuration.

Cette stratification de la stratification des sources et fonds d'archives n'appelle pas pour autant à un morcellement discontinu et systématiquement fractionné, elle conduit plutôt vers un tissu documentaire dont on ne peut systématiquement tout saisir. Michel Foucault insiste sur cette nécessaire mise en question du document :

> En fait ce sont les mêmes problèmes qui se sont posés ici et là, mais qui ont provoqué en surface des effets inverses. Ces problèmes, on peut le résumer d'un mot : la mise en question du *document*. […] par une mutation qui ne date pas d'aujourd'hui, mais qui n'est pas sans doute encore achevée, l'histoire a changé sa position à l'égard du document : elle se donne pour tâche première, non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations. Le document n'est donc plus pour l'histoire cette matière inerte à travers laquelle elle essaie de reconstituer ce que les hommes ont fait ou dit, ce qui est passé et dont seul le sillage demeure : elle chercher à définir dans le tissu documentaire lui-même des unités, des ensembles, des séries, des rapports.[256]

Ce tissu documentaire forme la toile de fond de cette nouvelle mise en présence de l'archive, au théâtre et en sciences humaines : le tissu du document se fait plus souple, il est rendu observable et étirable, mais insécable de manière définitive. L'archive s'en trouve donc altérée :

> Par l'archive, on entrevoit qu'adviennent des figures, constamment en mouvement, et dont l'agencement se combine sans fin entre action réaction, changement et conflit. Il faut saisir ce qui

[255] DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Histoire, 1975, p. 50.
[256] FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, Coll Tel, 2017, p. 14.

> advient, reconnaître dans les faits identifiés que toujours quelque chose se passe à l'intérieur des relations sociales, renoncer aux catégorisations abstraites pour rendre manifeste ce qui bouge, survient et s'accomplit en se transformant.[257]

Arlette Farge exprime ce saisissement du mouvant capturé de manière éphémère dans l'archive. Ce phénomène peut être qualifié d'anamnèse, à savoir un retour de la mémoire vive, contenue au sein de la structure archivistique.

> La contemporanéité s'inscrit, en fait, dans le présent en le signalant avant tout comme archaïque, et seul celui qui perçoit dans les choses les plus modernes et les plus récentes les indices ou la signature de l'archaïsme peut être un contemporain. Archaïque signifie proche de *l'arkè*, c'est-à-dire de l'origine. Mais l'origine n'est pas seulement située dans un passé chronologique : elle est contemporaine du devenir historique et ne cesse pas d'agir à travers lui, tout comme l'embryon continue de vivre dans les tissus de l'organisme parvenu à maturité, et l'enfant dans la vie psychique de l'adulte. L'écart — et tout ensemble l'imminence — qui définit la contemporanéité trouve son fondement dans cette proximité avec l'origine, qui ne perce nulle part avec plus de force que dans le présent.[258]

Giorgio Agamben résume ici la dimension anamnestique de l'archive actuelle, en ramenant la description du temps contemporain au saisissement de l'*arkè*, celui de l'origine, défini étymologiquement dans l'archive. Le temps contenu dans la structure archivistique permet cette anamnèse fugitive, sans cesse renouvelée et fragmentaire.

Au théâtre, ce temps archaïque renouvelé est observé par Bernard Dort :

> Sans doute est-ce par là que le théâtre peut, parfois, nous dispenser un plaisir proprement incomparable. Jeu sur le temps, il nous donne le temps en jouissance. Et je crois bien qu'il est le seul à le faire. Ainsi, il ne cesse d'osciller entre la mémoire et la création. Tout comme il est partagé entre l'écriture et la reproduction. C'est cette fragilité-là qui fait sa force. Et sa singularité. C'est par là aussi que tout grand théâtre qui ne saurait être qu'historique nous interroge également sur l'origine et sur l'au-delà de l'histoire. Kleist en rêve dans son essai *Sur le théâtre de marionnettes* : le théâtre rejoue, inlassablement, le premier chapitre de l'histoire du monde — la chute qui est chute dans le temps, dans la répétition, dans la dégradation et, pour reprendre un mot qui revient souvent chez Kleist, dans la « poussière » — mais il en joue aussi, utopiquement, l'ultime : la libération du temps, et nous propose alors « une nouvelle ouverture sur le paradis ». Peut-être le temps n'est-il pas seulement une dimension ou un matériau du théâtre. Peut-être le théâtre ne nous parle-t-il jamais que du temps.[259]

L'anamnèse se fait alors fondamentale dans la structuration de l'archive au théâtre : l'archive en tant qu'origine serait composée uniquement de temps présent, saisissable par celui de la représentation théâtrale. Il y serait possible de le répéter et d'en redistribuer la poussière, par le procédé anamnestique, en cherchant utopiquement à s'affranchir du temps en scène. L'anamnèse serait cette substance embryonnaire continuant de muer au travers de son support

[257] FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, p. 136.
[258] AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008, pp. 33, 34.
[259] DORT Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 1985, p. 50.

archivistique au fur et à mesure du temps, créant une aspérité anamnestique au sein du tissu documentaire, formant le continuum des faits réels.

Selon G. Agamben, ce saisissement du réel ne serait possible que de manière détournée, expliquant par la suite cette nouvelle poïétique de l'archive :

> Le présent n'est rien d'autre que la part de non-vécu dans tout vécu, et ce qui empêche l'accès au présent est précisément la masse de ce que pour une raison ou pour une autre (son caractère traumatique, sa trop grande proximité) nous n'avons pas réussi à vivre en lui. L'attention à ce non-vécu est la vie du contemporain. Et être contemporains signifie, en ce sens, revenir à un présent où nous n'avons jamais été.[260]

Le contemporain est donc, dans cette définition donnée par G. Agamben, ce qui innerve les différents documents et ce qui les inscrit dans une actualité constamment renouvelée, celle de l'origine. L'une des premières clés de compréhension de cette notion d'archive serait de mettre en avant l'idée selon laquelle, jusqu'à présent, cette dernière a été privée de son contemporain de l'*arkè*, qui pourtant la compose dans son étymologie. L'archive contemporaine n'apparaît plus comme un oxymore, mais bien comme un pléonasme. Elle n'est plus un objet figé du temps passé, elle devient un sujet à conjuguer au temps présent. G. Agamben décrit ce que contient cette « archive contemporaine » comme un présent dans lequel il est impossible de se positionner, et auquel nous essayons d'avoir accès par voie de détour, comme s'y sont employés E. Piscator, B. Brecht et P. Weiss. Cette incertitude, selon Paul Valéry en 1944, est une partie constituante et déterminante de la notion même d'œuvre :

> Mais voici une circonstance bien étonnante : cette dispersion, toujours imminente, importe et concourt à la production de l'ouvrage presque autant que la concentration elle-même. L'esprit à l'œuvre, qui lutte contre sa mobilité, contre son inquiétude constitutionnelle et sa diversité propre, contre la dissipation ou la dégradation naturelle de toute attitude spécialisée, trouve, d'autre part, dans cette condition même, des ressources incomparables. L'instabilité, l'incohérence, l'inconséquence dont je parlais, qui lui sont des gênes et des limites dans son entreprise de construction ou de composition bien suivie, lui sont tout aussi bien des trésors de possibilités dont il pressent la richesse au voisinage du moment même où il se consulte.[261]

Selon Paul Valéry, l'instabilité naturelle qui forme la réflexion d'une œuvre est déterminante dans l'aboutissement de son processus. Cette incertitude en appellerait-elle par conséquent à une nécessaire part de fiction, admettant ainsi le factice de l'archive, à la manière d'indices fragmentaires, disséminés dans les archives ?

---

[260] AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008, pp. 35, 36.
[261] VALERY Paul, « Première leçon du cours de poétique », Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France, in *Variété V*, Nrf, Gallimard, 1944, p. 13.

De l'anamnèse au biographème

Roland Barthes définit l'anamnèse et le biographème en ces termes : « J'appelle anamnèse l'action — mélange de jouissance et d'effort — que mène le sujet pour retrouver, sans l'agrandir ni le faire vibrer, une ténuité du souvenir : c'est le haïku lui-même. Le biographème n'est rien d'autre qu'une anamnèse factice. »[262] Les archives, en tant que sujet, sont marquées de biographèmes par les différentes personnes impliquées dans leur conception. Autrement dit, si l'anamnèse forme la structure mouvante de l'archive, le biographème en forme la poussière, comme le définit Patrick Boucheron, lorsqu'il reprend la définition donnée par Roland Barthes dans sa recherche sur Ambroise de Milan :

> Les « biographèmes » sont donc des éclats de vie, des éclats qui diffractent la singularité d'une existence, qui se dispersent comme les cendres jetées au vent après la mort, et qui viennent se déposer ici, là, emportés ailleurs et avec d'autres. Collecter et rassembler les biographèmes n'est pas seulement une éthique de la biographie, mais un art de la mémoire. Le récit de vie devient alors anamnèse, soit, comme il est écrit dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, une « contremarche ».[263]

Dans son ouvrage *La trace et l'aura*, Patrick Boucheron définit le biographème comme un art de la mémoire. Cette dissémination finit de composer l'archive dans sa redéfinition contemporaine. Ce sont les biographèmes qui forment les particules élémentaires, particules dont il est impossible de connaître entièrement la constitution ; composées à la fois de vécu et de mémoire, pour cerner l'un, l'autre doit être imprécise.

P. Boucheron précise un dernier élément pour concevoir les archives dans une acception contemporaine : ces dernières, par les biographèmes, sont faillées :

> Oui, Ambroise a existé, mais ce que l'on peut dire de ce que fut sa vie se réduit à ces éclats d'existence, ces fragments d'un bloc faillé que l'on a proposé d'appeler, avec Roland Barthes, des « biographèmes » — moments, détails, scènes où se diffracte la singularité d'une vie et qui, une fois dispersés, vont se déposer sur d'autres corps, d'autres objets, d'autres lieux et ainsi, au sens propre, faire mémoire.[264]

Par cette définition, et *via* son exemple du personnage historique d'Ambroise de Milan, Patrick Boucheron met en application cette restructuration méthodique évoquée par M. De Certeau et M. Foucault, révélant le caractère fragmenté et auratique de sa recherche, qui continue d'habiter au présent les rues de Milan par les biographèmes archivistiques.

[262] BARTHES Roland, *Par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2014, p. 132.
[263] BOUCHERON Patrick, *La trace et l'aura*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 2019, p. 75.
[264] *Ibid*., p. 116.

Finalement, la recherche archivistique en Histoire et en Art serait définissable par un procédé kaléidoscopique :

> Dans le kaléidoscope, la poussière des menus objets reste erratique, mais elle est enfermée dans une boîte à malices, une boite intelligente, une boite à structure et à visibilité ; lentille oculaire, verre dépoli et petits miroirs habilement disposés dans le tube transforment donc la dissémination du matériau — dissémination pourtant reconduite, renouvelée, confirmée à chaque mouvement de l'objet — en un *montage de symétries* démultipliées. À ce moment, les agrégats deviennent formes, ces « formes chatoyantes et variées » dont parlent à l'envi tous les textes d'époque. Mais, dans cette variété même, le spectateur ne peut jamais oublier, en secouant l'appareil pour une nouvelle configuration, que la beauté même des formes doit à la dissémination et à l'agrégat son principe constitutif, sa permanente condition de négativité dialectique. La magie du kaléidoscope tient à cela : que la perfection close et symétrique des formes visibles doive sa richesse inépuisable à l'imperfection ouverte et erratique d'une poussière de débris.[265]

Georges Didi-Huberman, en définissant l'expérience du spectateur sur une image en mouvement *via* le procédé du kaléidoscope, nous permet de refermer le principe constitutif de l'archive sur ce constat : tout dépend de l'observateur. L'archive, qu'elle soit historique ou artistique, ne peut se saisir définitivement. Elle est influencée et traitée par le spectateur, qui la saisira à un instant T, tandis que cette dernière continuera de s'inscrire et de se transformer au sein de son espace-temps, devenu relatif. Ce phénomène est rendu observable dans les archives et le théâtre de l'archive : les différentes strates composées de particules se comportent de manière ondulatoire et ne peuvent pas être saisies en une seule fois, définitivement, tout dépend du moment donné, et l'interprétation de l'un de ces réels anamnestiques peut en changer un autre. Nous retrouvons ici le principe d'incertitude. L'observateur demeure ainsi dans une position instable. Néanmoins, cette instabilité apparaît avant l'historien, dans la constitution même de l'archive. D'où vient-elle ? Comment se rend-elle intelligible ? M. De Certeau et M. Foucault y répondent par le discours. Toutes les différentes facettes de réels appréhendées en Histoire doivent se muer dans un discours intelligible. La mise en récit, le discours archivistique rend accessible cette connaissance mémorielle composée de réel et de fiction.

2.2 L'événementiel du discours

L'archive herméneutique

[265] DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, coll. Critique, 2000, p. 135.

L'archive dans ce qu'elle a d'intelligible relèverait-elle d'un hasard ? D'une facticité ? Dans sa constitution, sa formation… Si elle demeure si insaisissable, si incertaine dans sa formation, car si archaïque et complexe à la fois, n'est-il pas légitime de se demander si ce que nous en saisissons n'est qu'illusoire ? Il n'est pas question ici de rendre sceptique l'archive en elle-même, mais de l'appréhender différemment. Jacques Derrida, après avoir analysé attentivement les origines du mot « archive » à partir des termes grecs « *arkhḗ* » (ordre) et « *phúsis* » (nature), a formulé une constatation. Il s'agit de la présence persistante d'une herméneutique :

> Comme l'*archivum* ou l'*archium* latin […] le sens de « archive », son seul sens, lui vient de l'*arkheîon* grec : d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les *archontes*, ceux qui commandaient. Aux citoyens qui détenaient et signifiaient ainsi le pouvoir politique, on reconnaissait le droit de faire ou de représenter la loi. Compte tenu de leur autorité ainsi publiquement reconnue, c'est chez eux, dans ce *lieu* qu'est leur maison (maison privée, maison de famille ou maison de fonction), que l'on dépose alors les documents officiels. Les archontes en sont d'abord les gardiens. Ils n'assurent pas seulement la sécurité physique du dépôt et du support. On leur accorde aussi le droit et la compétence herméneutiques. Ils ont le pouvoir d'*interpréter* les archives. Confiés en dépôt à de tels archontes, ces documents disent en effet la loi : ils rappellent la loi et rappellent à la loi. Pour être ainsi gardée, à la juridiction de ce *dire la loi* il fallait à la fois un gardien et une localisation. Même dans leur gardiennage ou dans leur tradition herméneutique, les archives ne pouvaient se passer ni de support ni de résidence.[266]

Rappelons tout d'abord que *arkhḗ* est polysémique dans son étymologie, en aucun cas il ne désigne une chose unique. Il est tout à la fois l'origine, la première personne, la chose première, le pouvoir. Point n'est encore question de l'ordre, pourtant sous-jacent à la définition du mot archive. La *phúsis* serait la totalité de ce qui est et de ce qui se produit. Ce monumentalisme de la totalité que renferme l'étymologie semble donc appeler l'ordre de ses vœux, or cet ordre lui est extérieur : il devient le bâtiment, « l'archonte » de J. Derrida, qui donne l'herméneutique. Cette herméneutique est sujette à une temporalité ponctuelle et arrêtée, là où l'*arkhḗ phúsis*, devenue archive, n'a de cesse de s'étendre. Il est possible de lui apposer, « de temps à autre », une signification qui reste ponctuelle, avant d'être absorbée par le *phúsis* totalisant de l'archive.

C'est dans l'origine même du mot que se trouve cette poïétique de l'archive contemporaine, qui s'harmonise avec la définition des « œuvres de l'esprit » de Paul Valéry :

> *De Temps à Autre*, voilà le grand mot ! Voilà l'incertitude, voilà l'inégalité des moments et des individus. C'est là notre fait capital. Il faudra y revenir longuement, car tout l'art, poétique ou non, consiste à se défendre contre cette inégalité du moment. Tout ce que je viens d'ébaucher dans cet examen sommaire de la notion générale de l'œuvre doit me conduire à indiquer enfin le parti pris que j'ai choisi en vue d'explorer l'immense domaine de la production des œuvres de l'esprit. Nous avons

[266] DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, coll. Incises, 1995, pp. 12, 13.

> essayé, en quelques instants, de vous donner une idée de la complexité de ces questions, dans lesquelles on peut dire que tout intervient à la fois, et dans lesquelles se combine ce qu'il y a de plus profond dans l'homme avec quantité de facteurs extérieurs. Tout ceci se résume en cette formule que : dans la production de l'œuvre, l'action vient au contact de l'indéfinissable. Une action volontaire qui, dans chacun des arts, est très composée, qui peut exiger de longs travaux, des attentions des plus abstraites, des connaissances très précises, vient s'adapter dans l'opération de l'art à un état de l'être qui est tout à fait irréductible en soi, à une expression finie, qui ne se rapporte à aucun objet localisable, que l'on puisse déterminer, et atteindre par un système d'actes uniformément déterminés ; et ceci aboutissant à cette œuvre, dont l'effet doit être de reconstituer chez quelqu'un un état analogue, — je ne dis pas semblable (puisque nous n'en saurons jamais rien), — mais analogue à l'état initial du producteur.[267]

Cette recherche permanente de l'état analogue au producteur constitue la recherche archivistique, dissimulable dans les biographèmes ondulatoires, tendant à rendre l'archive insaisissable, indéfinissable, et s'inscrivant dans la durée. Pierre-Michel Menger justifie également l'instabilité du processus créateur :

> Si je considère l'œuvre comme le résultat d'un processus créateur, je peux me situer dans une analyse longitudinale de l'action de création. Avant d'atteindre l'état clos et stable d'une œuvre distinctement identifiable et cataloguable, le travail créateur est passé par des états successifs qui donnent à l'acte de travail un profil très souvent plus complexe que celui d'un processus linéaire de sélection optimale des solutions les plus appropriées et de rejet bien organisé des déchets insignifiants du tâtonnement créateur.[268]

Une fois couplée à l'instabilité du processus créatif, l'archive au théâtre s'inscrit dans ce double mouvement d'incertitude, qu'il soit scripturaire ou réflexif. La formation de l'archive théâtrale se doit d'être systématiquement remise en cause, car soumise au principe d'incertitude, intrinsèque à sa formation. Cependant, pour être intelligible, elle doit être mise en discours, selon des systèmes d'énoncés définis par Michel Foucault :

> Au lieu de voir s'aligner, sur le grand livre mythique de l'histoire, des mots qui traduisent en caractères visibles des pensées constituées avant et ailleurs, on a, dans l'épaisseur des pratiques discursives, des systèmes qui instaurent les énoncés comme des événements (ayant leurs conditions et leur domaine d'apparition) et des choses (comportant leur possibilité et leur champ d'utilisation). Ce sont tous ces systèmes d'énoncés (événements pour une part, et choses pour une autre) que je propose d'appeler *archive*.[269]

Le système d'énoncé de l'archive

L'archive abrite, selon Michel Foucault, le système de la discursivité, et en garantit la spécificité. M. Foucault insiste sur le fait que le système d'archive garantit une multiplicité

---

[267] VALERY Paul, « Première leçon du cours de poétique », Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France, in *Variété V*, Nrf, Gallimard, 1944, p. 17.
[268] MENGER, Pierre-Michel, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, Hautes Études, 2009, p. 906.
[269] FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, Coll Tel, 2017, pp. 176, 177.

des énoncés, jamais une lecture unique. La déconstruction philosophique serait donc rendue possible par cette multiplicité fondatrice de la pratique discursive, contenue dans son système d'énoncé : l'archive.

> L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers. Mais l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas aux seuls hasards d'accidents externes, mais qu'elles se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spécifiques ; ce qui fait qu'elles ne reculent point du même pas avec le temps, mais que telles qui brillent très fort comme des étoiles proches de nous viennent en fait de très loin, tandis que d'autres toutes contemporaines sont déjà d'une extrême pâleur. […] Loin d'être ce qui unifie tout ce qui a été dit dans ce murmure confus d'un discours, loin d'être seulement ce qui nous assure d'exister au milieu du discours maintenu, c'est ce qui différencie les discours dans leur existence multiple et les spécifie dans leur durée propre. […] entre la tradition et l'oubli [l'archive] fait apparaître les règles d'une pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement.[270]

Michel Foucault évoque ce mouvement ondulatoire de l'archive, qui permet de reconstituer le fil de l'histoire, mais qui témoigne également d'une interprétation distincte, inhérente à sa création. L'archive n'assure pas nécessairement une unité, mais elle garantit, selon M. Foucault, la compréhension des discours grâce à son mode de fonctionnement. Les archives sont perçues comme des trésors, voire des reliques, ce qui renforce leur dimension patrimoniale. Elles sont considérées ainsi parce qu'elles énoncent un discours, ce qui revient à admettre la loi de la rareté, selon la définition de Michel Foucault. Tout ne peut jamais être dit. Or, à l'ère du numérique, Claudio Paolucci, citant Michel Foucault, soutient que l'archive n'aurait plus besoin d'admettre la loi de la rareté :

> « [la loi de la rareté] repose sur le principe que tout n'est jamais dit ; […] les énoncés (aussi nombreux qu'ils soient) sont toujours en déficit ; […] On étudie les énoncés à la limite qui les sépare de ce qui n'est pas dit, dans l'instance qui les fait surgir à l'exclusion de tous les autres. » Ce déficit des énoncés définit pour Foucault les conditions de possibilité de leur patrimonialisation. C'est dans la loi de rareté propre aux énoncés que réside la possibilité de leur devenir de patrimoine culturel, historique, mémoriel et archivistique. Quarante-deux ans seulement nous séparent de ces propos foucaldiens, et pourtant il semble une éternité. Nous ne sommes pas seulement envahis d'une pléthore d'énoncés sans valeur archivés juste parce qu'ils ont été énoncés (Facebook, Twitter, MySpace etc.,), mais, plus profondément, c'est la loi de la rareté foucaldienne qui semble avoir été invalidée par l'arrivée de la numérisation. Autrement dit, à l'ère des archives numériques les énoncés naissants ne semblent pas surgir à l'exclusion d'autres énoncés. […] Bien plus conséquemment, la numérisation a invalidé cette partie fondamentale de la structure de l'archive foucaldienne consistant dans la loi de la rareté. Pour cette raison, continuer une archéologie du savoir à la Foucault, ce qui est vraiment indispensable aujourd'hui est possible seulement si l'on tient compte des nouvelles caractéristiques des archives numériques, dans lesquelles les énoncés ne surgissent pas nécessairement à l'exclusion des autres, mais « en coexistence », dans un espace qui viole la loi de la rareté.[271]

---

[270] FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, Coll Tel, 2017, p. 176 - 178.
[271] FREY Valentine, TRELEANI Matteo (dir.), *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan, coll. Les médias en actes INA, 2013, p. 76, 77.

C. Paolucci rappelle qu'à l'heure actuelle, un énoncé n'en exclut pas un autre, ils sont tous présentés systématiquement en ligne. Or, il n'est pourtant pas forcément nécessaire de rendre caduque la loi de la rareté avancée par M. Foucault. Dans l'exemple employé par C. Paolucci, concernant les discours disponibles sur Facebook et Twitter, il est important de rappeler qu'une majorité dite silencieuse ne publie que très peu d'énoncés, voire aucun. Les tweets, notamment viraux, viennent éclipser ceux qui les entourent[272]. Néanmoins, il est certain que la massification des publications intempestives pose différemment la question de l'archive. Cet appel à la démocratisation du système des énoncés sur internet semble trouver son application dans notre exemple des compagnies, à savoir la mise en « en coexistence » des énoncés produits par ses membres. Selon Michel Foucault, ce qui définit l'archivage repose sur la non-exhaustivité des énoncés. Un énoncé ne peut être représentatif, il en exclut nécessairement un autre. Ainsi, un saisissement total semble être une aberration aux archives, allant contre la loi de la rareté. Cependant, l'outil numérique pourrait amener à considérer la possibilité de distinguer le concept d'archive du processus de patrimonialisation systématique qui lui est associé en l'envisageant à une échelle plus restreinte pour les compagnies. Il ne s'agit pas de prétendre ériger des archives pour les générations futures, mais simplement de présenter les données archivistiques organisées au temps présent.

Michel Foucault avance l'idée que les documents d'archives doivent être examinés en tenant compte de leurs liens réciproques, car ils s'influencent mutuellement et entrent en interaction. L'enjeu pourrait consister à favoriser ces interactions entre les documents d'archives. Cette dynamique d'interaction semble être particulièrement marquée à l'ère numérique, où la quantité de données est considérablement accrue. En multipliant les systèmes d'énonciation, on peut percevoir plusieurs voix, certaines plus ou moins dominantes, intrusives ou subtiles. Pour Michel Foucault, l'archive représente les

[272] DOCUMENTER TWITTER, Défis et méthodes pour la constitution de corpus de tweets, Antonin Segault évoque notamment la difficulté d'archivage des tweets par leur masse, ainsi une sélection doit être appliquée. « Au vu de la place occupée par Twitter dans la société contemporaine, l'archivage des tweets peut sembler d'une évidente nécessité pour les besoins de la recherche mais aussi dans une perspective historique et patrimoniale [Musiani & Schafer, 2016]. Néanmoins, la quantité de données que représentent les millions de tweets publiés chaque jour constitue un obstacle considérable. Ainsi, en 2010, la Library of Congress, chargée du dépôt légal aux États-Unis, a-t-elle dévoilé un projet d'archivage de tous les tweets. Elle a reçu de la part de Twitter l'intégralité des messages publiés depuis 2006, ainsi qu'un accès aux flux de messages publiés en temps réel. Néanmoins, en 2017, la Library of Congress a mis fin à cette collecte exhaustive, évoquant notamment des diffIcultés liées au volume des données, au profit d'une collecte sélective, guidée par les événements d'intérêt national [Bruns, 2018 ; Library of Congress, 2017]. On retrouve ces approches d'archivage ciblé dans les collectes réalisées par l'Institut national de l'audiovisuel (INA) au titre du dépôt légal du web : près de 15 000 comptes Twitter liés à l'audiovisuel fran- çais ont été sélectionnés afin que leurs publications soient archivées (INA, 2019 ; INA, s. d.). »

conventions régissant la production de discours, permettant ainsi leur évolution et leur pérennité. En d'autres termes, l'archive constitue les fondements de la compréhension des systèmes d'énoncés. En ce qui concerne les spectacles vivants, le corps expérimentant la présence au plateau peut être considéré comme une archive vivante. De plus, les mots, le souffle et la voix servent de fondement pour un tel référentiel, puisqu'ils sont indispensables à tout système d'énoncé. Leur appréhension dans notre espace-temps serait-elle perceptible sur scène ?

2.3 Une présence archivistique contemporaine

Nos occurrences actuelles désignant le saisissement de la matière sur les scènes contemporaines se sont révélées et se révèlent encore aujourd'hui problématiques, comme le souligne Marie Urban dans sa thèse *Expériences documentaires et création théâtrale* :

> Beaucoup de spectacles sont désignés de façon générale comme étant du « théâtre documentaire ». Pourtant, les artistes affirment bien souvent qu'ils ne se reconnaissent pas dans ce terme. Nous souhaitons donc remettre en cause cette notion et établir un état des lieux plus complexe des pratiques et des esthétiques documentaires dans le domaine des études théâtrales.[273]

Ces dénominations effacent de leur nom la considération temporelle de leur support, quel qu'il soit. Le temps et l'espace ont tendance à être dissociés : le temps reste perçu comme un concept n'ayant pas de réalité physique, contrairement à l'espace. Or, lors de la représentation théâtrale, ces deux phénomènes se télescopent et l'archive devient un espace-temps. Par le corpus, il est possible de percevoir cette matérialité du document, rendue sensorielle par l'espace de la scène et par la durée de représentation. Cette actualité de déconstruction ordonnée dans l'archive contemporaine peut être mise en avant au travers des œuvres de Milo Rau et de Tiago Rodrigues. Néanmoins, le premier artiste qu'il est possible d'évoquer dans cette actualisation du saisissement de l'espace-temps archivistique scénique est Michel Vinaver.

Le « tout venant » vinaverien

- Un « courant de sens »

[273] URBAN Marie, *Expériences documentaires et création théâtrale L'exemple des arts de la scène germanophone d'aujourd'hui*, Thèse de docotrat en Arts du spectacle, Sous la direction de Yannick Butel et de Annemarie Matzke, Université Aix-MArseille, 2019, p. 15.

Catherine Naugrette considère la forme dialoguée aux fondements de l'écriture de Michel Vinaver et de son théâtre. La composition des dialogues se forme par « l'agencement de fragments, de matériaux divers venus directement de la réalité, extraits de l'actualité historique, économique et politique, de l'intimité et du quotidien des gens, des faits divers et des menus événements de la vie de tous les jours : ce que Vinaver appelle "le tout-venant" ».[274] L'écriture vinaverienne se forge dans cet agrégat hétéroclite, permettant de témoigner de l'entrée en matière de cette nouvelle poïétique de l'archive théâtrale, refondue dans ce sédiment quotidien. Cet amoncellement d'archives chroniques est par ailleurs listé par Catherine Naugrette :

> D'une part, il y a la matière ordinaire du dialogue, qui est faite pêle-mêle d'anecdotes et de ragots, de recettes de cuisine et de conseils pratiques, de commentaires sur la mode des couturiers ou des coiffeurs, sur les produits de beauté ou les produits solaires ; de récits de scandales, de coupures de presse racontant des crimes passionnels ou crapuleux, des accidents d'avion ou de travail, des faillites, des grèves, la montée du chômage. De l'autre, le matériau universel, public, historique, étatique, des guerres et des catastrophes, des destins politiques et des séismes économiques, des crises, nationales et internationales, des horreurs et des malheurs de l'humanité, des massacres et des exterminations. Le tout est tissé sans relâche, entrelacé, entrecroisé dans la trame même du dialogue, d'une réplique à l'autre, d'une phrase à la suivante, d'un mot à un autre mot.[275]

Le théâtre de M. Vinaver, parfois qualifié de « théâtre du quotidien », reste encore insaisissable dans une dénomination étriquée. En effet, M. Vinaver recherche une esthétique du désordre et de la discontinuité, afin de provoquer un « courant de sens »[276] :

> Mon écriture ressortit au domaine de l'assemblage, du collage, du montage, du tissage. C'est par ce genre de processus, en partant de ce qui est a priori inconnaissable, littéralement vide de tout *intérêt*, que je fais effraction dans le connaissable, dans l'intéressant. Le quotidien se constitue. Je dirai un mot de ces mises en relation, de ces liaisons. Elles sont de nature *matérielle* — je veux dire, c'est au niveau de la matière du langage qu'elles se produisent — effets rythmiques, frottements de sons, dérapages de sens d'une phrase à l'autre, collisions déclenchant comme de mini-phénomènes de décharges ironiques. L'ironie — c'est-à-dire le décalage brutal entre ce qui est attendu et ce qui se produit — est l'équivalent dans l'écriture de la décharge électrique. D'un seul coup, ça passe. Qu'est-ce qui se passe ? Un courant de sens.[277]

- *11 Septembre 2001*

---

[274] RYNGAERT Jean Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, coll. Apprendre, 2005, pp. 112, 113.
[275] *Ibid*., p. 113.
[276] *Ibid*.
[277] VINAVER Michel, *Écrits sur le théâtre* (vol 1), Paris, L'Arche, 1998, pp. 124, 125.

Michel Vinaver déconstruit le réel, non pour le reconstruire, mais pour le recomposer. Dans l'héritage de Heiner Müller, son écriture se recompose dans chacune de ses pièces, tant sa méthode diffère d'une œuvre à une autre. Dans notre exemple *11 septembre 2001*, son écriture fait écho de manière quasi immédiate aux attentats :

> Texte écrit dans les semaines qui ont suivi la destruction des Twins Towers de Manhattan. Écrit en anglais (plus précisément : en américain), sans doute en raison de la localisation de l'événement et parce que c'est la langue des paroles rapportées, provenant de la lecture de la presse quotidienne. Adaptation française rédigée ensuite par l'auteur.[278]

M. Vinaver s'empare de cette matière brûlante, de ces bribes de paroles témoignantes, et en compose un chant — qui n'est pas sans rappeler le procédé de *l'oratorio* de P. Weiss — par une mise en discours permettant de cerner les strates fragmentées du réel qu'il tente de saisir. Le titre, à la manière d'un documentaire, indique un profond désir de concordance avec le réel. Il n'y a aucun doute, aucune interprétation possible. La pièce travaille la forme du témoignage : les voix ne se répondent pas, indiquant l'infinie déclinaison possible de l'évènement en lui-même. Ce dernier n'est jamais le même, et de la même façon que la matière textuelle de Heiner Müller, le langage est mis en échec : c'est au spectateur de former sa part de réel, sa propre respiration faisant office de ponctuation.

La pièce évoque la polyphonie de l'action, par les différents discours rapportés des personnages-témoins :

> VOIX DE L'ÉQUIPAGE DU CARGO MILITAIRE C-130
> C'est un Boeing 757
> Volant à grande vitesse à de plus en plus basse altitude
>
> CHŒUR
> One More Night
> The Ultimate Check-out
> Enjoy a Complimentary Fourth Night
> At One of
> The Leadings Hotels of the World
> Rising and Falling
> A Boom a Bust
> The Slump but a Rebound
>
> VOIX DE FEMME
> Ici Madeline Sweeney
> Hotesse sur American Airline 11
>
> VOIX D'HOMME
> Michael Woodward à l'appareil
> Ground manager Logan Airport hi Madeline

[278] VINAVER Michel, *11 Septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002, p. 9.

MADELINE
Michael cet avion
A été détourné[279]

Michel Vinaver compose l'écriture de *11 Septembre 2001* quelques semaines après l'événement, à partir de la presse quotidienne aux Etats Unis. Il s'agit pour lui de réagir instantanément à l'actualité en donnant une voix à cet événement tragique. En croisant les systèmes d'énoncés, M. Vinaver favorise les interactions entre les multiples voix-témoignantes de l'attentat. Le texte est parsemé de données factuelles, mais Michel Vinaver endosse la dimension fictive inhérente à la création d'un système d'énoncé. En multipliant les formes du discours, il vient troubler la distinction entre le réel et le fictif pour le lecteur, plongé dans cette immédiate actualité bouleversante. Il éclaire l'archivistique grâce à la prolifération de cadres discursifs, permettant au public de percevoir la manière dont les récits s'articulent autour de l'événement. Le texte se compose en déchirures fragmentaires, comme le montrent les changements de ligne, les passages en anglais et en français (le chœur n'est pas traduit) et les informations factuelles (comme le modèle d'avion) qui s'alternent avec l'oratorio du chœur. Le réel se fond dans l'imaginaire, la poésie se mêle au témoignage documentaire, l'auteur laisse le spectateur découvrir l'événement à travers sa narration. En multipliant les systèmes d'énoncés, on peut cerner les divers aspects de l'événement et de sa représentation théâtrale. Les bribes que le lecteur ou le spectateur en aura saisies seront imprégnées de cette multitude exhaustive.

Si l'archive est définie comme ce qui reste, le souvenir de la représentation qui restera en mémoire et qui évoluera concourra à « faire archive », par la mise en mouvement du matériau :

> Quand j'ai eu l'envie de faire *11 septembre 2001*, ce n'était pas « sur » le 11 septembre, justement ; c'était « 11 Septembre 2001 » sans le « sur » ; je voulais reproduire l'événement. Vous me direz que c'est une colossale niaiserie, et pourtant c'était mon projet. *Imiter* l'événement (comme les artistes paléolithiques dans leurs cavernes) et pas du tout *témoigner* sur l'événement. Je n'avais aucun titre, aucune légitimité, pour témoigner sur l'événement — je n'étais qu'un des cent millions de spectateurs qui avaient vu les attentats à la télévision. L'auteur, dans l'exercice de son travail, ne se pose pas la question du témoignage ; mais il se demande « qu'est ce que je fais avec ça ? ». Que le matériau soit réel ou fictif, le problème c'est la composition. Il faut que ça se compose, pour que des étincelles de sens surviennent, que des connexions se fassent. Ce qui au départ est pêle-mêle, matériau inerte (parce que non composé), doit peu à peu prendre sens, mais à partir d'un projet préétabli.[280]

[279] VINAVER Michel, *11 Septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002, p. 15.
[280] BANU Georges, NAUGRETTE Catherine, SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Le geste de témoigner*, Louvain La Neuve, Études théâtrales 51-52/2011, p. 50.

M. Vinaver a conscience de cette discontinuité, de cette instabilité fondatrice, instauratrice de sens. Néanmoins, la solution permettant le saisissement réside dans la composition : afin de révéler ces étincelles de sens, certes furtives, mais discernables, la matière sur laquelle travaille M. Vinaver se fait quotidienne, dans un réaménagement considérable de notre conception du continuum des faits réels. Dans ce sillage, le metteur en scène Milo Rau se place quant à lui, non pas du côté de l'écriture matérielle, mais bien de la scène matérielle.

Le théâtre réaliste de Milo Rau : un théâtre du « non-archive »

Milo Rau, tout comme Michel Vinaver pour *11 Septembre 2001*, travaille sur la matière qui forme l'actualité, mais une actualité géopolitique. Anne Bénichou évoque le travail du metteur en scène en tant que *reenactment* :

> Le terme *reenactment* n'indique ni un désir de fidélité documentaire aux faits relatés ni une revendication d'un parti pris interprétatif spécifique. En inscrivant l'événement passé dans l'actualité de la scène théâtrale, Rau rappelle que l'histoire est une expérience au présent, qu'elle tire son potentiel cathartique de son inscription sans cesse renouvelée dans un temps présent. C'est la capacité du *reenactment* à confronter les perspectives multiples et contradictoires, à solliciter les affects et l'empathie, à créer des anachronismes producteurs de sens que Rau explore.[281]

Certaines de ses pièces sont par ailleurs qualifiées par ce dernier de « post-traumatiques » :

> Les pièces issues de *Trilogie de l'Europe* comme *Empire* ou *Five Easy Pieces*, sont pour ainsi dire post-traumatiques. Sous des angles et des perspectives nouvelles, elles tentent chacune de cerner le cœur de quelque chose d'inexplicable (dans *Empire*, il s'agit de la mort d'êtres chers et de l'expérience de la guerre, dans *Five Easy Pieces* de l'affaire Dutroux). L'observation, le récit, et justement la représentation, deviennent eux-mêmes le sujet.[282]

Cette entrée en matière concernant le dramaturge pose un questionnement de plus en plus prégnant dans le processus archivistique : comment faire rentrer la violence dans les archives ? Comment la mettre en présence en scène ? Milo Rau répond à ce questionnement en basant son travail sur une étude de ruines :

> C'est l'étude de cette violence, de l'« assassinat politique » justement, qui relie mes différentes pièces entre elles bien que les projets regroupés soient très différents les uns des autres. L'appellation internationale Institute of Political Murder provient d'une idée que j'ai développée fin 2006 pour ma candidature au poste de directeur artistique du Festspielhaus Hellerau. Dans cet institut qui aurait été rattaché à Hellerau, des artistes, des scientifiques et des historiens auraient reconstitué ensemble les deux attentats les plus célèbres contre Hitler. Sur ce vaste site employé entre-temps par l'Armée Rouge,

[281] BÉNICHOU Anne, *Rejouer le vivant – Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*, Dijon, Les presses du réel, 2020, p. 13.
[282] RAU Milo, *Vers un réalisme global*, Paris, Ed L'Arche, Coll tête-à-tête, 2021, p. 14.

> on aurait rebâti le quartier général et le Bürgerbräukeller avant de les faire exploser et ensuite, les décombres auraient acquis lentement le statut de monument selon la « théorie des ruines » de l'architecte personnel d'Hitler, Albert Speer. Vous connaissez peut-être la série des catastrophes d'Andy Warhol, ces sérigraphies réalisées à partir de photographies d'accidents de voitures et de crashs d'avions : c'est comme ça que nous voulions remettre en scène les attentats politiques contre Hitler, non pas en retravaillant les photos des attentats, mais en les planifiant, en les reconstituant et en les exécutant dans les moindres détails, comme leurs auteurs.[283]

Ce projet de Milo Rau se fait révélateur du contenu de son théâtre. Par une reconstitution minutieuse de l'image, la violence contenue dans l'événement peut s'observer, comme s'y employait M. Vinaver, en « reproduisant » l'événement du 11 septembre 2001, par l'écriture. Milo Rau tente quant à lui une reconstitution par la scène. Ses dispositifs, souvent filmiques, permettent une appréhension des comédiens et des témoins en scène, au plus près de leur action, instaurant une reconstitution instantanée au sein même de leur présentation, jouant sur la diffraction du réel qui se crée dans le théâtre, entre la scène et la salle. L'on retrouve ici une certaine filiation depuis E. Piscator avec l'enjeu de l'archive projetée. La nuance étant que là où E. Piscator présentait un document d'archives filmique, Milo Rau filme en direct les témoins en scène, comme dans sa pièce *Empire* en 2016.

La pièce raconte le parcours de quatre comédiens grec, roumain, syrien et kurde marqués par la guerre, l'exil et la mort. Au travers de leur parcours, Milo Rau dresse une grande fresque de l'Europe actuelle, en mêlant les rôles tragiques que les quatre comédiens ont dû interpréter dans leur carrière, à leurs récits personnels. Le mythe antique est repris dans l'actualité intime de la vie des comédiens.

> Milo Rau : Dans leurs tragédies, les Grecs parlent de Troie, de Babylone — c'est-à-dire de leur propre Antiquité, tandis que pour nous, l'Antiquité, c'est la Grèce. Pendant le voyage, je lisais ces pièces. C'était une expérience à la fois étrange et très belle, que d'être projeté tout à la fois dans les images des médias (Daesh, la guerre civile en Syrie), et dans l'Antiquité de l'Antiquité. Là-bas, on est dans le plus ancien et dans le quotidien le plus médiatisé. Et j'ai compris à ce moment-là qu'en fait, la trilogie parlait de cela. De l'extrême Antiquité comme d'une façon de se parler et de se comprendre de manière allégorique et de l'extrémité du moment dans lequel nous vivons.[284]

Il n'y a pas de montage, le spectateur n'est pas en présence d'une archive (re)travaillée à la scène, il est mis face à la production en direct d'une archive. Cette dernière se rend factice, tant il est difficile de faire croire au spectateur présent dans la salle que la caméra qui filme et qui projette le témoignage sur grand écran enregistre la parole filmée durant chaque représentation. Milo Rau reproduit en direct sur un écran l'image que contemple le spectateur

[283] RAU Milo, *Vers un réalisme global*, Paris, Ed L'Arche, Coll tête-à-tête, 2021, pp. 15, 16.
[284] « Entretien avec Milo Rau », bible du spectateur, mars 2017, Théâtre Nanterre-Amandiers.

en écoutant la voix des témoins. La construction de sens chez Milo Rau réside dans la *mimèsis* :

> Milo Rau affirme son intérêt pour l'art de la *mimèsis* au sens où le théâtre permet la construction d'une réalité. Cette *mimèsis,* chez Rau, se couple d'une intensification du récit par la présence réelle du témoin dans la trilogie, ce qui intensifie également la réception des spectateurs. Rau recherche l'empathie des spectateurs grâce à cette puissance de la réalité de la scène. La parole des témoins affronte la violence dans les procès ou dans les récits de la trilogie, ce qui affecte les spectateurs.[285]

Marie Urban évoque la mise en récit — mise en exergue par la présence réelle des témoins en scène — comme permettant un accroissement du réel, jusqu'à envisager une duplication :

> Milo Rau ne fait pas que refléter la réalité : en créant des espaces de négociation et de réflexions, en mêlant espace symbolique et irruption du réel, il déploie une pensée dialectique qui questionne l'aliénation des individus dans un monde globalisé. Dans ce mouvement dialectique, qu'il construit entre immersion et distance ou sur des interventions proches de l'activisme, Milo Rau souhaite révéler le caractère historique d'une situation sur laquelle on peut avoir une action. En effet, comme Brecht, Rau croit en la possibilité de transformer le monde. Mais son engagement politique s'inscrit dans ce qu'il nomme le « réalisme global » : « un réalisme à la hauteur de l'économie mondiale, qui non seulement décrit des réalités et déplacent les points de vue collectifs, mais finalement crée des réalités.[286]

Dans cette volonté de création des réalités en scène, comme une prolifération-autopoïétique de documents d'actualités pour chaque représentation, Milo Rau marque la limite du théâtre de l'archive. Son matériau est un combustible autogénéré qui n'a pas le temps d'être appréhendé, dans sa trop grande violence d'actualité, dans cette auto-génération frénétique de réel, qui finalement devient insaisissable. Tout aussitôt produit, ce réel immédiat s'exhale, sans laisser de trace. Tout comme les dénominations restrictives des genres théâtraux, il est difficile de qualifier le travail de Milo Rau de théâtre documentaire. Milo Rau s'éloigne du théâtre de l'archive, en arrivant en scène dans une actualité trop brûlante, qui ne laisse ni la place ni le temps au matériau de décanter. L'archive ne se rend pas observable, elle est encore bien trop en mouvement, créant frénétiquement un réel ondulatoire. Or, à une échelle moindre, ce souffle de réel se rend-il observable scéniquement ?

Le souffle de l'archive, l'archive du souffle : By Heart *et* Sopro *de Tiago Rodrigues.*

---

[285] URBAN Marie, *Expériences documentaires et création théâtrale L'exemple des arts de la scène germanophone d'aujourd'hui*, Thèse de docotrat en Arts du spectacle, Sous la direction de Yannick Butel et de Annemarie Matzke, Université Aix-MArseille, 2019, p. 160.
[286] *Op. cit*.

En 2014, Tiago Rodrigues, metteur en scène et dramaturge portugais, présente au public français au théâtre de la Bastille à Paris, une œuvre intitulée *By Heart*, dans laquelle le par cœur se place au centre du processus scénique. Le spectacle met en scène un groupe de dix spectateurs volontaires, tandis que Tiago Rodrigues raconte la fin de vie de sa grand-mère paternelle Candida qui, devenant aveugle, lui demande de lui choisir un livre qu'elle pourra apprendre par cœur. Durant le spectacle, les spectateurs sur scène apprennent par cœur à intervalle régulier, le sonnet 30 de Shakespeare. En 2018, c'est par la souffleuse Christina Vidal du Théâtre National de Lisbonne dans le spectacle *Sopro*, que se matérialise l'enjeu de l'apprentissage et celui de la trace mémorielle en scène. La souffleuse n'est plus dissimulée, elle intervient directement sur scène pour souffler le texte aux comédiens chargés de raconter sa vie et son parcours au Théâtre National de Lisbonne. Christina Vidal est continuellement présente en scène, mais n'interagit jamais directement avec le public, se contentant de souffler son propre texte aux comédiens en scène qui incarnent les personnages de son histoire intime. Dans la pièce, les personnages de la souffleuse et celui du directeur sont respectivement Cristina Vidal et Tiago Rodrigues. Le directeur déclare dans la pièce :

> Attendre l'accident, l'erreur qui nous rappelle que le théâtre fait partie du monde. Et quand l'acteur, dans l'angoisse de l'oubli, dans le trébuchement inattendu de la mémoire, s'apprête à se noyer dans la réalité, quand l'acteur se rappelle qu'il est mortel, qu'il n'est pas un personnage parfait, mais un corps emprunté et faible, alors, savoir le sauver avec des mots, lui souffler à l'oreille, le réanimer, le gonfler de texte, lui rendre la pensée, le sens et le geste. […] Le souffleur, toi, pas un acteur jouant le rôle d'un souffleur, mais un vrai souffleur, toi, sur scène, te voir donner le texte aux acteurs, les sauver. Écrire l'histoire de l'accident, l'histoire du sauveteur pendant l'accident.[287]

Ce texte est soufflé par Cristina Vidal au comédien Vitor Roriz incarnant le rôle du directeur. Le rôle de la souffleuse est quant à lui tenu par Beatriz Bras. Tiago Rodrigues interroge par ce biais la mémoire que constitue le texte théâtral dans son aspect accidenté. Le souffle de la voix, celle de Christina Vidal pour *Sopro*, ou celle du public en apprentissage et en récitation dans *By Heart*, se fait l'allégorie d'une respiration de la mémoire. Le texte de théâtre — qu'il s'agisse des sonnets de Shakespeare ou des manuscrits de la souffleuse — menacé par la fixation se mue à nouveau par le simulacre du jeu en scène.

L'enjeu de la mémoire au plateau, dans les écritures scéniques de Tiago Rodrigues, se traduit par une importance accordée non plus aux paroles, mais bien aux souffles tenus et retenus dans les représentations. Le metteur en scène met à l'épreuve la question de l'apprentissage du texte et le travail mémoriel en scène par une dramaturgie du souffle et de l'intime. Dans les deux spectacles, la question centrale est certes celle de la mémoire, mais

[287] RODRIGUES Tiago, *Souffle*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2018, p. 13.

plus particulièrement celle du par cœur, de l'apprentissage du texte. Dans *By Heart*, les spectateurs sont placés en apprentissage face à Tiago Rodrigues lui-même, connaissant par cœur son propre texte, et brouillant ainsi la frontière entre l'improvisation et la représentation. Où commence le par cœur et où s'arrête-t-il afin de laisser place au spontané de l'échange avec les spectateurs ? Ces derniers deviennent-ils des comédiens ? Si l'apprentissage, la récitation et le par cœur sont rendus visibles et dissécables, au point d'en devenir la représentation elle-même, le comédien peut-il encore se revendiquer comme tel ? La matière dramaturgique de Tiago Rodrigues devient la mémoire elle-même, permettant ainsi une approche immédiate de l'enjeu archivistique du texte théâtral.

Ces différents enjeux sont aussi présentés dans *Sopro*, car Christina Vidal souffle le texte continuellement aux comédiens, mais aussi aux spectateurs en étant sur scène. Elle porte et exhibe durant toute la durée du spectacle un tapuscrit sur lequel le spectateur s'interroge : les comédiens connaissent-ils leur texte ? Que signifie à présent tenir son rôle ? Où commence la fiction et où s'arrête-t-elle ? S'arrête-t-elle ? Christina Vidal devient-elle comédienne en étant à vue ou demeure-t-elle souffleuse ? Elle est en tout cas « archive vivante » contenant en elle-même la multitude des textes appris et récités par cœur toutes ces années. Cette artificialité nécessaire du par cœur représenté est par ailleurs interrogée dans la publication du texte du spectacle.

L'édition du texte donne au lecteur une fausse idée de la temporalité de la pièce, notamment au travers de certaines didascalies de l'apprentissage, lorsque Tiago Rodrigues fait répéter le début du sonnet de Shakespeare à ses spectateurs-comédiens-élèves :

> Quand je fais comparoir les images passées Au tribunal muet des songes recueillis/Les dix spectateurs assis sur la scène, dirigés en chœur, répètent les deux premiers vers à l'unisson jusqu'à les savoir par cœur.[288]

Cette indication temporelle n'en est pas une : le lecteur ne peut avoir une idée de la temporalité nécessaire à cet apprentissage qui a supposément été différent pour chaque représentation. Tiago Rodrigues met ainsi en scène l'insaisissable, à savoir l'improvisation du temps, grâce au par cœur de l'apprentissage fourni par le chœur de spectateurs. La formation mouvante de l'archive, à la fois individuelle et collective, par le par cœur, est représentée dans toute son « authentique-artificialité » :

[288] RODRIGUES Tiago, *By Heart*, Besançon, Solitaires Intempestifs, 2015, p. 22.

> Le spectateur est en effet toujours à même de vérifier que le temps qu'il voit jouer devant lui et qui semble commun à lui, aux praticiens et aux « personnages » n'est pas le même que le sien, qu'il se déploie différemment du sien et que parfois, rarement, il rejoint le sien pour mieux s'en séparer à nouveau. […] Donc, de même que les lieux, grâce à une série de conventions acceptées par les parties (spectateurs et praticiens), déterminent des espaces virtuels qui donnent la possibilité de mettre en place un rapport, une relation analysable avec l'univers du spectateur, le temps, qui semble identiquement partagé par ces mêmes parties, va acquérir toutes sortes de possibilités plastiques qui diffèrent du temps référentiel du réel du spectateur.[289]

Cette plasticité de la représentation, comme la nomment Christian Biet et Christophe Triau, est à rapprocher de la plasticité temporelle archivistique. Dans les exemples du théâtre de Tiago Rodrigues, le temps de la représentation et celui de la fiction se sont peu à peu diffractés afin de créer de nouveaux enjeux dramaturgiques. En effet, la tendance actuelle de la scène contemporaine consiste à déchirer davantage cette temporalité en la mêlant spatialement : que ce soit les témoins en scène de Milo Rau, ou encore les spectateurs sur le plateau chez Tiago Rodrigues dans le spectacle *By Heart* en 2018, et la souffleuse mise en scène dans *Sopro* en 2014. Le temps et l'espace de la représentation se mettent en présence de l'espace-temps du spectateur :

> La convention, pour tout théâtre, est ainsi que le discours tenu par le personnage, voire son action scénique, recouvrent à la fois un temps réel (celui de l'audition de son discours par les spectateurs, ou de l'action qu'il fait telle qu'elle est perçue par le public) et un temps variable de fiction ou de jeu qui peut être découpé, dilaté, condensé ou élidé.[290]

Comme le décrivent Christian Biet et Christophe Triau, les metteurs en scène jouent sur la convention de l'espace-temps contenue dans le discours des personnes en scène. Ce sont ces multiples dilatations de l'espace-temps produites par l'interaction des différentes spatio-temporalités du metteur en scène, des comédiens en scène, et de chaque spectateur, qui vont créer ces déchirures, ces « accidents » d'espace-temps.

Au travers des spectacles *By Heart* et *Sopro*, Tiago Rodrigues interroge l'archive que constitue le texte théâtral dans son aspect accidenté. Ce souffle de la voix forme une respiration de l'archive présente sur scène par le texte. Tiago Rodrigues met en scène la mémoire. Ce par cœur mis en scène par Tiago Rodrigues forme ce que l'on pourrait qualifier de « commentaire discursif » :

---

[289] BIET Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2006, p. 413.
[290] *Ibid*., p. 417.

> Le moutonnement indéfini des commentaires est travaillé de l'intérieur par le rêve d'une répétition masquée : à son horizon, il n'y a peut-être rien d'autre que ce qui était son point de départ, la simple récitation. Le commentaire conjure le hasard du discours en lui faisant la part : il permet bien de dire autre chose que le texte même, mais à condition que ce soit ce texte même qui soit dit et en quelque sorte accompli.[291]

Michel Foucault évoque la récitation comme permettant de révéler un sens qui n'aurait jusque là jamais été dit. Par la répétition, par l'exhibition du par cœur, il est possible d'appréhender la connaissance mémorielle contenue au sein de l'archive, textuelle ou non. Le sonnet de Shakespeare que récite Tiago Rodrigues en portugais — appris en français par les spectateurs en scène — à la fin de la représentation de *By Heart* n'est ainsi pas le même que le sonnet appris et récité par chacun des dix spectateurs.

Tiago Rodrigues accorde dans ses créations une place primordiale à la transmission. Il convoque par conséquent une poïétique inédite, celle de l'écriture de l'archive en direct et de l'archive accidentée : cette dernière devient un exercice pratique, elle se meut et se transforme dans l'urgence de la représentation, par le travail de mémoire des acteurs et spectateurs, par l'expérience-théâtre. Joseph Danan évoque, à propos de *Sopro* concernant la souffleuse, qu'« elle rend tangible […] le processus qui métamorphose le texte (d'ordinaire invisible) en parole, cette venue à la surface qui, dans le même mouvement, absente le texte et rend présent la parole, cette oscillation continue entre présence et absence qui est le processus même du théâtre. […] Rarement le théâtre aura rendu ainsi visible l'invisible qui le fonde. »[292] Ce jeu d'oscillation vient ainsi achever le renversement du texte théâtral en tant que catalyseur dramaturgique, permettant ainsi l'ouverture d'une béance archivistique en représentation.

Le circuit de la parole textuelle de T. Rodrigues saisit cette absence, cet invisible dont parle J. Danan, et s'approche d'une rupture du continuum espace-temps : les particules ténues du souffle forment l'archive en devenir que l'on ramène sur le devant de la scène, rendant ainsi appréhendable le souffle, l'aura théâtrale, en espérant que ces biographèmes soufflés se déposent quelque part sur scène, afin de rendre préhensile cette imperceptible archive du par cœur. Tiago Rodrigues tient à nous placer dans l'intime du vivant de cette mémoire de théâtre, désarchivée par le plateau : l'archive textuelle est mise à l'épreuve de l'apprentissage, en lien direct avec le spectateur, auquel est révélée la puissance du par cœur, dans cette non-mise en scène du texte, mais bien dans sa mise en souffle.

---

[291] FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. nrf, 1971, pp. 27, 28.
[292] DANAN Joseph, *Absence et présence du texte théâtral*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 25, pp. 44 - 46.

L'expérience du plateau contribue ainsi à créer une archive-actuelle, empreinte d'un état d'urgence, celui de la récitation, tenue dans l'encadrement du plateau et du spectacle. Le travail de transmission s'opérant sur scène ne se diffuse plus seulement de la scène au public, il s'infuse également directement dans l'archive elle-même. Elle devient par conséquent un organisme à part entière, mouvant, plaçant l'observateur dans le doute vis-à-vis de sa présupposée stabilité. Par un travail du souffle et de l'apprentissage, Tiago Rodrigues parvient à donner une perception de l'archive en scène, celle d'une archive du vivant, rendue saisissable par l'expérience du spectateur. Le travail au plateau entraîne une expectoration mémorielle, marquée par un état d'urgence : celui de la représentation, qui est pourtant un simulacre, puisqu'elle est contenue dans l'encadrement du plateau et du spectacle. Le travail de transmission s'opérant sur scène ne se diffuse plus seulement de la scène au public, il s'infuse également directement dans la parole elle-même.

Cette instabilité soufflée de l'oralité se rend observable au travers de l'enjeu même de l'écoute, comme évoqué dans l'article publié en 2007, « Ce que voit l'oreille » :

> Dans les dramaturgies fondées sur l'écoute, la scène intérieure est ainsi d'abord sonore et rythmique, et c'est le rythme qui révèle les différents mouvements de la pensée. Le poète dramatique, de ce fait, cesse d'être dans une définition fermée de l'œuvre, mais considère sa forme dans son rapport au récepteur : toute une physique de l'écriture mobilise l'audition et la perception sensible du spectateur.[293]

Cette ouverture de l'œuvre abordée ci-dessus par le rapport à l'écoute du récepteur-spectateur permet de rendre compte que la mémoire se fait sensible, ce qui permet de penser l'hybridation de la mémoire du théâtre, celle-ci étant travaillée directement à la scène. Par ce travail au plateau de la parole mémorisée, l'acteur-spectateur influence la perception que nous pouvons avoir de la notion de mémoire au théâtre. S'élabore, ce faisant, une identité textuelle renouvelée et enrichie, faisant percevoir au spectateur son impossible immuabilité. La mémoire théâtrale est mouvante, elle ne peut pas être figée et demeure profondément liée à l'intime d'une représentation et d'un souffle. La mouvance archivistique du théâtre se figure dans l'altération incessante de l'identité du texte travaillé à la scène.

Tiago Rodrigues interroge la manière dont le travail de la mémoire participe à une identité textuelle renouvelée et à une transformation d'un texte-source, qu'il s'agisse des sonnets de Shakespeare ou des scripts des pièces et répliques soufflées dans *Sopro*. Ces

[293] FOLCO Alice, LE PORS Sandrine, LONGUENESSE Pierre *et al.*, « Ce que voit l'oreille. Régnier, Maeterlinck, Mallarmé, Quillard, Yeats, Tzara, Novarina, Beckett, Sarraute, G. Stein, Vinaver… », in *Études théâtrales*, 2007/1-2 (N° 38-39), pp. 51 - 59.

derniers sont par définition incomplets : le texte de *By Heart* ne permet pas de rendre compte de l'apprentissage du par cœur qui fonde la base de la dramaturgie, tout comme le texte publié de *Sopro* ne dit rien de cette présence insaisissable et continuelle de la voix quasi inaudible de Christina Vidal présente continuellement sur scène. Sa présence en scène est effacée du texte même qu'elle souffle. Les textes-sources des pièces de Tiago Rodrigues se révèlent « palimpestueux », ils rendent compte de façon imperceptible de leur tracé d'origine, à savoir, la choralité en apprentissage.

Chez Tiago Rodrigues, l'expérience répétée de la récitation (celle des spectateurs et celle de la souffleuse) laisse place à des déchirures renouvelées. Dans la répétition du geste de représentation théâtrale, ces trous noirs de représentation se révèlent être des accidents d'improvisation, aussi insignifiants qu'éphémères. Notre compréhension moderne de ces déchirures accidentelles évolue dans un contexte où les avancées technologiques offrent une multitude d'options d'enregistrement et de stockage. Ces fissures deviennent de plus en plus évidentes, de plus en plus intrigantes, de plus en plus visibles et de plus en plus incertaines. L'instabilité archivistique devient sensible sur la scène actuelle. Le principe d'incertitude qui forme l'archive se rend observable lors du processus dramaturgique, le mouvement ondulatoire des particules archivistiques étant voué à se redistribuer systématiquement lors de chaque représentation. Or, de ce principe d'incertitude se révèle un ultime phénomène : celui de l'émergence de l'incident en scène, du trou noir hawkingien. Sur ce déchirement du tissu spatio-temporel qui formait au préalable la dramaturgie, apparaît désormais observable, le vide, la fente spatio-temporelle contenue dans la composition théâtrale.

CHAPITRE 3 L'archive vivante du corps mémoriel, l'horizon des événements dramaturgiques

Joseph Danan écrit, à propos des représentations improvisées du collectif des Chiens de Navarre :

> Comme ils se font accompagner tous les soirs d'un invité différent qui les prémunira contre le risque de se répéter, ce qu'ils donnent à entendre est un texte qui non seulement change à peu près complètement à chaque représentation, mais voué à s'effacer une fois la « lecture » effectuée. Le tissu, qui fonde par étymologie le texte, est définitivement déchiré.[294]

[294] DANAN Joseph, *Absence et présence du texte théâtral*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 34.

Ce déchirement engendre un trouble dans la réception du spectateur, ayant conscience du factice instauré préalablement par la scène et la répétition, mais un doute s'installe quant à la parole. Cette déchirure, jouant sur le côté éphémère et répétitif de la représentation théâtrale, instaurerait de manière assumée, non plus une illusion de répétition identique, mais un phénomène accidentel. Le théâtre arrêterait de se battre contre « les moulins à vent » de la représentation pour laisser place au vertige de la présentation répétée, de la présence insaisissable. La déchirure du tissu textuel mentionnée par Joseph Danan entrainerait un trou noir dans la visibilité globale de l'étude d'un spectacle, créant un horizon des événements immense et différent pour chaque représentation.

À proximité de ce trou noir se situe la dernière strate de cette présence contemporaine de l'archive. Comment archiver l'insaisissable du hasard ? Sans doute, par l'horizon des événements : quand le tissu du continuum espace-temps se déchire, il crée une dimension observable, saisissable dans l'archive par son rapport au temps et à l'espace, décrite par Michel Foucault :

> En sa totalité, l'archive n'est pas descriptible ; et elle est incontournable en son actualité. Elle se donne par fragments, régions et niveaux, d'autant mieux sans doute et avec d'autant plus de netteté que le temps nous en sépare : à la limite, n'était la rareté des documents, le plus grand recul chronologique serait nécessaire pour l'analyser. Et pourtant comment cette description de l'archive pourrait-elle se justifier, élucider ce qui la rend possible, repérer le lieu d'où elle parle elle-même, contrôler ses devoirs et ses droits, éprouver et élaborer ses concepts — du moins en ce stade de la recherche où elle ne peut définir ses possibilités que dans le moment de leur exercice — si elle s'obstinait à ne décrire jamais que les horizons les plus lointains ? […] L'analyse de l'archive comporte donc une région privilégiée : à la fois proche de nous, mais différente de notre actualité, c'est la bordure du temps qui entoure notre présent, qui le surplombe et qui l'indique dans son altérité ; c'est ce qui, hors de nous, nous délimite.[295]

La « bordure du temps », située en périphérie de notre présent, serait ce lieu de tous les possibles archivistiques, avant que le processus ne s'opère, là où s'effectue la déchirure durant la représentation.

L'archive systémique décrite par M. Foucault en tant que lieu qui abrite, laisse ainsi passer l'*aura* telle que la définit Georges Didi-Huberman dans son chapitre « l'image-aura » :

> Pourquoi cette ambiguïté du lieu est-elle rythmique, apparaissante et disparaissante à la fois ? Parce que quelque chose en elle *passe* — s'infiltre, s'immisce, traverse, et aussi délite toute certitude de l'espace. Ce quelque chose est encore *l'aura*, qu'il faut désormais entendre selon une troisième caractéristique, qui fait retour sur le sens le plus archaïque et le plus « physique », le plus *matériel* du mot *aura*. Ce

[295] FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, Coll Tel, 2017, p. 179.

> sens est celui du souffle, de l'air qui nous environne comme lieu subtil, mouvant, absolu, cet air qui nous traverse et qui nous fait respirer.[296]

L'archive serait-elle finalement un lieu de passage ? Un espace écarté au sein duquel jamais rien ne reste en durée ? Cet espace écarté s'incarne en lieu et place dans le corps du praticien au plateau, ainsi que dans le souffle et la voix projetée sur scène. Cette aura inscrite scéniquement par le souffle en présence des spectateurs et des praticiens (jusqu'à être mise en scène par Tiago Rodrigues) renfermerait ainsi la seule et unique structure valable de la mouvance archivistique. G. Didi-Huberman, en 1996, discerne cette potentialité d'une trace auratique (que l'on peut également relever dans les biographèmes de P. Boucheron) laissée dans l'horizon des événements en arts, au sujet du Onement I de Newman. Il déclarait à ce sujet :

> L'aura naît, *se suppose*, d'une proximité du regard avec une trace procédurale aussi simple que féconde, aussi efficace qu'ambiguë. Dans ce type d'œuvre, trace et aura ne sont plus séparées, au point que l'on peut y reconnaître une combinaison inédite que je nommerai, pour l'occasion, une *trace auratique*. C'est ici l'effectivité procédurale […] qui produit l'« apparition du lointain » et, pour ainsi dire, parvient à nous *faire toucher la profondeur*.[297]

L'archive, dans sa manifestation actuelle et les défis qu'elle pose dans les compagnies, offre l'occasion d'observer la trace auratique, telle que décrite par G. Didi Huberman. Cette traçabilité peut être associée à la définition que donne J. P. Sarrazac, à la fois de l'intime au théâtre : « le théâtre intime se joue dans une tension féconde entre le moi et le monde, entre le moi dramatique et le moi épique »[298], et du théâtre documentaire en devenir : « Peut-être un théâtre documentaire de l'individu, de l'existentiel, du symbole ou du sentiment s'invente-t-il, qui entrerait alors en contradiction avec ses prédécesseurs. »[299] L'alliage de ces deux définitions permet de former le théâtre de l'archive dans sa trace auratique, de la tension de l'intime et du monde, réuni au sein d'un document personnel exploité en scène, qu'il s'agisse d'un objet, d'un texte, d'un souffle ou d'un corps. Cet alliage

[296] DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, coll. Critique, 2000, p. 255.
[297] *Ibid*., p. 260.
[298] SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. Circé Poche, 2010, p. 99.
[299] *Ibid*., p. 219.

formerait ainsi une « écriture ombilic »[300], reliant en son sein la multiplicité de potentialités scripturaires, se découvrant et se renouvelant à chaque représentation.

Le corpus s'inscrit dans cet horizon des événements dramaturgique, dans une volonté d'écriture collective, permettant cette écriture ombilic de l'archive contenue. Qu'il s'agisse du texte ou du corps, « tout fait archive ». Chaque praticien habite depuis l'intérieur son texte improvisé, influencé par l'étude d'archives et de documents, il se fait irremplaçable en scène, car habité par la stratification formant le biographème de la présence scénique. Par cet ombilic scripturaire, il est possible de remonter la trace auratique qui se place auprès de l'archive, en scène et en dehors, toutes les potentialités y étant contenues en substrat. Léonor Delaunay en arrive à cette conclusion en citant Michel de Certeau. Elle est consciente de l'apport réciproque entre la production-archivistique et le produit archivé dans son article « À l'écoute de la boîte noire. Réflexions sur la composition des archives de théâtre, leurs mises en récits et leurs usages » :

> En somme, un scénario possible concernant la prégnance mémorielle est que l'archive ne soit appréhendée non comme un vestige du passé ou comme l'une des pièces maîtresses d'un impossible musée du théâtre, mais plutôt comme une courroie de transmission directe avec l'œuvre d'un artiste, sa fabrique, ses processus, ses secrets ou mystères éventuels, ses parts d'ombres, ses brouillons et ses échecs. […] Mettre à nu ces procédures n'entame pas sa valeur souvent inestimable, mais permet que ne « s'efface l'interrogation généalogique d'où elle [l'archive] est née, pour devenir l'outil d'une production », cette fois historienne.[301]

Cette courroie de transmission, imaginée par Léonore Delaunay, permet d'illustrer ce qui attache le comédien à sa troupe. Avec le temps, celui-ci s'imprègne et s'infuse des strates qui ont forgé le quotidien de la troupe ainsi que de l'ensemble des sujets d'étude abordés dans les créations collectives. Cet apport est cyclique et n'est jamais définitivement figé. Le comédien en apprentissage est une archive vivante au plateau.

3.1 Le démon de l'archive du Soleil

[300] Carolina Koretzky, dans son article « Les objets du passé sur la scène », emploie l'image de l'ombilic pour désigner le rapport intime qui lie les objets et les souvenirs du passé aux comédiens les ayant apportés. Les objets appartiennent aux parents des acteurs, ils les présentent en scène dans le spectacle *Mi vida después* de Lola Arias. « Vêtements, enregistrements sonores, photos, ces objets du passé des parents ont participé à l'écriture de la pièce pour devenir, par la suite, l'ombilic autour duquel s'élabore une interrogation sur l'identité. » in DANAN Joseph, NAUGRETTE Catherine (dir), *Les nouveaux matériaux du théâtre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Registres, coll. Études théâtrales, 2018, p. 170.

[301] BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, LUCET Sophie (dir.), *Fabriques expériences et archives du spectacle vivant*, SAIC, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2021, pp. 96, 97.

> Depuis trois décennies, le Soleil cherche inlassablement la manière de parler du *présent* de nos vies dans un style qui tisse le direct et l'indirect. Tout est affaire de conjugaison, donc de temps, et de combinaison, donc d'espace. Être dans le présent : ce que le théâtre a en général du mal à assurer aujourd'hui face au cinéma qui paraît mieux armé.[302]

Ainsi s'exprime Béatrice Picon-Vallin sur l'esthétique du Théâtre du Soleil en 2000. Ce dernier cherche sans cesse à combiner temps et espace au présent de la représentation. Ce travail s'inscrit dans la durée, Le Théâtre du Soleil existant depuis 1964. Ariane Mnouchkine, bien que méfiante vis-à-vis des archives, tient à conserver l'ensemble des strates qui peuvent appartenir à la création en cours. Hélène Cixous, auteure de *L'Histoire terrible, mais inachevée de Norodom Sihanouk roi du Cambodge*, en fait l'expérience, dès 1986 :

> HC : Ariane s'est aperçue un jour, pendant que je travaillais, elle m'a dit : « qu'est-ce qu'il y a dans ta poubelle ? » Je dis : « la version de la scène, puisqu'on a dit qu'elle n'était pas bonne. » « Tu la jettes ? » « Naturellement, tu ne crois pas que je vais tout garder quand même, tous les brouillons ? » « Tu fais une chose pareille ? » « Mais tu ne te rends pas compte, je suis à la dix-septième version » « Mais et si c'était la première qui était la bonne ? » Alors j'ai arrêté de jeter. C'était ce qu'elle avait dit. C'était parfaitement vrai. Déjà, comme ça, le démon de l'archive s'est installé, c'est-à-dire qu'il ne fallait pas jeter. Mais moi, si j'avais gardé les versions précédentes, je n'aurais pas créé la suivante. Je l'aurais eu tout le temps devant moi. Non, il fallait que ça parte. S'il n'y a pas une virginité, rien n'arrive.[303]

Selon Hélène Cixous, les archives encombrent la scène. Durant ses années de collaborations avec le Théâtre du Soleil, Hélène Cixous a multiplié les versions et tentatives de scènes. Le travail des scènes s'est adapté aux supports technologiques (comme l'enregistrement et la captation), afin de continuer à se mettre au service des artistes et des comédiens. Ariane Mnouchkine cherche constamment à garder trace du présent immédiat, afin de le renouveler constamment par la répétition et l'improvisation des comédiens au plateau. Le démon de l'archive qu'évoque Hélène Cixous pose la problématique fondatrice de l'archive au théâtre : comment inscrire la création dans la durée lorsque l'on cherche à être continuellement au présent ? L'héritage épique brechtien dans lequel s'inscrit Le Théâtre du Soleil apporte une première réponse par le recul critique nécessaire à la production, que ce soit dans le travail de recherche ou dans celui des comédiens en corps au plateau.

L'immanence des archives à la scène

[302] PICON-VALLIN Béatrice, « Les longs cheminements de la troupe du Soleil » in *Théâtre/Public* N°152, 2000, p. 5.
[303] Propos tenus par Hélène Cixous, lors d'un entretien le 30 septembre 2023.

Le Théâtre du Soleil se place, comme évoqué précédemment, en héritage dynamique du théâtre épique brechtien, comme le rappelle Josette Féral :

> La scène théâtrale a pour principe implicite et non théorisé, dès les années quatre-vingt-dix, le phénomène de la distanciation. […] la typification clownesque ou orientale des personnages de Mnouchkine […] pourraient toutes être analysées comme effet de distanciation impliquant ce va-et-vient incessant pour l'acteur entre le montré et le vécu qui inscrit la théâtralité sur la scène.[304]

Cet héritage s'inscrit en continuité dans le cycle des Shakespeare de la troupe, lorsqu'en 1981 elle présente *Richard II* et *Henri IV*, dans une inspiration japonaise, et *La Nuit des rois*, dans une esthétique proche de celle du kathakali. L'héritage brechtien se fait dynamique ; c'est dans un double mouvement distanciatif que s'inscrivent ces spectacles. L'esthétique « orientale » des créations se fait inédite pour le public occidental, et inversement :

> Qu'est-ce qui fait qu'un même spectacle puisse être perçu comme japonais par les Occidentaux, mais pas du tout par les Asiatiques (surtout les japonais) ? […] La première raison vient de ce que le processus de travail de Mnouchkine n'a jamais eu pour objectif de reproduire un Japon bien spécifique ou une forme artistique japonaise donnée, mais plutôt de s'en inspirer pour restituer une impression d'un Japon imaginaire. La part de subjectivité de l'acteur a donc été fort grande dans le travail. Il s'est agi pour lui de s'approcher au plus près d'une forme, d'un esprit, d'une ligne qui évoque le Japon. Ces caractéristiques, Mnouchkine les a fondues ; elle les a remodelées en les entrecroisant avec des éléments occidentaux (fraises élisabéthaines, pourpoints, décors abstraits) qui les éclairent et avec lesquels ils dialoguent. Paradoxalement, ce croisement (esthétique) permet au spectateur occidental de percevoir davantage la japonité de l'ensemble alors que le spectateur japonais percevait lui, plutôt l'occidentalité de la mise en scène.[305]

Ce travail des acteurs au plateau est très révélateur du processus de création qui habite le théâtre d'Ariane Mnouchkine. Les comédiens font vibrer la matière archivistique en s'en inspirant pour le façonnement des corps au plateau. Cette subjectivité vient directement marquer la conception imaginaire que se forge le spectateur du théâtre oriental, influencé par un réel de connaissance du théâtre occidental identifiable par les costumes élisabéthains. Il n'est pas question de révéler la part de réel contenue dans l'archive travaillée au plateau, mais bien d'en révéler sa part de fiction. Entre mémoire collective et mémoire personnelle, la scène contemporaine offre cette double lecture de l'archive, ouvrant des brèches, des possibilités accidentelles d'intrusion de fiction et de réel au sein même de la temporalité spectatoriale. Le rapport entre l'intime corporel du comédien et l'héritage théâtral ancestral reconnu mondialement s'inscrit par conséquent dans le corps du comédien au plateau. Le Soleil produit une stratification archivistique en multipliant les versions d'écriture et en investissant chacune des connaissances du théâtre d'un apport personnel par le travail du

[304] FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 269.
[305] *Ibid*., p. 377.

corps. L'exemple le plus représentatif est celui du spectacle *Tambours sur la digue*, pour lequel les comédiens au plateau s'intègrent littéralement au corps marionnettique de la technique du bunraku.

Tambours sur la digue, créé en 1999, met en scène une Asie fantasmagorique du Moyen Âge. De fortes inondations guettent les habitants, les digues menacent de céder à tout instant. Les sentinelles doivent alerter le peuple de la catastrophe au son des tambours des guetteurs. Le spectacle compte une trentaine de personnages. Ils sont incarnés par les comédiens grimés en marionnette, manipulés par d'autres comédiens intégralement vêtus de noir, à la manière des kōken du bunraku, les montreurs de marionnettes. La voix est quant à elle projetée par les acteurs contenus dans les marionnettes. Béatrice Picon-Vallin écrit, au sujet des multiples versions de *Tambours sur la digue*, dans son article « Les longs cheminements de la troupe du Soleil » :

> Inédit, un genre nouveau émerge des savoirs anciens, puisque la marionnette se trouve ici une voix, la sienne. Il a fallu pour cela vingt-sept versions recensées, peut-être plus, du texte écrit-fait, défait et refait par la grâce du fax et de l'ordinateur —, soumis à l'épreuve de la scène, à celle des exercices-expériences multiples sur la profération (haïku, grommelots, opéra) et à la concision impitoyablement exigée par le jeu des marionnettes.[306]

Le Soleil procède à un accouplement des voix passées et présentes, entre la technique ancestrale du bunraku, et l'apport corporel des comédiens au plateau et celui des nouvelles technologies. De cet alliage naît une archive théâtrale inédite, forte de ce temps présent de la représentation, stratifiée de l'ensemble des versions d'écriture, des corps au travail, et des durées de représentations. Chaque personne de la troupe passant sur l'archive s'y fraie un chemin, l'amplifie et la déplace. Chacun est agissant sur elle, car la pratique demeure fondamentalement sensible et expérimentale, à l'image du travail du Soleil depuis plusieurs décennies. La pratique ancestrale du bunraku est investie de l'intérieur par les corps-comédiens :

> En recourant à la marionnette, le Soleil retourne aux origines du théâtre. Mais il ne se contente pas de reprendre une forme existante, il s'inscrit dans l'Histoire du genre en la renouvelant. C'est en ce sens qu'il est « au cœur de l'aventure théâtrale », comme le dit Mnouchkine. Sa création puise dans une forme du passé des sources d'inspiration et des techniques, les dépasse et invente une forme nouvelle. Dans son travail de recherche, le Soleil remonte le temps et parcourt le monde pour tracer sa propre voie. Il va jusqu'en Asie et retrouve les Grecs. Sa production ne résulte pas d'une connaissance livresque, mais d'un travail expérimental concret et sensible. L'usage du masque ou la technique de la marionnette confrontent les comédiens à leur pratique. Un dialogue se crée entre les formes du passé et

[306] PICON-VALLIN Béatrice, « Les longs cheminements de la troupe du Soleil » in *Théâtre/Public* N°152, 2000, p. 11.

> celles du présent : les premières nourrissent la mise en scène contemporaine et cette dernière les éclaire.[307]

En travaillant à l'expérimentation du sensible des formes ancestrales, le Soleil les fait évoluer. Lors de la tournée à Tokyo, en 2001, les maîtres du bunraku ont remercié le Soleil de leur rendre leur trésor perdu, de leur donner des pistes pour faire évoluer leurs traditions.[308] La forme archivistique arrimée dans le passé se place en tant que pratique de la mémoire et engendre l'anamnèse nécessaire à son évolution. Pour l'exemple, les comédiens de *Tambours* ne s'autorisent pas à dire bunraku, ils sont respectueux de sa signification ancestrale qui ne peut être affilée de façon trop directe à des comédiens, autant cachés sous la marionnette qu'ils soient, et lui préfère la périphrase : « pièce ancienne pour marionnettes » en sous-titre de la pièce. L'archive ancestrale de l'art du bunraku redevient vivante par l'habitation en corps des comédiens.

Les voix archivées au présent

Selon Hélène Cixous, le processus d'écriture nécessite une obsession du mot juste, du « mot absolu ». Or, cette recherche d'absolu ne se figure que dans le souffle des témoins dont la troupe recueille la parole au fil des années, dans leur travail de recherche pour les créations. Les personnages des créations théâtrales se façonnent autour du mot soufflé.

> Lorsque nous avons travaillé sur l'Inde, au premier voyage, nous y avons passé 3 mois, nous avons rencontré bon nombre d'acteurs historiques du XXe siècle indien. À un moment donné j'ai dit à Ariane « je suis désespérée, je n'ai pas entendu une seule voix du peuple, je ne sais même pas comment on y va, ce qu'ils disent, ce qu'ils pensent… » Je ne savais pas ce qu'est un intouchable, je n'avais aucune idée de son discours intérieur. Il a fallu que l'on y retourne et nous avons fait un autre voyage, à pied dans les rizières, avec l'autre monde, celui de tout à fait en bas, et ce n'était évidemment pas faisable en touriste. Il fallait que l'on ait des guides et des accompagnateurs ou accompagnatrices de ces territoires. Ce que je demandais, c'était toujours la littéralité, exactement mot à mot. Je ne veux pas d'adaptation,

[307] SIMÉON Sandrine, TORTI ALCAYAGA Agathe, *Les marges du Soleil*, Paris, L'Harmattan, 2023, pp. 96, 97.
[308] Béatrice Picon-Vallin témoigne de l'apport du Théâtre du Soleil aux formes d'art ancestrales : « De jeunes metteurs en scène - comme jadis SANO Seki à Moscou au GosTIM - sont émus de s'apercevoir que, par la grâce et le travail de la troupe étrangère et lumineuse, ils "possèdent un trésor chez eux". Mais davantage encore : un maître de bunraku qui réfléchit depuis trente-cinq ans sur son art, ancien de trois siècles, écrit aux acteurs de la troupe française qu'il a, par leur spectacle et son niveau artistique, découvert "une nouvelle partie de [lui-même], ébranlée au plus profond". Il a senti "combien il [lui] reste à apprendre pour [sa] propre formation et pour l'expression de [son] art". C'est à l'intérieur du processus de recherche qui l'anime dans le but de rapprocher le bunraku d'un public contemporain qu'il a été touché par la valeur que le Théâtre du Soleil a conférée à cet art : il avoue vouloir "en apprendre davantage auprès d'eux, sur leurs techniques dramatiques, leur expression corporelle et sur cette forme dramatique". L'opération de transfert culturel est ici particulièrement réussie et généreuse. Après un long et douloureux travail sans concession ni répit, la troupe occidentale réinjecte à un Japonais désirs et espoirs à l'égard d'une des formes les plus traditionnelles qui soit. Une tradition ne vit que si elle se transforme. » ASLAN Odette, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2002, p. 8.

> je veux le mot à mot absolu de ce qu'ils sont en train de souffler. C'est un travail colossal, mais ça m'a donné plein de personnages.[309]

Les personnages écrits à la scène par les comédiens ainsi que par Hélène Cixous reprennent en corps la stratification de la parole soufflée : d'abord témoignage oral, elle devient trace scripturaire (Hélène Cixous écrit uniquement de façon manuscrite), puis réécriture par le travail de l'écrivaine, texte de théâtre, et, de nouveau, parole soufflée par les comédiens en scène. L'on retrouve une dévotion aux paroles aux mots et aux voix, afin de faire advenir en scène l'espace-temps présent contenu dans les voix, dans les récits et témoignages… Les voix commencent par être ingurgitées. Ce processus de travail peut être observé par l'exemple du spectacle *Le Dernier Caravansérail.*

En 2003, Le Théâtre du Soleil crée *Le Dernier Caravansérail*. La forme du spectacle, composée en tableaux, présente une succession d'histoires intimes nourries de nombreux témoignages racontant le quotidien d'exil des réfugiés de Sangatte. Béatrice Picon-Vallin donne un exemple de ce maillage des voix témoignantes :

> Les voix s'entendent en langue originale traduites en français avec leur charge d'émotion débordante ou retenue, mais le document brut est poétisé par les sonorités musicales inconnues de ces langues et par le dispositif technique qui les traite. D'autres documents sonores seront convoqués dans ces transitions-*experiments*, datés comme le sont les voix. On entend la voix de Houshang Golshiri sur la tombe de son ami Mohamad Ja'far Pouyandeh, le poète assassiné en 1998, ou le décret du mollah Omar du 26 février 2001 (qui précède la destruction des Bouddhas géants de Bâmiyân par les talibans afghans le 1er mars 2001), dit en persan tandis que le texte s'affiche en français. On entend des hurlements provenant des manifestations de talibans à Téhéran, en même temps que l'on voit ces foules sur un petit écran de télévision, dans le chariot-maison de Parastou et Eskandar. On entend des poèmes (Ahmad Shamlou). Toutes ces transitions scandent les récits, ce sont des explosions de réel. L'oralité est au départ de la création, mais l'écrit l'accompagne. […] Les comédiens, de même qu'Ariane Mnouchkine, écrivent, prennent des notes sur des papiers souvent volants.[310]

L'alliage indéfectible entre écrit et oral forme le cœur de la dramaturgie du spectacle. Cette ingurgitation des voix est rendue possible par l'écriture manuscrite. Les voix enregistrées et conservées, parfois redonnées « tel quel » durant le spectacle et diffusées aux spectateurs, sont archivées par le travail d'écriture mené par les comédiens, organisées afin d'être retravaillées puis redonnées à entendre au public. La stratification archivistique formée par la conservation de ces multiples témoignages est présentée au spectateur par le programme de salle :

---

[309] Propos tenus par Hélène Cixous, lors d'un entretien le 30 septembre 2023.
[310] MAGRIS Erica, PICON-VALLIN Béatrice, *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, pp. 299, 300.

> Le programme met en scène un petit cahier de travail de comédiens de 62 pages à carreaux, où domine l'écriture manuscrite en différents alphabets. Il mêle des textes d'Hélène Cixous sur les réfugiés, l'hospitalité, l'exil ; des articles de journaux et des rapports datés ; des textes dactylographiés ; des notions commentées sous forme de lexique ; des citations d'ouvrages lus ; des bouts de papier annotés, raturés, agrafés ; des indications bibliographiques ; des fragments de dessins ; des contes soufis ; des poèmes persans, pachtounes dont les auteurs sont renseignés ; la recette du riz iranien, et l'on y retrouve certains des textes qui rayent l'enduit des murs de l'accueil du Soleil. Il donne le portrait dessiné de tous les personnages qui peuplent *Le Dernier Caravansérail*. Pas de photos, mais des dessins qui les médiatisent. Archives de travail, documentation sur le spectacle en cours, un échantillonnage est là, pêle-mêle, dans un désordre apparent qui ressemble au chaos organisé que fut cette longue création collective. On y voit une réflexion continue sur les statuts du document, sur la façon de l'interroger.[311]

Le programme du spectacle[312] se fait le témoin du « chaos organisé » que constitue la dramaturgie du spectacle. La poïétique archipelistique de l'archive à la scène est audible dans toutes ces voix projetées, réécrites et portées par les comédiens. L'espace et le temps sont morcelés et projetés sur scène par ces multiples fragments, rassemblés dans le programme, donnés à voir et à entendre dans le « corps vocal » des comédiens au plateau.

3.2 Joël Pommerat et l'empreinte langagière du texte-corps

Le mouvement perpétuel du corps-archive

Par bien des aspects, le travail au plateau de Joël Pommerat se révèle très similaire à celui mené par Ariane Mnouchkine et sa troupe. Ce dernier tend vers une écriture dramatique singulière, celle d'un auteur en scène, là où Ariane Mnouchkine demeure chef d'orchestre et non auteur :

> Dans cette constellation de pratiques, Joël Pommerat occupe une place singulière, celle d'un auteur dramatique qui se refuse à séparer le temps de l'écriture de celui de la mise en scène : « Je pense aujourd'hui qu'on ne devient vraiment auteur de théâtre qu'en nouant très serré le travail de l'écriture du texte avec le travail de la mise en scène. Je pense que c'est une erreur de concevoir ces deux temps naturellement séparés l'un de l'autre. »[313]

Cependant, Joël Pommerat s'est engagé à écrire avec les mêmes comédiens dans la durée. Les corps de ses comédiens s'imprègnent progressivement avec les années de son écriture, jusqu'à en devenir dépositaires :

---

[311] MAGRIS Erica, PICON-VALLIN Béatrice, *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, pp. 299, 300.
[312] Voir volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 1.7 Les programmes et tracts
[313] DANAN Joseph, *Absence et présence du texte théâtral*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 34.

> J'avais d'abord besoin de gens qui ne seraient pas pressés. Il y a trois ans, j'ai énoncé le projet de faire une création par an à la fois comme une boutade et comme un projet de vie, un projet aussi de relation au temps. Une création par an pendant quarante ans. Je peux le dire officiellement : je me suis engagé avec un certain nombre de comédiens et je m'engage à leur donner une place dans chacune de mes pièces, une belle place pendant quarante années. […] Si je fais le choix de ces comédiens, ce n'est pas seulement parce que ce sont des gens bien, des artistes intelligents, c'est aussi parce que nous cherchons quelque chose ensemble et que, au fur et à mesure du temps qui passe, ils sont dépositaires du savoir que nous accumulons ensemble. À propos de l'Afrique, on dit que quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle. C'est un peu ce qui se passe avec la compagnie. Quand un comédien s'en va, c'est quatre ou cinq années de travail de recherche qui partent dans la nature. Il y a un capital artistique qui se constitue avec les personnes. Quand je monte un spectacle en 2006, je travaille avec Agnès, Ruth, Marie, Saadia, Lionel, Pierre Yves…, mais je travaille aussi avec tout ce qui s'est déposé du travail en eux pendant ces cinq ans, huit ans, dix ans. C'est en cela qu'ils ne sont pas seulement des interprètes, qu'on peut parler d'un échange, de quelque chose de l'ordre du collectif. Ces comédiens — c'est en ce sens que c'est collectif — font partie du poème. Ils ne disent pas un poème de Joël Pommerat, ils sont le poème en partie. Les mots sont là pour faire exister ces êtres-là et ces corps-là. Ce qu'ils sont sur la scène est plus grand que ce qu'ils disent.[314]

Les corps existants à la scène qu'évoque Joël Pommerat viennent se fondre dans les créations, jusqu'à imprégner la dramaturgie des spectacles d'une marque indélébile. Les comédiens viennent se confondre dans les rôles. Il est possible de citer l'exemple du *Petit Chaperon rouge.*

Le spectacle, créé en 2004, reprend l'histoire du conte original. Trois comédiens sont présents sur le plateau. Les personnages sont le narrateur, la très jeune fille, la mère, la grand-mère et le loup. En 2004, les rôles sont créés par les comédiens Saadia Bentaïeb, Lionel Codino et Florence Perrin. *Le Petit Chaperon* rouge continue d'être joué chaque saison dans plusieurs villes en France et à l'étranger, pendant vingt ans. Le spectacle fête sa millième représentation le 22 mars 2019 à Saintes. Cependant, le spectacle ne tourne pas avec les mêmes comédiens. Ce sont en alternance Rodolphe Martin, Ludovic Molière pour le rôle de l'homme qui raconte, Murielle Martinelli et Valérie Vinci pour les rôles de la petite fille et de la grand-mère, ainsi que Isabelle Rivoal pour le rôle de la mère et du Loup, qui vont reprendre les rôles, et cela dès 2005. Pour l'exemple, au Théâtre de l'Est parisien, pour les dates allant du 7 au 23 octobre 2005, la distribution des rôles est à Ludovic Molière, Florence Perrin et Valérie Vinci. Sur le programme du Théâtre de l'Odéon en 2010[315], il est fait mention de Ludovic Molière en tant que narrateur, d'Isabelle Rivoal pour la mère et le loup, et en alternance Valérie Vinci, Saadia Bentaïeb et Murielle Martinelli.[316] Ce relais témoigne de la non-fixité du rôle et de la confusion régnante dans l'identification des actrices et du

[314] POMMERAT Joël, *Théâtres en Présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2007, pp. 6 - 8.
[315] Voir volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 2.4 Les archives des spectacles en tournée.
[316] THÉÂTRE DE L'EST PARISIEN, *Les spectacles* [en ligne], Saison 2005-2006, [Consulté le 11/03/2024], disponible à l'adresse : https://theatre-est-parisien.org/Le-petit-chaperon-rouge

personnage qui leur est attribué. Les comédiennes reprennent à leur corps défendant les personnages qu'elles n'ont pas créés et vont les incarner dans la durée. Le spectacle demeure en perpétuel mouvement.

> AF : Je reprends l'exemple du *Chaperon* qui est un des spectacles les plus ancestraux de la compagnie : il a été créé en 2004, il était encore en tournée l'année dernière. *Le Chaperon* que j'ai vu quand j'avais 7 ans n'est pas *Le Chaperon* que j'ai vu il y a un an et demi. Et pourtant, c'est ce même nom, c'est cette même création, qui ne l'est plus du tout, mais qui l'est aussi. Quand tu regardes les archives de 2004, une journaliste fait référence au corps-enfant de Saadia Bentaïeb. Elle porte le corps de l'enfant en elle. Mais aujourd'hui, est-ce que la comédienne, qui a repris depuis bien plus longtemps le rôle, porte aussi le corps de Saadia, au travers des photos, ou bien de l'aura du spectacle ? Car cela reste le même rôle, et, en même temps, ça ne peut pas être le même, c'est une autre corporéité.
>
> MBV : Oui, ce qui est intéressant dans *Le Chaperon* c'est la longévité.
>
> […]
>
> MBV : Joël, il est au présent, ses spectacles sont au présent. Je vois le décalage par rapport aux questions qu'on lui pose et ce qu'il pourrait répondre. Après, c'est une histoire de temps. On ne peut pas faire et réfléchir à ce que l'on fait, et lui est dans le faire.
>
> AF : Oui, il est dans le faire et non pas dans le finir. Et ses créations ne sont jamais « totalement » finies.[317]

Selon Magali Briday-Voileau, la longévité du spectacle crée un certain nombre de problématiques inédites. Les corps des comédiennes deviennent le souvenir d'un personnage confondu en trois corps distincts qui, pourtant, viennent se fondre entre eux. Les photographies des représentations[318] se fondent dans la mémoire de la compagnie et portent cette rémanence du souvenir, de l'espace-temps révolu qu'elles continuent pourtant d'incarner durant la représentation. À l'image des photographies prises durant les représentations, le mouvement se capture, mais s'échappe aussitôt. L'archive ne se contient pas sur le support photographique, mais plutôt dans le corps continuellement en mouvement des comédiennes. La longévité du spectacle le fait évoluer, tout comme les corps des comédiens sur le plateau. Elles s'imprègnent du rôle dans leur chair, et le diffractent par l'alternance et la reprise. Elles portent et incarnent le mouvement continu de la représentation, ainsi que l'esthétique singulière de l'écriture de Joël Pommerat. L'archive du spectacle est contenue dans les corps en présence des comédiens et des spectateurs.

Les forces vives aux archives

[317] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.2 Entretien avec Magali Briday-Voileau, p. 63.
[318] Voir volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 2.4 Les archives des spectacles en tournée.

Ce travail visant à faire percevoir l'empreinte textuelle via les corps mis en présence trouve une illustration dans la création *Ça ira (1) fin de Louis*. Joël Pommerat met en présence spectateurs et comédiens, dans un nouvel enjeu de réel.

> La salle est allumée : des interprètes et des figurants viennent s'y asseoir, s'emportent et interpellent des travées du théâtre. L'idée est de « créer un espace grouillant, un "espace chaudron" où les acteurs et les spectateurs baignent dans une même réalité problématique ». *Ça ira (1) — fin de Louis* introduit donc le public dans l'effervescence de l'histoire, avec ses héros, sa bande-son (envahissante), sa machinerie scénaristique efficace — jusqu'à ce chiffre de « 1 » dans le titre, qui semble annoncer une saison « 2 » à l'instar d'une série qui immergerait le spectateur, « comme s'il y était », dans des lieux de pouvoir, là où se prennent, fébriles et concentrées, les décisions etc. Le théâtre propose d'être là où nous n'étions pas. Il explore le temps.[319]

La présence d'amateurs dans la salle, venant appuyer celle des comédiens naviguant entre la scène et la salle, permet au spectateur d'être au présent, non de la représentation, mais de l'enjeu révolutionnaire. Il n'est pas question de temps fictionné, mais bien de temps réel chez J. Pommerat, accentué par la passerelle créée entre les spectateurs et les acteurs, grâce aux forces vives dans la salle. Les archives ayant servies de base au travail des comédiens au plateau ne sont pas réinvesties dans leur part de fiction contenue, mais bien dans leur part de réel, le fictif étant rendu malgré tout par l'accompagnement du « lieu théâtre », entourant la représentation dans un espace acquis à sa fonction, celle du temps fictionné. L'archive historique de la Révolution française s'incarne certes dans les corps des comédiens au plateau, mais également dans la foule des amateurs, placés du côté des spectateurs. Selon l'expression de Joël Pommerat, « l'énergie révolutionnaire »[320] est palpable dans ce rapprochement entre scène et salle.

Lors des représentations du spectacle *Ça ira (1) fin de Louis*, un ensemble d'amateurs forme les forces vives du spectacle. Une quinzaine d'amateurs sont réunis dans chaque ville de tournée du spectacle et forment en deux groupes distincts (conservateurs et révolutionnaires) les voix huantes et les mains applaudissantes des députés-comédiens haranguant l'ensemble de la salle au micro. Les comédiens, accompagnés pour chaque série de représentations d'un chœur de voix différent, se trouvent prémunis contre le risque de se répéter dans leur discours adressé : ce qu'ils donnent à entendre est un texte qui, même s'il n'évolue pas à chaque représentation, se déplace imperceptiblement, systématiquement surpris dans son écoute et sa réception par ce groupe en mouvement et en agitation. Ce

[319] NEVEUX, Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019, p. 101.
[320] « Avec *Ça ira (1) Fin de Louis*, j'ai cherché à faire un spectacle qui mette les spectateurs dans la position d'être contemporains des événements, qui les immerge dans l'énergie et le conflit révolutionnaires. » in POMMERAT Joël, « L'artiste, pas plus intéressant qu'une autre personne ! », in *Nectart*, N°2(1), 2016, p. 30.

dernier engendre un trouble dans la réception du spectateur. En agissant sur le côté éphémère et répétitif de la représentation théâtrale, cet enjeu du trouble instaurerait, non plus une illusion de répétition identique, mais un phénomène accidentel.

Les forces vives en action, en maillage d'individualités-amateurs à la scène, tendent à forger l'enracinement multiple des différentes facettes de réels appréhendées aux archives. Ces dernières s'inscrivent à présent dans une contre-collectivité historique. En cumulant les réalités individuelles et subjectives, il est possible de garantir la mouvance des textes et les esthétiques fragmentaires. Les archives ne forment plus une entité totalisante, elles sont cette constellation d'archipels dans laquelle interagissent les différents territoires fragmentés de la dramaturgie contemporaine. Le passé et le présent se mêlent dans l'énergie partagée entre la scène et la salle par cette co-présence assurée par les forces vives, jusqu'à devenir irruption de réel dans l'actualité.

Les attentats du 13 novembre 2015 en France ont marqué significativement la tournée de *Ça ira (1) fin de Louis* au théâtre de Nanterre-Amandiers[321]. Cela pourrait être comparé à un séisme temporel : le temps archivistique du passé et du travail des comédiens vient envahir le temps présent du discours tenu en scène, et réciproquement. Cette parole révolutionnaire de 1789 réactivée au temps présent résonne dans celui des spectateurs inquiétés par les attentats : le temps devient ainsi, par l'enjeu du discours, une matière incertaine. Par cette tissure entre histoire et actualité, le temps devient malléable, il se fond dans un passé-présent insaisissable, qui caractérise non seulement l'esthétique de Joël Pommerat, mais aussi la position instable de l'historien qu'évoquait précédemment Guillaume Mazeau.

Cette instabilité fondatrice de l'archive, qu'elle soit historique ou artistique, est présentée chez J. Pommerat dans toute son incertitude, entravée par le biais des forces vives. Cette énergie contestataire présente dans le public permet un mouvement d'appropriation du propos historique par le spectateur. Il doit faire un effort d'attention afin d'entendre l'ensemble des discours, même si cela demeure impossible : en fonction de l'endroit où le spectateur est assis dans la salle, la quantité de paroles qu'il reçoit et entend n'est pas la même, ce qui révèle une part fondamentalement insaisissable de la représentation théâtrale.

[321] Anne de Amézaga déclare à ce sujet, à propos des archives : « Les gens qui étaient là ce soir-là se disent : "j'étais à cette représentation", comme ils disent "j'étais le 13 novembre 2015 à Nanterre". À chaque fois que je rencontre quelqu'un qui me dit "j'étais à la représentation de *Ça ira* le 13 novembre", je sais que cette personne a vécu quelque chose qu'elle n'oubliera jamais. Et j'ai voulu garder les panneaux que nous avions faits pour la reprise de *Ça ira.* / AF : Pour prévenir les gens ? / AD : Oui. Je les avais ramassés, je crois. Nous prévenions qu'il y aurait des coups de feu et qu'il ne fallait pas s'inquiéter. Les gens étaient très fébriles. Ce sont des choses qu'on a oubliées maintenant. Ces panneaux-là marquent l'histoire à leur manière. » Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 51.

Les comédiens font entendre l'ensemble des discours politiques, ils sont invectivés par les forces vives de la même façon avec la même vigueur. Après leur réappropriation, les archives sont redonnées à entendre *via* le souffle, les corps et les espaces de scène. Le spectacle s'inscrit par conséquent dans une constante instabilité, garantie par les corps en présence. Un troisième espace-temps s'arrime à celui du comédien et du spectateur, celui des forces vives, comme passerelle entre les deux, l'énergie du souffle révolutionnaire est donnée à ressentir aux spectateurs en présence.

3.3 : Mohamed El Khatib, l'écriture matérielle du corps en scène

Mohamed El Khatib, dramaturge ayant une formation de sociologue, présente en scène des amateurs, en ayant construit au préalable une trame scénaristique, tout en ménageant des « zones d'accidents », des instants d'improvisation où Mohamed El Khatib (pratiquement toujours en scène) et son interlocuteur se répondent (*Boule à Neige, Conversation, Moi Corinne Dadat, Stadium*). Les spectacles de Mohamed El Khatib font systématiquement suite à une rencontre, comme une volonté de prolonger scéniquement les conversations amorcées pour ne jamais les arrêter. Les corps des amateurs en scène se font irremplaçables, ils ne doivent pas se faire oublier dans un rôle préconçu, l'expérience théâtrale vient se greffer autour d'eux. Cependant, l'esthétique scénique de Mohamed El Khatib n'est jamais totalement dépouillée. Un certain nombre d'objets en scène sont comme les greffons de chaque individu, servant par moment de détour à la conversation engagée ou de point d'ancrage. (La boule à neige dans *Boule à Neige*, les chaises et les tableaux dans *Gardien Party*, l'autolaveuse dans *Moi Corinne Dadat*, le drapeau dans *Stadium*, les objets personnels hétéroclites dans *Conversations*) Les corps en scène sont étayés de ces objets, ces derniers, au même titre que les corps, dans leurs prolongements, se muent en scène, permettant un accès plus direct à l'horizon des événements dramaturgiques.

Les corps augmentés par l'archive projetée

Dans ce rapport à l'archive présentée en scène, Mohamed El Khatib joue du rapport aux écrans et aux témoignages projetés. Pour la création de *Stadium* en 2017, le spectacle s'ouvre sur une succession de témoignages filmés de supporters du RC Lens, expliquant face caméra devant un fond neutre leur rapport passionnel au sport. Le spectateur doit faire un effort pour apercevoir les visages, car l'écran projeté est réduit, bien qu'il se situe sur le

milieu de la scène lors du début de la représentation. Ce petit écran sert de contraste à l'arrivée spectaculaire des supporters sur le devant de la scène. Les voix témoignantes passent d'une présentation intimiste projetée sur un écran de taille réduite, pour finalement être incarnées par les témoins eux-mêmes qui viennent surprendre le spectateur dans son écoute attentive. Selon Helga Finter, la technologie anticipe la mort « en arrêtant un moment de vie, en le fixant sur un support »[322]. L'image du corps est tout d'abord virtuellement présente pour le spectateur, par conséquent, l'arrivée en scène des personnes filmées produit un effet d'amplification du réel.

Mohamed El Khatib a conscience de ce rapport de grandeur institué par la projection des témoignages sur un écran en scène. Pour la création *Boule à Neige*, des collectionneurs sont interrogés et interviewés. Leur parole filmée projetée sur scène ouvre le spectacle.

> AF : Tu fais une distinction entre l'objet, le texte, et l'archive ?
> MK : Je mets l'archive au même niveau que le témoignage. C'est de la nourriture dramaturgique. C'est ce qui reste, c'est ce qui va rester. Maintenant, les témoignages que l'on a recueillis sont érigés au rang d'archives. Ils sont là pour la postérité, c'est l'avantage de l'archive : ça se transmet de génération en génération. […] les collectionneurs, comme ils sont méprisés, sont sur un piédestal, ils sont en très grand sur des écrans et ils nous surplombent dans *Boule à neige*. Ce n'est pas une boule à neige posée dans un coin sur la table, ce sont des archives vivantes, qui sont totalement éclairées et qui sont indissociables de la création de cette pièce.[323]

Si Mohamed El Khatib considère l'archive au même niveau que le témoignage, c'est par l'apport indifférencié qu'il fait des deux matériaux dans le travail en scène. Les témoignages des collectionneurs de boule à neige composent la dramaturgie de la représentation. Ils sont présentés au public, érigé en scène : les témoignages sont diffusés sur des écrans de projection[324], ils surplombent le spectateur ainsi que Mohamed El Khatib et Patrick Boucheron, qui lèvent la tête pour les écouter. Le témoignage des collectionneurs se fond dans la composition dramaturgique que forment Patrick Boucheron et Mohamed El Khatib. Ils s'imbriquent dans la dramaturgie, imprégnant eux-mêmes la trace auratique de la création, en présentant leur collection en vidéo[325]. En donnant cette stature surplombante aux collectionneurs et aux boules à neige, la boule à neige devient un objet d'envie, une « archive vivante éclairée » érigée par les images des collectionneurs disposés en hauteur de la scénographie. La dimension donnée aux témoignages influence la réception du spectateur.

[322] FINTER Helga, *Le corps de l'audible*, Francfort, PL Academic Research, 2014, p. 145.
[323] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, p. 77.
[324] Voir volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie 3.3 Les spectacles, *Boule à Neige* (2020)
[325] *Ibid*.

Leur parole domine, et le décor qui les entoure en vidéo donne au spectateur une impression de mise en scène, allant au-delà de l'espace du plateau. Les individus au plateau (qu'ils soient présents en corps, ou virtuellement par l'écran) deviennent des archives vivantes par leur témoignage, partie intégrante de la dramaturgie.

L'archive vivante du corps au travail

La pièce *Moi Corinne Dadat*, créée de 2014, présente Corinne Dadat, femme de ménage de profession, que Mohamed El Khatib a rencontrée durant un atelier de théâtre à Bourges. Durant le spectacle, Corinne Dadat arrive en scène, habillée de sa tenue d'agent d'entretien. On la voit interagir avec ses outils de nettoyage, des bidons d'eau, ou encore une autolaveuse. Elle échange avec M. El Khatib, présent sur scène. La délimitation entre réalité et fiction se brouille. Si certains échanges sont écrits au préalable, récités et donc joués, ils y introduisent ensemble des instants d'improvisations, renforçant le caractère éphémère de chaque (re) présentation au public. Le corps de Corinne Dadat est à la fois objet physique organisé et sujet vivant mouvant. L'alliage de ces deux réalités ordonne une fragilité et un caractère éphémère, qui constituent, non pas un défaut à corriger, mais bien une force à mettre en avant dans la brièveté éphémère de l'instant de la représentation.

Cet aspect fugace et fragile est appuyé par le fait que Corinne Dadat est, ce que l'on appellerait une « non-professionnelle », plutôt qu'une « amatrice ». Cette distinction est faite par Marie-Madeleine Mervant Roux, qui rappelle la nécessité de distinguer clairement le mode amateur des autres modes non professionnels.[326] Les amateurs ne sont pas nécessairement des débutants. Dans cette optique, Corinne Dadat est une « non-professionnelle ». Son corps n'est pas entraîné à la monstration en scène.

> En l'observant travailler, je m'aperçois qu'il n'y a pas de corps plus dansant que le sien. Alors j'invite à nous rejoindre une danseuse de formation classique. Le Ballet commence et le sujet n'est plus uniquement Corinne, femme de ménage de 50 ans dont on dresserait un portrait exotique, mais l'histoire de deux ouvrières dont les corps sont les principaux instruments de travail.[327]

Mohamed El Khatib s'intéresse au corps au travail de Corinne Dadat. Il n'est pas question selon lui de faire une pièce sur la femme de ménage, mais bien de proposer une pièce sur le corps ouvrier au travail. À certains intervalles de la représentation, Élodie Guézou, danseuse

[326] BORDEAUX Marie Christine, CAUNE Jean, MERVANT-ROUX Marie Madeleine, *Du théâtre amateur*, Paris, Éd L'entretemps, p. 15. « Nous jugeons nécessaire [...] de distinguer clairement le mode amateur des autres modes non-professionnels parmi lesquels les sociologues de la culture ont pris l'habitude de le noyer : l'amateur *n'est pas* un débutant »

[327] Extrait d'un entretien Revue *Volailles* 8-JOW-1783 (archives BnF site Richelieu)

de formation classique et contorsionniste, vient, non pas opposer, mais apposer son corps à celui de Corinne Dadat. Les deux présences en scène entrent en comparaison dans un rapport de fragilité et de contrainte extrêmes. Si Corinne Dadat est entravée dans son mouvement, celui d'Élodie Guézou, poussé à l'extrême par la contorsion, produit un effet de souffrance aux yeux du spectateur.[328] Le corps est une archive avec le souvenir du mouvement du travail qui s'accumule en lui.

> Mohamed El Khatib : C'était la représentation du corps abîmé. Nous avons fait un bilan de compétence, on prenait son rythme cardiaque et on voyait que Corinne, c'était très défaillant par rapport à la partie du corps en question. Nous avions aussi des radios. C'était une radio des épaules de Corinne : elle avait les épaules de quelqu'un de 70 ans, à cause du geste. Nous n'avons pas gardé cette radio, ça faisait trop high tech, mais il y avait l'envie de documenter ces corps au travail.[329]

Durant la représentation, le corps d'Élodie Guézou devient littéralement un outil au service du ménage, au même titre que celui de Corinne Dadat ; ses cheveux deviennent serpillère.[330] Si Corinne Dadat, par sa présence en scène, se constitue en archive vivante, lorsqu'elles sont réunies toutes les deux, elles peuvent être qualifiées « d'archivistes-performeuses ». Cette expression est employée par Alix De Morant dans un entretien autour du spectacle intitulé *Archive* datant de 2014. Alix de Morant y déclare notamment :

> Au-delà de sa réalité phénoménologique, le corps est modelé par toute une série de contingences extérieures à lui-même ; il faut toujours revenir à la notion foucaldienne de biopolitique et à ce que dit Michel Foucault du corps comme un concept structuré par des appartenances culturelles, genrées et façonnées dans sa relation au pouvoir par les mécanismes institutionnels et tous les discours qui l'agissent et le transforment.[331]

Le corps humain formé en biopolitique de Corinne Dadat et d'Élodie Guézou est mis sur scène et travaillé dans la fiction ainsi que par les textes qui les entourent. Environnées du discours prononcé en scène, elles deviennent un sujet politique du corps ouvrier au travail par leur expérience vécue. Si les corps sont exhibés, ce n'est pas pour leur nature de chair au plateau, mais pour la fonction sociale et politique qu'ils représentent. L'archive est présentée au plateau dans sa fonctionnalité politique, par les corps. En conséquence, l'archive du corps à la scène redessine continuellement son *éthos*, car elle se présente de façon unique à chaque représentation. Pour ce faire, la structure théâtrale de la pièce ne peut pas être figée, elle doit

---

[328] Voir volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie 3.3 Les spectacles, *Moi, Corinne Dadat* (2015)
[329] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, p. 76.
[330] Voir volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie 3.3 Les spectacles, *Moi, Corinne Dadat* (2015)
[331] DE MORANT Alix, « Entretien autour du spectacle Archive », propos recueillis par Caroline Masini, in *Chroniques#1*, 2019, p. 10.

se présenter mouvante afin de laisser advenir l'accident dans lequel le corps s'inscrit naturellement.

L'aura inscrite scéniquement par le souffle et les corps en présence des spectateurs et des praticiens renfermerait la seule et unique structure valable de la mouvance archivistique. En 1996, Georges Didi-Huberman discerne cette potentialité d'une trace auratique laissée dans « l'horizon des événements » en arts[332]. L'acte de création collective, dont la nécessité d'une poïétique inédite était explicitée par René Passeron, ne peut entrer en représentation, il demeure en présentation. Ce renouvellement constant du geste, allant de pair avec l'évolution de la notion de matériaux au plateau, met en crise la structure archivistique. Selon cette stratification mouvante de l'archive, le plateau lui-même devient un espace archivistique inédit, tout comme les corps au plateau. Par conséquent, si la représentation théâtrale demeure un sujet vivant, y compris aux archives, il s'agit à présent d'interroger, dans un rapport à l'Histoire immédiate, leur capacité d'adaptation aux problématiques rencontrées de façon actuelle par les différentes structures archivistiques du spectacle vivant. De la crise du Covid-19 aux multiples problématiques posées par le numérique, ainsi que les enjeux liés à l'oubli et à la disparition, le travail accompli sur les archives de théâtre n'a de cesse de s'étendre et de se révéler de plus en plus versatile au sein des compagnies.

[332] DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, coll. Critique, 2000, p. 260. « L'aura naît, *se suppose*, d'une proximité du regard avec une trace procédurale aussi simple que féconde, aussi efficace qu'ambiguë. Dans ce type d'œuvre, trace et aura ne sont plus séparées, au point que l'on peut y reconnaître une combinaison inédite que je nommerai, pour l'occasion, une *trace auratique*. »

TROISIÈME PARTIE
L'ARCHIVE EN DANGER

Dans cette troisième étape de questionnement, nous revenons sur l'enjeu premier de l'archive, celui de la conservation. L'ensemble des théoriciens, intellectuels et artistes, lus et interrogés au cours de cette thèse, en reviennent régulièrement à ce même constat, sans appel : le posthume imprègne l'archive. Elle est formée par une collection de documents vieillissants et compacts, au mieux, une porte ouverte sur le passé, au pire une profanation sépulcrale.

Les différents outils m'ayant permis d'investir pleinement ce questionnement ont été le recours à de nombreux théoriciens du théâtre, mais aussi l'apprentissage et la pratique quotidienne du travail d'archiviste (au sein de la Compagnie Louis Brouillard). Dans cette perspective d'interroger la pertinence de la structure archivistique d'une compagnie, le temps pandémique a présenté des circonstances imprévues, fécondes en problématiques. Elle m'a permis d'interroger immédiatement l'archive dans un présent imprévisible : comment étudier l'archive lorsque cessent brutalement les activités de la compagnie ? Comment envisager l'archive sans l'archive ? Ce questionnement, durant cette année 2020, est allé de pair avec l'explosion de l'utilisation et de la diffusion d'archives dites numériques. L'outil numérique, depuis plusieurs décennies maintenant, rend l'archivage plus versatile et dispersé. La période pandémique a également renforcé l'attrait pour les archives numériques. Comme le rappelait Marie Madeleine Mervant-Roux en 2014, au sujet des archives sonores, les chercheurs les consultaient jusque-là assez rarement, au point de ne pas les considérer en tant que telles :

> Notre première recherche sur le son du théâtre est née de la prise de conscience tardive et stupéfaite de l'oubli quasi total de ces enregistrements par les spécialistes de théâtre. […] Il n'existe pas de guide méthodologique pour l'exploitation par la recherche ou les étudiants des captations, comme il existe des guides pour le texte imprimé, l'iconographie visuelle. […] Mon laboratoire historique des arts du spectacle (CNRS) est très significatif : les chercheurs qui ont beaucoup travaillé sur la méthodologie, l'usage des autres matériaux, n'ont jamais travaillé sur les archives audios.[333]

[333] CRAL, *M.-M. MERVANT-ROUX* « L'écoute des archives sonores du théâtre par une nouvelle théâtrologie », Centre de recherche sur les arts et le langage, 7 novembre 2014, [consulté le 07/11/2024], disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=KvqxBjXrfFY&ab_channel=CRAL-CentredeRecherchessurlesartsetlelangage

M.M. Mervant-Roux emploie lors de cette journée d'étude l'expression d'« archives dormantes ». Les archives sonores dans un environnement numérique ne sont pas mortes, elles sont en attente, celui d'un retour vers le présent par le geste-archive. Il s'agit de considérer les archives au théâtre selon le moment présent. En effet, M.M Mervant-Roux aborde le théâtre non pas seulement en tant que lieu d'où l'on regarde, mais en tant qu'espace acoustique organisé d'abord par et pour la voix. Le théâtre est un espace ondulatoire où l'écho se propage à l'instant présent. Le retour à la sonorité pour les archives audios réactive ainsi sans cesse leur contenu pour les chercheurs. Les moyens d'enregistrement et de captation par les technologies de plus en plus perfectionnées du numérique ont également permis de conserver une trace en mouvement par l'enjeu de la captation.

Or, cette massification des traces engendre d'autres types de problématiques : s'il est à présent possible de travailler activement contre la perte de la création, un spectacle tire également sa force de l'oubli et de l'activité de mémoire. La captation ne peut pas prétendre se substituer à la représentation. Un spectacle gagne aussi à travers l'oubli et par l'activité de mémoire. Néanmoins, est-ce que cela affecte l'affaiblissement graduel de la mémoire résiduelle de la scène ? Les chercheurs s'interrogent sur l'équilibre délicat à trouver entre la trace enregistrée, qui permet d'analyser et de comprendre l'œuvre, et l'importance de vivre l'expérience de la représentation en direct. Les artistes sont souvent tiraillés entre ces deux enjeux. Pour Le Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine crée des œuvres cinématographiques à partir de ses pièces plutôt que de les capter. Afin de s'adapter au support de la caméra, la création est repensée pour lui correspondre et est adaptée en conséquence. La Compagnie Louis Brouillard produit des captations, mais celles-ci ne peuvent être diffusées que dans le cadre de certaines conditions spécifiques, qui les définissent comme un outil utile pour la recherche. La troupe incite constamment les personnes en mesure de se déplacer à assister au spectacle. Ses productions sont en tournée pendant plusieurs années, ce qui permet à la création de rencontrer un public très large et de faire évoluer sa trace au plateau. Mohamed El Khatib ne capte pas ses créations ou très peu, conscient de leur inadaptabilité à un autre média artistique[334]. Il préfère enregistrer les entrevues avec les personnes concernées par les créations plutôt que de capter les représentations.

[334] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, p. 78

En naviguant sur l'ensemble d'un territoire archivistique instable, l'on comprend qu'un saisissement complet est impossible et qu'il demeure par conséquent une vibration continue d'un instant brouillé, vaporeux, spectral. À l'instant T, qui se perd aussitôt, l'archive peut s'exprimer au plus juste de ce qu'elle est. Elle se perd immédiatement, afin de pouvoir exister encore. Elle est en « struction »[335] continue d'elle-même. Ce phénomène s'exprime notamment par la projection en écho des archives sonores décrites par Marie Madeleine Mervant-Roux : il est possible de construire et déconstruire aussitôt le geste-archive. Ce phénomène s'exprime dans un théâtre de l'archive en compagnie, par ce retour constant à la scène des spectacles : les compagnies sont en exploitation, elles peuvent ainsi entretenir continuellement leur propre trace et l'adapter aux circonstances, qu'elles soient pandémiques, numériques, voire funèbres. Au travers des problématiques de l'immédiateté (la pandémie et le numérique) qui terminent de poser les jalons de cette nouvelle considération archivistique des compagnies en activité, nous allons aborder les derniers éléments de questionnements rattachés à l'archive en compagnie, ceux de l'oubli et de la disparition. Nous allons tenter d'observer, au travers des chapitres suivants, comment l'archive en compagnie ne tend pas un simple miroir de la réalité quotidienne de l'existence d'une compagnie et d'une création, mais bien une myriade de miroirs (ou bien d'échos). Certains sont déformants, d'autres fissurés, et permettent ainsi de (re)donner à entrevoir une forme, non pas altérée, mais bien constamment changeante de la création et de la troupe, en fonction du positionnement de l'observateur aux archives. Nous passerons ensuite, dans une quatrième et ultime partie, aux études de terrains archivistiques du corpus.

Le premier chapitre de la troisième partie est le résultat direct et imprévu de l'expérience vécue durant l'intégralité du temps pandémique, qui a considérablement (et durablement) influencé les compagnies et leurs archives, ainsi que les théâtres sur le territoire. La présente thèse, débutée fin 2019, aurait sans doute pris une autre direction sans cet événement et, loin de l'ignorer, il s'agit de tenter de mesurer l'influence (toute relative, car encore récente) exercée sur ma problématique et dans mon travail professionnel en tant qu'archiviste. Cette influence a exacerbé notre rapport à l'instant présent, à l'immédiateté, à l'enjeu de la mort, au non essentiel… Si je choisis de me tourner vers l'influence de cette temporalité récente, c'est également, en accord avec Anne Klein, dans sa considération des

[335] REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2006. p. 824 : sur "Construire" : « ce verbe est composé de *cum* (→ co-) et de *struere*, mot de sens analogue dont le radical *stru-* est peut-être une forme de la racine indoeuropéenne °*ster-* "étendre". » De cette étymologie, l'enjeu de la *struction* peut ainsi signifier assembler sans élever.

archivistes postmodernes, afin d'interroger les événements ayant lieu au présent, et non uniquement au passé :

> En termes de temporalité, les archivistes postmodernes inversent la relation des archives au temps. En effet, la question de l'archivistique traditionnelle est de trouver les moyens de maintenir, dans le présent, le passé porté par les documents. Celle de l'archivistique postmoderne est de transmettre une représentation de la société présente aux générations qui suivront. Bien que le point central des deux courants soit toujours le présent du geste archivistique, qui reste le moteur de toute réflexion, la première est largement préoccupée par le passé — l'origine des documents — alors que la seconde, dans une sorte de miroir, est tournée vers ce qui vient.[336]

La problématique de la pandémie permet de se fixer sur la temporalité immédiate de l'archive : aménagée dans cet espace-temps confiné, la définition d'Anne Klein souligne cet écartèlement entre passé et futur auquel l'archive semble destinée. L'archive serait-elle vouée à exprimer ce grand écart permanent ? Entre un passé bien trop grand pour être apprivoisé, et un futur bien trop imprévisible pour être anticipé ? Ainsi se pose inéluctablement le geste posthume contenu dans l'archive, qui avait été jusque-là mis de côté. Dans la pratique quotidienne de l'archivage d'une compagnie en activité, cette observation n'a pas lieu d'être. L'archivage est une activité vivante, au même titre que les activités de mes collègues, au travail pour les tournées et les tâches administratives. Le présent du geste archivistique a été exacerbé dans le temps pandémique, car il s'est cristallisé sur ce qu'il était uniquement possible de faire, immédiatement : sans intermédiaire, sans déplacement… tout de suite. Le temps pandémique a fait ressortir cet instant présent contenu dans l'archive de façon inédite, notamment par l'usage de l'archive dite numérique, et par la mise en pause de la génération de traces artistico-archivistiques. Ces dernières ont continué de se produire et d'être exploitées, mais sous d'autres formes, par d'autres biais. Elles se sont adaptées.

[336] KLEIN Anne, *Archive(s), mémoire, art*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019, p. 80.

CHAPITRE 1 Théâtres, archives et pandémies : du « non essentiel », éloge de l'inutile.

Le théâtre est épidémique. Isabelle Starkier en dresse le constat en 2022, sans son article « Entre théâtre et théâtralité : l'art de déconfiner le théâtre » :

> Le théâtre a toujours été en mouvement parce que le théâtre est mouvement. C'est ce mouvement même qui touche à l'invisible. […] Il n'y a donc ni fonction thérapeutique ni mission sociale à assigner au théâtre, mais un théâtre dans la Cité, un théâtre qui se réinvente avec et en amont de cette société qu'il reflète et anticipe à la fois. En ce sens, et en suivant les pas d'Antonin Artaud, le théâtre est épidémique. La pandémie lui va bien parce qu'elle le contraint à se réinventer comme il l'a toujours fait, en fonction des modifications sociales et des impératifs techniques.[337]

Le théâtre dans la Cité défini par Isabelle Starkier a été contraint de se réinventer durant la période pandémique. Lors de l'épidémie de Covid 19 en France, le théâtre, à la suite des autres lieux culturels, devient « non essentiel »[338]. L'archive de théâtre cesse d'être produite. Afin de débuter cette problématique de l'archive du théâtre durant le temps pandémique, il est révélateur de rappeler la question qui a été insidieusement posée au monde des arts lors des différents confinements : à quoi sert le théâtre ? Selon Enzo Cormann, cette assignation à un rôle précis est un non-sens :

> Dire ce qu'est le théâtre, à quoi sert le théâtre, revient assez vite à proclamer ce qu'il devrait être (sous-entendu : qu'il n'est pas), et à lui assigner un rôle (sous-entendu : qu'il ne joue pas, ou plus, ou mal). Et, de fait, requis de dire en peu de mots, comme je l'étais, à quoi, selon moi, « servait » le théâtre, j'ai d'abord été tenté de répondre : à rien.[339]

Les pouvoirs publics, lors du temps pandémique, semblent être en accord avec ce constat, car le théâtre a fait partie des établissements dits « non essentiels ». Cependant, sans pour autant arrêter mon travail d'archiviste et mes activités de recherche, la pandémie et le confinement les ont déviés de leur direction initiale. En réaction à cette proclamation du non essentiel, il serait tentant de faire l'éloge de l'inutile, des archives et du théâtre, comme Antonin Artaud dans *Le Théâtre et la peste* en 1934 :

> Dans les maisons ouvertes, la lie de la population immunisée, semble-t-il, par sa frénésie cupide, entre et fait main basse sur des richesses dont elle sent bien qu'il est inutile de profiter. Et c'est alors que le

[337] QUILLET Françoise (dir.), *La scène mondiale en période de confinement,* Paris, L'Harmattan, 2022, pp. 261, 262.
[338] *Ibid*., p. 257 : « Le théâtre est-il condamné à se survivre ? Réparation, résilience, condamnation, survie, essentiel, non-essentiel, luxe ou nécessité… Tous ces qualificatifs viennent réinterroger l'art du théâtre en ces temps de confinement et de fermeture. »
[339] CORMANN Enzo, *À quoi sert le théâtre ?*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003, p. 74.

> théâtre s'installe. Le théâtre, c'est-à-dire la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité.[340]

1.1 De Antonin Artaud à Patrick Boucheron : la pandémie aux archives

L'archive annulée

Si les épidémies ont tendance à suspendre les expériences de rassemblement des arts vivants, elles sont en revanche une source intarissable d'inspiration pour les artistes au travers du temps et des supports artistiques. Le lien le plus direct entre théâtre et pandémie est certainement celui opéré par Antonin Artaud dans son ouvrage *Le Théâtre et son double*. Il introduit le chapitre « Le Théâtre et la peste » en déclarant : « Sous l'action du fléau, les cadres de la société se liquéfient. L'ordre tombe. »[341] Cet ordre qui tombe est le dernier rempart définitionnel auquel n'avait pas encore cédé la caractérisation de l'archive en compagnie. Si le théâtre de l'archive se présente comme la remise en action constante du geste-archive, il implique malgré tout une organisation méthodique afin d'être transmis aux chercheurs et observateurs. Or, le geste d'archivage durant la période pandémique, pour reprendre l'image d'Antonin Artaud, s'est pour ainsi dire liquéfié. Achever de faire tomber l'ordre durant le temps pandémique, ne consiste pas en l'observation du mouvement vivant contenu dans les archives, mais plutôt en la mise à mort définitive de cette observation potentielle : l'archive est annulée. Ainsi en arrive-t-on à la mort de l'archive : le temps de vie et de tournée de la compagnie s'interrompant, elle cesse d'être produite.

N'amalgamons pas pour autant le temps pandémique du Covid-19 à celui de la peste décrit par Antonin Artaud. Envisageons-le davantage comme un repère placé dans l'Histoire, auquel les historiens et les artistes n'ont eu de cesse de faire référence.[342] Pour l'exemple, Patrick Boucheron, en travail avec Mohamed El Khatib sur la performance *Boule à Neige* à cette période, ouvrait simultanément un cycle de cours et de conférences au Collège de France à partir de janvier 2021 sur la peste noire. Il y cite entre autres Antonin Artaud, et s'étonne lui-même de cette résonance à l'actualité vis-à-vis du sujet traité. Il y déclare notamment que « l'objet d'étude choisi [est] atteint par les hantises d'aujourd'hui. »[343] Le

[340] ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1964, pp. 34, 35.
[341] *Ibid*., p. 21.
[342] L'historien Joël Blanchard, Gwenael Morin, l'historienne Claude Gauvard, et Sylvain Creuzevault.
[343] Propos tenus lors de l'introduction du colloque *Nouvelles recherches sur la peste noire*, au Collège de France, le 22 juin 2021.

colloque tenu le 21 juin 2021 au Collège de France, intitulé « Nouvelles recherches sur la peste noire », étudie le lien de filiation entre ces deux périodes pandémiques et interroge la manière dont les archives et leur traitement en ont été influencés, tout d'abord dans leur absence commune. Solal Abeles, lors de son intervention, admet notamment qu'au lendemain de la peste, beaucoup de documents ne mentionnent pas, même indirectement, le passage de l'épidémie.

> Ce silence est d'autant plus déroutant qu'il contraste avec l'image de chaos que diffuse un certain nombre de récits contemporains. Un tel hiatus entre sources narratives et actes de la pratique invite par conséquent à s'interroger sur la nature et la consistance des traces documentaires de la peste.[344]

En écho à ce phénomène décrit par Solal Abeles, j'ai pu observer au travers de ma propre expérience d'archiviste, la béance laissée par la pandémie à certains endroits des archives de la Compagnie Louis Brouillard. Nous y reviendrons dans la suite de ce chapitre afin de tenter de dresser un premier bilan de ce phénomène. En accord avec Patrick Boucheron et Solal Abeles, l'archive devient expressive par son silence. On ne peut qu'imaginer rétrospectivement la secousse sismique immense qu'a provoqué la peste, en générant cette béance silencieuse aux archives. Il n'y en a pas. Il n'y a pas trace de la pandémie, et ce silence en devient assourdissant. Cette problématique est essentielle, tant elle illustre la manière dont nous traitons le phénomène pandémique aux archives. Les archives de théâtre ne font ainsi pas exception. La pandémie a confirmé cette mouvance nécessaire au sein de la structure archivistique, par l'empêchement du déplacement physique aux archives. Le travail archivistique pouvait-il s'émanciper de tout support physique ? Comment travailler la trace archivistique sans un accès aux archives ? Comment observer la trace quotidienne d'une compagnie sans activité de la compagnie ? Que (re)deviennent les archives lorsqu'elles sont inaccessibles ? Comment générer l'archive à partir de l'absence ? Celle de la création qui ne tourne plus, de la reprogrammation et de la déprogrammation permanente.

Avec le temps pandémique, les cadres structurants prérequis de l'archive sont tombés. La période du Covid-19 a abattu le dernier pilier de l'ordonnancement institué, en finissant de délocaliser le geste-archive du bureau dans lequel je n'avais, jusque-là, jamais cessé de retourner régulièrement. Si les observations faites jusqu'à présent dans les archives des compagnies confirmaient les instabilités révélatrices de leur fonctionnement, les archives sont

[344] Propos tenus lors de la communication « Entre évidence et indifférence : les traces de la peste dans les archives florentines du milieu du XIVe siècle. », au colloque *Nouvelles recherches sur la peste noire*, au Collège de France, le 22 juin 2021.

devenues avec le temps pandémique un non-lieu. Le travail archivistique a pourtant continué. À la façon d'un superflu nécessaire, les compagnies ont fait main basse sur leurs archives et se sont notamment tournées vers les versions numériques, accessibles, partageables, « sûres », afin de garantir en premier lieu, non plus la conservation, mais bien la diffusion. Elles ont rendu accessibles leurs captations, leurs photographies, leurs musiques, leurs interviews… Les archives restaient dans les bureaux et les fonds, tandis que je restais loin du bureau, confinée. Pourtant, le lien ténu a continué de s'opérer, avec les archives numériques en seul traitement possible, comme immunisées contre la réalité pandémique. Ainsi se sont exprimées les archives prises dans le temps immédiat du confinement. Les compagnies ont cherché à diffuser ce qui était jusque-là caché, relégué. Ce qui conduirait ainsi à faire archive en toute circonstance serait cette revendication de l'inutile.

Les différents confinements terminés, lorsque l'activité a pu reprendre, le constat fut sans appel : il n'y avait plus d'archives. Un effet temporel à rebours s'était mis en place. Une béance s'était bel et bien produite aux archives, il n'y avait plus rien à traiter. Il n'a plus été question d'envisager l'archive immédiatement, mais plutôt de se tourner vers des archives plus anciennes, dans les cartons remplis précédemment, chargés du passé et non du présent, pour lesquelles nous n'avions pas assez de temps. Mon rapport au temps de l'archive s'est ainsi distordu. J'avais appris à travailler sur la matière quotidienne d'une création en exploitation et d'une compagnie en activité, la pandémie m'a fait me retourner, après coup, vers la matière du passé, une fois le temps quotidien revenu. Après le temps de l'archive immédiatement numérique et impalpable, il a fallu remplir le présent de la substance dont il avait été privé.

En retournant travailler la matière passée qui n'avait pas encore été traitée, il a été possible de retrouver de la stabilité dans l'exercice quotidien du présent des archives. Il est possible de dresser un premier constat : le temps pandémique n'a pas détruit l'archive, il l'a annulée. Ce temps de flottement a néanmoins été l'occasion, pour reprendre l'expression de Franck Pendino qui travaillait à ce moment-là aux archives du Soleil, de « déconfiner les archives enfouies. »[345] La pandémie permet d'interroger en profondeur les différentes temporalités rattachées à l'archive. Bloquer la génération de nouvelles archives a conduit les compagnies à diffuser leurs archives conservées, notamment par les réseaux de diffusion internet. Lorsque les activités d'archivage ont pu reprendre, il a été constaté — à l'image du

[345] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.3 Entretien avec Franck Pendino, p. 36.

bilan dressé par Patrick Boucheron lors de ses séminaires — que le vide laissé aux archives était perceptible. En annulant la trace-archive immédiate, la place a été prise et remplie par les archives du passé qui n'avaient jusqu'à présent pas pu être traitées.

La destruction empêchée, le pourrissement de l'archive

Evelyne Grossman dans son article intitulé « La trahison de l'archive », rappelle que Antonin Artaud met tout en œuvre pour contrer l'archive :

> Le terme même d'archive n'appartient pas au lexique d'Artaud. L'archive, si le mot existait, serait pour lui ce qui s'est détaché du corps vivant et qui a chu, le déchet rejeté qui revient du dehors pour me persécuter : goules et lémures, corpuscules infectés […] Son vœu ? Qu'il devienne impossible d'opposer le geste et la trace (retombée écrite, inscription mémorielle de ce qui se dépose), tant il est vrai que l'écrit risque toujours de virer au dépôt archivable.[346]

Selon Evelyne Grossman, Antonin Artaud abhorre l'archive qu'il perçoit comme un lambeau pourrissant du corps artistique. Dans cette considération, elle est attachée à cet enjeu de l'ob-scène, comme ce qui reste, à la vue de tous, là où son auteur n'est plus. Le corps artistique pourri se décompose, et les archives n'en seraient que les débris frelatés. Afin de contrer ce rapport quasi autophagique de l'archive, l'élaboration du travail quotidien d'archivage des compagnies permet de contourner cette difficulté. Gérée et traitée en interne, l'archive est un geste « jamais achevé », toujours à répéter, à recommencer. L'archive en compagnie se mue ainsi de façon permanente. Lorsque le geste quitte la scène pour entrer dans l'archive, il se fige, se délite et se perd, progressivement, inexorablement.

Or, le quotidien empêché de l'archive en compagnie par le temps pandémique rappelle que cette matière-archive est en attente. Elle n'est pas un cadavre en décomposition, mais bien une matière au repos, en attente du geste-archive. Comme la représentation, elle n'a ni début ni fin. Selon Jacques Derrida, qui définit la représentation par le Théâtre de la cruauté d'Artaud[347], elle est circulaire.

Le temps pandémique fait dérailler notre rapport quotidien à la mort en la remettant sans cesse au premier plan. La mort devient le sujet principal, celui autour duquel notre

---

[346] BARBÉRIS Isabelle (dir.), *L'Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2015, pp. 27, 28.

[347] DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1967, p. 367 : « Parce qu'elle a toujours déjà commencé, la représentation n'a donc pas de fin. Mais on peut penser la clôture de ce qui n'a pas de fin. La clôture est la limite circulaire à l'intérieur de laquelle la répétition de la différence se répète indéfiniment. C'est-à-dire son espace de jeu. »

quotidien et nos gestes sont organisés afin de l'éviter. Corinne Gibello-Bernette, chargée de fonds d'archives à la Bibliothèque nationale de France, rappelle le devoir premier de l'archiviste, celui de l'élimination[348]. Le travail consiste à appliquer aux archives une sélection significative afin de les rendre lisibles, ce qui implique une sélection et, par conséquent, une destruction (des éventuels doublons, par exemple) afin de ne pas générer un encombrement insensé des fonds d'archives. La pandémie pose le problème inverse. En empêchant les réunions de personnes (élément définitionnel fondamental de la compagnie), les représentations et le travail, non seulement artistique, mais aussi bureaucratique, s'en trouvent empêchés ou modifiés. Par conséquent, la destruction ne peut plus s'opérer, car la construction préalable ne peut avoir lieu. Si en temps « normal », la destruction est essentielle, en temps de pandémie, nous constatons un emballement de la production d'archives, pouvant être qualifiées de précoces : il faut documenter, témoigner, produire de la matière sur le phénomène en cours. La pandémie est à la fois un mal très concret (par cette frénésie de la description) et très abstrait, fugitif aux archives, à la manière d'une puissance qu'Artaud qualifie de spirituelle[349].

Ce mal pandémique modifie notre rapport immédiat à la destruction. La pandémie nous rappelle que la mort n'est pas seulement une disparition : elle prend de la place, elle devient le sujet central et est énormément documentée. Par conséquent, le temps consacré aux archives déjà produites est affecté, tout comme la génération d'archives qui étaient initialement prévues (telles que les bibles de spectateurs qui devaient voir le jour pour des dates de spectacles qui n'auront jamais lieu). Énormément d'archives sont générées afin de documenter le temps en cours. L'arborescence numérique de la Compagnie Louis Brouillard a par exemple été augmentée d'un onglet intitulé : COVID-19. Ce dossier comporte notamment les mails envoyés par la compagnie en interne qui permettaient d'expliquer les mesures prises concernant les jauges de spectateurs, l'accueil des publics… Les archives en cours sont quant à elles laissées dans l'attente. L'absence de gestion quotidienne de l'archive et son annulation engendre-t-elle paradoxalement le pourrissement de l'archive ? S'il est difficile de répondre en l'état à la question posée, il est néanmoins possible d'apporter un témoignage direct de l'empêchement-archive généré durant le temps pandémique. Au sein de

[348] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 19 : « CGB : Attention toutefois, parce qu'un archiviste, son principal but, c'est l'élimination ! Aussi paradoxal que cela puisse paraître. »

[349] ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1964, pp. 30, 31 : « La peste semble manifester sa présence dans les lieux, affectionner tous les lieux du corps, tous les emplacements de l'espace physique, où la volonté humaine, la conscience, la pensée sont proches et en passe de se manifester. »

la Compagnie Louis Brouillard, il était prévu en juin 2020, dans le hall du théâtre de La Criée à Marseille pour l'accueil du spectacle *Contes et Légendes*, une installation sur les archives de la compagnie. L'idée initiale était de présenter au public la dimension internationale de la troupe, ainsi que l'ensemble des personnes qui permettent aux créations de se produire en tournée sur le territoire.

> AF : il y a eu effectivement le COVID. Dans cette logique de répercussion sur les institutions, nous avons amorcé avant le COVID le travail avec Macha Makeïeff qui était une exposition dans le hall du théâtre de la Criée à Marseille. Il s'agissait de montrer concrètement aux publics ce que pouvait être la trace de la compagnie, organisée et présentée même artistiquement.
>
> MBV : Oui l'idée c'était de montrer l'histoire de la compagnie. L'essence de ce moment-là, c'était de ramener au concret : Joël Pommerat, son œuvre est largement commentée et analysée, mais la compagnie Louis Brouillard, c'est des milliards de kilomètres de train, d'avion, de tournée… C'est une équipe réduite, avec beaucoup de gens qui gravitent autour de Joël, mais ce sont toujours les mêmes. C'est aussi, selon moi, ce qui fait la longévité de la compagnie. L'essence de la compagnie ne s'est jamais perdue. Je pense que ce que Joël faisait à l'époque et ce qu'il fait aujourd'hui, il le fait plus ou moins de la même façon. Il y a quelque chose, malgré les fantasmes que ça génère, d'une grande simplicité dans les rapports. Après, est-ce que la simplicité existe ? Ça, je n'en sais rien !
>
> AF : Oui, il y avait cet enjeu de rapprocher très concrètement l'histoire de la compagnie au réel.
>
> MBV : Oui, c'est ça. Et aussi de montrer tous ces documents qu'on a conservés, les choses un peu symboliques, les programmes de salle, les tickets… tout le travail. Tous les gens qui arrivent à la compagnie, toi et moi les premières, tout d'un coup, on prend conscience de tout ce travail. Il y a un attachement personnel de spectateurs et spectatrices au travail de Joël. Mais tout d'un coup, quand on se rend compte du boulot que ça représente, on en prend la mesure, ça ne tombe pas de nulle part, ce sont des milliards d'heures de travail. Montrer aussi ce qu'est le travail de tournée : on a vu le spectacle un jour à un endroit, mais, en réalité, ce spectacle, il est allé dans 60 autres lieux. Je trouve que de s'en rendre compte, c'est intéressant. Ça aurait été bien qu'on arrive à la faire cette expo… Mais ça n'a pas marché.[350]

La pandémie n'engendre pas la destruction, elle provoque l'annulation de ce qui aurait pu être. L'archive ainsi meurt, mais sans destruction de matière ; elle est une mise à mort invisible et silencieuse. Le tsunami s'est produit, et les archives, annulées dans leur potentialité, ont gardé le silence. Comme A. Artaud compare le corps du pestiféré à celui de l'acteur à la manière d'un bouleversement imperceptible[351], l'archive, durant le temps pandémique, se donne à voir en pourrissement insaisissable : il ne s'est rien passé. Néanmoins, les compagnies du corpus, en cessant leurs activités, ont continué de travailler, et ont produit des archives nouvelles.

---

[350] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.2 Entretien avec Magali Briday-Voileau, pp. 64, 65.

[351] ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1964, p. 35 : « L'état du pestiféré qui meurt sans destruction matière, avec en lui tous les stigmates d'un mal absolu et presque abstrait, est identique à l'état de l'acteur que ses sentiments sondent intégralement et bouleversent sans profit pour la réalité. Tout dans l'aspect physique de l'acteur comme dans celui du pestiféré, montre que la vie a réagi au paroxysme, et pourtant, il ne s'est rien passé. »

Chacune des compagnies du corpus s'est emparée de ce phénomène pandémique à sa manière, attentive à sa propre difformité archivistique. Le Théâtre du Soleil a mis en ligne de nombreux documents et archives vidéos, qui étaient jusqu'alors inaccessibles. Concernant la Compagnie Louis Brouillard, mon travail quotidien s'est délesté du papier et s'est focalisé sur le numérique. Après le temps de la pandémie, nous avons pu percevoir les différents manques annulés de l'archive, notamment par l'inexistence du signet[352] 2020-2021 de la compagnie. Mohamed El Khatib, en travail durant cette période avec Patrick Boucheron sur la création *Boule à Neige*, déplacera les sujets d'interrogations générés par la boule à neige, des ronds-points des gilets jaunes, au monde confiné sous cloche que cette dernière incarne. Nous le verrons par la suite, cette difformité archivistique se loge également, dans notre époque connectée en permanence, sur le support numérique. En empêchant la réunion en collectivité, le lien s'est fait par le réseau Internet. L'archive n'a pas fait exception. Elle a tissé un lien distanciel (im)matérialisé, dans l'absence de contact humain : l'archive pandémique a pris un chemin de traverse, celui, en l'occurrence, du numérique.

1.2 L'archive annulée de la Compagnie Louis Brouillard

L'archive numérique amplifiée, l'archive papier empêchée

Pour la Compagnie Louis Brouillard, la période pandémique permet une première observation de l'archive dite empêchée. Ma relecture de l'archive a été influencée par ce quotidien vécu durant l'année 2020-2021. Cet événement a surpris le travail de l'archive dans sa mise en place, par sa mise en désordre et en déroute. Il n'est pas question de repousser ces différentes observations - que l'on pourrait estimer comme une matière en jachère trop précoce - mais bien de les considérer immédiatement. L'archivage tel que je le menais s'est mis en pause (vider les cartons, archiver quotidiennement la presse publiée en ligne et les éléments de tournée), et s'est focalisé sur la matière journalière numérique des articles de presse. Je pouvais travailler à distance sur cette matière, ainsi que sur les archives numériques jusque-là mises de côté, comme les articles en ligne qui avaient été sauvegardés depuis leur page internet, mais qui n'étaient pas encore entrés dans le logiciel d'archivage OTRA[353].

[352] Voir volume des annexes, Annexe 2 : Outils archivistiques de la compagnie Louis Brouillard, 2. Glossaire des archives : LOGICIEL BASE ARCHIVE INTERNE À LA COMPAGNIE LOUIS BROUILLARD, Types de documents du fonds d'archives, Signets.
[353] Voir volume des annexes, Annexe 2 : Outils archivistiques de la compagnie Louis Brouillard, 2. Glossaire des archives : LOGICIEL BASE ARCHIVE INTERNE À LA COMPAGNIE LOUIS BROUILLARD

Depuis mon ordinateur personnel, avec un logiciel de travail et de contrôle à distance du bureau virtuel, j'ai pu continuer de travailler sur l'archive, loin des archives. Comme mentionné précédemment, un dossier numérique « COVID-19 » a été créé, conscients que nous étions avec mes collègues de la portée et du retentissement de l'événement, y compris au sein des archives. La trace perdurait. Il m'a également été délégué durant cette période des tâches administratives, que j'ai continué d'assumer par la suite, comme la gestion des fichiers publics, des candidatures spontanées, et des demandes de comédiens de participation à d'éventuels ateliers organisés par Joël Pommerat. Il fallait répondre à tout le monde, ce lien de communication devait être maintenu, car, dans le même temps, certaines archives se sont annulées.

Depuis 2003, le signet de la compagnie est archivé chaque année dans le fonds d'archives papier[354]. Néanmoins, en rangeant cette section il y a plusieurs mois, afin de m'assurer de la présence de chaque signet sans exception, je m'adresse à la codirectrice pour la prévenir d'un manque : celui de l'année 2020-2021. Il ne manque pas, il n'a jamais existé. Le signet est un document de communication auprès des publics, envoyé par voie postale à l'ensemble des personnes mentionnant une adresse dans le fichier public (dont je suis à présent responsable). Cette absence est révélatrice de l'effet produit par le temps pandémique sur les archives papier : les plus anciens signets sont les plus rares (nous en possédons quelques doublons, que nous ne distribuons pas aux éventuels chercheurs intéressés.) Les plus récents, dont le bureau possède des centaines d'exemplaires, sont quant à eux chargés de cette inutilité, et sont distribués à toutes celles et ceux qui vont et viennent dans les bureaux. Cette absence du signet de l'année 2020-2021 créé cette séparation entre les signets « d'avant », ceux dont la quantité est limitée, qu'il est possible de compter en un nombre relativement réduit, et ceux des années suivantes jusqu'à aujourd'hui, dont nous conservons encore de nombreux exemplaires.

Le temps pandémique a ainsi permis de mettre en relief un certain nombre de phénomènes vivants des archives, révélateurs de cette valeur de l'inutile au temps présent. L'utile signifie, selon le dérivé latin *utor* « prendre avec soi » ou bien *utele*, « jouir de sa terre »[355] ainsi, sa négation pour l'inutile signifie l'encombrement, comme ce qui n'est pas nécessaire. Les archives sont inutiles en temps pandémique, car l'on ne peut pas les emporter

[354] Voir volume des annexes, Annexe 2 : Outils archivistiques de la compagnie Louis Brouillard, 1. Lexique de l'archive, archives papier.
[355] REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2006, p. 3813.

: elles sont de trop, laissées à leur autonomie inféconde, sous-entendu « qui ne produisent pas ». Cependant, cette difficulté a été contournée par les archives numériques, qui peuvent être emportées et transportées depuis les réseaux de communication. Le partage de captations numériques a par exemple permis la diffusion à l'étranger de certaines créations.

Les diffusions à l'étranger

Durant le confinement, la Compagnie Louis Brouillard a diffusé des captations dans certains lieux à l'étranger (en Corée et en Argentine). L'épidémie de Covid-19 a questionné la mise au présent des archives, notamment par la diffusion vidéo. Les captations de spectacle, inaccessibles, non visionnables, redeviennent visibles, interrogées dans le temps présent et quotidien des spectateurs numériques. Le numérique se présentait en tant que lien de passation encore accessible. Les pratiques d'apprentissage et de lectures qui peuvent s'effectuer en solitaire par les médias du livre ou du film ne vont pas nécessairement de soi pour le spectacle vivant. La captation ne permet plus le partage de la même temporalité qu'implique un public de théâtre. Pourquoi en conséquence se tourner vers cet outil de diffusion ? Le numérique s'est présenté comme ce qui reste, malgré tout. La réunion collective étant impossible et empêchée, en acceptant cette dichotomie du public séparé de la salle, des comédiens et techniciens séparés du plateau, les compagnies comprennent l'intérêt de cette matière à distance. Ce rapport au temps en présence a été traité et distordu pendant la pandémie : en ne pouvant plus travailler sur le temps partagé de la création, les archives se sont montrées fertiles, empêchant ainsi les compagnies de passer « de tout à rien ». Il s'est (re)trouvé des traces à présenter. Ce phénomène de diffusion numérique s'accompagne également d'un impératif de financement pour certains lieux culturels, comme le mentionne Magali Briday-Voileau :

> MBV : Il y a eu une diffusion de *Ma chambre froide* en Corée, en public avec, une entrée payante. Et il y a eu aussi la diffusion en ligne, dans un cadre très précis, sur une durée décidée ensemble et de façon payante, de *Cendrillon* et *Pinocchio* par le Timbre 4 qui est un théâtre en Argentine.
>
> AF : Pourquoi à l'étranger ?
>
> MBV : Parce qu'à l'étranger il n'y a pas eu de soutien. Partout dans le monde, à part en France et dans quelques pays en Europe, la culture n'est pas soutenue par une institution publique. Donc si l'on enlève la billetterie, il n'y a plus rien. Ces gens-là avaient besoin de créer des rendez-vous et mettre en place de la billetterie. On a été solidaire de ces choses-là. David (Charrier) m'a raconté que le Timbre 4 avait expliqué que des gens payaient la diffusion du spectacle, mais qu'ils ne regardaient pas vraiment. C'était plus pour soutenir le théâtre. En France, ça n'avait pas vraiment de sens de faire ça. Les spectacles de Joël tournent. Après, on a aussi fait des ateliers à la MC93 autour du *Chaperon* quand ça

> n'a pas pu être joué, on a accueilli des classes avec les comédiens, on a parlé du spectacle, on a mis en place tout un petit dispositif parce que les classes avaient bossé dessus toute l'année. Sinon, on a attendu que ce soit à nouveau possible de faire du théâtre, pour faire du théâtre.[356]

Magali Briday-Voileau décrit les projections solidaires ainsi que les ateliers qui ont permis de maintenir le lien avec les publics, malgré l'impossibilité de présenter les spectacles. La réunion des personnes autour de l'acte de création collectif s'est poursuivie, appuyée par la diffusion des captations à l'étranger. On peut néanmoins qualifier cette situation de critique, car elle entrave la relation avec le public, comme le montre le comportement de certaines personnes qui paient pour assister au spectacle sans y prêter attention. Il est manifeste, compte tenu des répercussions du Covid-19 sur les salles de spectacle, que l'enregistrement et la diffusion de la représentation ne peuvent égaler l'expérience partagée d'une représentation théâtrale. Cette tendance n'a pas persisté une fois que la crise sanitaire a pris fin. Les compagnies ont attendu avant de pouvoir reprendre leurs représentations. Les spectacles ont été mis en attente, et les traces captées qu'elles avaient générées ont pu être exploitées. Cela montre bien la distinction entre un état provisoire de transmission et un événement théâtral éphémère. Nous étions conscients qu'il ne s'agissait que d'une solution temporaire et exceptionnelle, en aucun cas d'une situation pérenne.

Le retour aux archives

Le temps pandémique terminé (celui du confinement), une autre temporalité de l'archive s'est mise en place. Le temps de l'après. Il n'y avait plus rien. Une béance s'était creusée dans les archives, ou plus exactement dans le rythme imposé de l'après : il n'y avait plus eu de tournées, de publications, de représentations… L'ensemble du temps d'existence quotidien des créations avait été arrêté. Le rythme du geste-archive avait été troublé. L'archive en a été également influencée. Elle s'est trouvée indispensable *via* le média numérique durant le temps pandémique, comme un recours inaltérable. Néanmoins, l'archive numérique continue de poser la problématique du temps donné : si elle est un recours précieux durant une période où l'emploi du papier et la présence collective deviennent potentiellement dangereux, elle pose un nombre conséquent de problématiques de l'instantané. Les compagnies sont en activité, et lorsque l'activité est empêchée, comme une mise à mort prématurée, l'archive numérique se révèle profondément vivante, mouvante, par sa diffusion, son téléchargement instantané… Néanmoins, elle demeure plate, elle prive son

[356] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.2 Entretien avec Magali Briday-Voileau, p. 66.

utilisateur de reliefs, dans le temps dit quotidien de l'archive et de la consultation « sur place ». Cette problématique sera traitée dans le second chapitre de cette partie. Cet événement a néanmoins permis de révéler la scission entre archive papier et numérique. Le Théâtre du Soleil s'est emparé de sa matière numérique afin de maintenir le lien avec les spectateurs en confinement.

1.3 Désenfouir l'archive du Théâtre du Soleil

Le travail de remise au présent des documents d'archives durant le temps pandémique a été constaté par Franck Pendino au Théâtre du Soleil. Tout comme moi, il a pu observer que la pandémie n'a pas arrêté, mais déplacé le travail d'archivage :

> AF : Est-ce que la pandémie a eu une influence sur l'archivage ?
>
> FP : Évidemment ! La pandémie n'a pas arrêté le travail. À ce moment-là nous n'étions pas en période d'exploitation, donc pas en contact avec le public : nous étions en vase clos. Par conséquent, le travail de création a duré. Il s'est éternisé. Pendant presque deux ans. Et à ce moment-là, je me suis dit que c'était l'occasion rêvée pour valoriser des archives ! La chaîne Viméo était déjà créée, mais elle était vide. J'ai aussi créé la chaîne Soundcloud du Théâtre du Soleil, afin de valoriser une myriade d'archives audio : la musique des spectacles, des rencontres, des débats, des interviews, dans le monde entier. Le confinement a permis cela, d'entrer chez les gens, puisqu'ils ne pouvaient plus sortir. C'est vrai, tous les théâtres se sont mis à partager leurs archives, toute la presse en a fait le relai en disant « Les artistes dévoilent leurs trésors ». Le New York Times et la RAI ont même fait un reportage sur nos archives en ligne. Pendant quelques mois, il a été possible d'accéder gratuitement à tous nos films et autres archives qui n'avaient encore jamais été dévoilées, notamment grâce à un partenariat avec l'INA.[357]

Comme exprimé par Franck Pendino, Le Théâtre du Soleil s'est tourné vers sa matière numérique et a donné accès à des spectacles. Le Théâtre du Soleil a enrichi le flux des vidéos numériques, afin de garantir un lien continu de diffusion, bien que distancié, en se retournant sur leurs matériaux du passé. En mars 2020, la troupe du Théâtre du Soleil est en répétition. Le théâtre n'est pas en période d'exploitation, il n'est pas en contact avec du public. Le travail de création s'étend. Il durera presque deux ans, jusqu'aux premières représentations de *L'île d'or* en mai 2021. Si Le Théâtre du Soleil fonctionne en vase clos durant cette période, le lien avec les publics est maintenu par la diffusion d'archives audiovisuelles. Le temps pandémique a mis en valeur les archives, par l'intermédiaire des plateformes en ligne, comme la chaîne Viméo de la compagnie. Créée en 2016, elle demeurait vide ; de nombreuses vidéos, des apports au *Soundcloud* audio avec la musique des spectacles, des rencontres, des débats, et des interviews y ont été ajoutés, grâce au travail mené par Franck Pendino durant cette

[357] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.3 Entretien avec Franck Pendino, p. 36.

période. Il était également possible d'accéder aux films gratuitement pendant une certaine durée. Les personnes étant confinées, le lien vibrant de l'échange, celui du partage en écho de la voix et des sons, demeurait accessible.

Les archives en ligne

Bien qu'anciennes, les archives sont là. Le *New York Times* mentionne, durant cette période, comment cette diffusion de documents filmés permet de « capturer le sentiment d'unité utopique, central dans les créations collectives d'Ariane Mnouchkine [*to capture the sense of utopian togetherness that is central to Mnouchkine's project.*] »[358]. Néanmoins, il est intéressant de souligner que l'article mentionne les difficultés que peut rencontrer celui ou celle qui s'aventure sur la chaîne Viméo, « peu attrayante [*unappealing*] », afin de rechercher une captation, ainsi que des soucis de qualité vidéo, comme un défaut de synchronisation entre le son et l'image pour le début des *Naufragés du Fol Espoir*[359]. Le Théâtre du Soleil assume le décalage temporel profond de ses archives audiovisuelles auxquelles nous renvoient ces images projetées. En ne cherchant pas à le dissimuler, en présentant à ses spectateurs ses archives « telles quelles » (qu'il s'agisse des captations ou des reportages), le Théâtre du Soleil rappelle qu'elles demeurent les pièces abîmées d'un puzzle dont le rendu final aurait aujourd'hui changé. La troupe a évolué, le temps est passé sur les images capturées de l'archive audiovisuelle, mais il subsiste, malgré tout, l'émotion ressentie.

Cet instant pandémique a distordu notre rapport au temps présent quotidien, ce qui a contribué à ouvrir une nouvelle brèche, un passage inédit dans l'archivage numérique, afin de les redonner à voir et à entendre. Certes, cette trace numérique est imparfaite, mais elle se veut le reflet du fonctionnement de la compagnie. Les archives audiovisuelles se meuvent, non dans l'image saisie, mais dans le son émis. Il convient d'entretenir ce flou, ne pas saisir toute la portée de l'image dans l'englobement d'un regard, accepter l'imperfection inhérente

[358] CAPPELLE Laura, *Ariane Mnocuhkine : half a century building utopia* [en ligne], The New York Times, 14 mai 2020, [Consulté le 11/01/2022], disponible à l'adresse : https://www.nytimes.com/2020/05/14/theater/ariane-mnouchkine-archive.html : « Since March, the company has added regularly to an archive that now includes more than 100 videos. Most are short features or documentaries, but a sample of filmed productions stretching back half a century aims to capture the sense of utopian togetherness that is central to Mnouchkine's project. »

[359] *Ibid*., « Still, watching these productions at home confirms that the Théâtre du Soleil hasn't quite figured out how to translate its ethos for the digital age. While many theaters have been competing for attention during this crisis, with increasingly sophisticated "appointment streaming," finding full-length productions requires some digging on the company's unappealing Vimeo page. The video quality also varies. For instance, the first half of "Les Naufragés du Fol Espoir" ("The Survivors of the Fol Espoir") has a delay of several seconds throughout between sound and image, an instant turnoff. »

à l'expérience théâtrale et aux archives audiovisuelles. À l'heure actuelle, si les captations des créations ne sont plus disponibles sur la chaîne Viméo, les différentes vidéos de reportages, d'entretiens, et les bandes-son sont encore accessibles. L'archive numérique perfore par endroits le rideau tendu de ce qui doit être caché ou de ce qui a été oublié, luttant fugacement contre l'oubli activement programmé des événements de l'histoire. Elle rappelle les engagements de la compagnie, dès ses débuts, jusqu'à présent ; depuis 1972, avec la vidéo intitulée « Qui vole un œuf va en prison, qui vole un bœuf va au Palais-Bourbon »[360], à la vidéo « Marchons pour l'Ukraine »[361] du 24 février 2024. Ainsi se dessine la révolution quotidienne du Soleil au travers de ses archives audiovisuelles, faisant subsister ce qui a fait et ce qui continue de faire l'identité de la compagnie.

La pandémie est devenue le prétexte de remise en avant des archives. Elle a permis une actualisation de leur diffusion et de leur consultation. Le temps présent mis en pause, le temps passé des archives a pu rendre possible leur déconfinement. Pour de nombreux chercheurs en 2020, il est certain que l'archive en appelle à une considération nouvelle. En tant qu'outil numérique, il a été possible d'adapter le format d'archivage à l'ensemble des situations inédites rencontrées par les professionnels du théâtre. La pandémie n'a pas établi l'archive en tant que bloc ou entité rassurante de considérations objectives et scientifiques dans laquelle le temps n'avait finalement plus d'emprise. Elle s'est au contraire révélée mouvante, volubile, afin de combler la béance matérielle laissée par le temps pandémique au sein même desdites archives. La pandémie a été une nouvelle dimension ajoutée aux archives. Franck Pendino rappelle que la pandémie leur a accordé du temps pour les archives « enfouies » :

> FP : Le temps du confinement nous a paradoxalement permis de déconfiner des archives enfouies. Et je sais que cela a touché les gens : en plus de l'accueil réservé par la presse, nous avons eu énormément de retours, des messages personnels, des lettres, des appels. Chaque archive partagée renvoyait chacun à une archive intime partagée avec nous aussi : un moment de théâtre inoubliable parce que partagé aussi avec un.e ami.e, un parent, un amour, une histoire de transmission intergénérationnelle aussi. C'était très touchant cette réception.[362]

De « l'archive intime » la plus personnelle, à la rediffusion au plus large public sur les plateformes partagées, l'archive au temps de la pandémie a pu se redimensionner dans cette

[360] THÉÂTRE DU SOLEIL, *Qui vole un œuf va en prison, qui vole un bœuf va au Palais-Bourbon* [en ligne], Viméo, 29 mars 2020, [Consulté le 28/03/2024], disponible à l'adresse : https://vimeo.com/455580777
[361] THÉÂTRE DU SOLEIL, *Marchons pour l'Ukraine, samedi 24 février 2024* [en ligne], Viméo, 29 février 2024, [Consulté le 28/03/2024], disponible à l'adresse : https://vimeo.com/917982663
[362] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.3 Entretien avec Franck Pendino, p. 36.

actualité des plus mouvementées, démontrant encore une fois son immense versatilité, nécessaire à l'appréhension et à l'étude d'une compagnie en activité. Même lorsque l'activité s'arrête, l'archive continue de se mouvoir, d'évoluer, d'échapper à son empreinte d'origine. *L'île d'or* s'est nourrie des archives d'actualités qui ont influencé la forme finale de la création ainsi que les sujets abordés (comme la naissance de la pandémie en Chine). Patrick Boucheron et Mohamed El Khatib au sein de la compagnie Zirlib ont témoigné d'évolutions en lien avec l'actualité pandémique dans le spectacle *Boule à neige.*

1.4 L'hantologie de la boule à neige

Le sismographe de la pandémie

Le spectacle *Boule à Neige* sur lequel ont conjointement travaillé Mohamed El Khatib et Patrick Boucheron fut en premier lieu une référence au mouvement des gilets jaunes en France en 2019 :

> Il est question d'une histoire de ronds-points. La France investissait alors les ronds-points, en particulier les Gilets jaunes. Quelque chose tournait en rond et les ronds-points ont été mis sous cloche. C'est l'une des origines. […] Il y va de ce constat que la boule à neige, c'est du théâtre, certes le plus petit théâtre du monde, mais dans lequel se rejoue une perpétuelle scène primitive.[363]

Le monde des ronds-points sous cloche évoqué par Mohamed El Khatib a été mis en lien avec la pandémie, comme l'écrit Patrick Boucheron dans un courriel à Mohamed El Khatib, daté du 17 mars 2020 :

> Je croyais que nos boules à neige seraient pour moi un hasard heureux, une facétie joyeuse et douce. J'avais bien perçu la mélancolie de ces cendres, la morbidité du souvenir — mais sans trop savoir ce qui m'attirait là-dedans. Je ne savais pas, en fait, j'attendais, et je commençais à m'inquiéter de ne pas savoir. Par ailleurs, j'allais faire un cours l'année prochaine sur la peste noire, mais cela n'avait rien à voir, n'est-ce pas ? Et voici que tout s'est relié et relu. La boule à neige : un seul monde, confiné, sous cloche, et l'insidieuse retombée du passé.[364]

Patrick Boucheron aborde l'insidieuse retombée du passé sur le présent du spectacle. À la manière de la stratification des archives expliquée précédemment, la pandémie de Covid-19 en France a mis en avant ce mouvement sismique juxtaposé à l'archive. Selon Patrick Boucheron, c'est la boule à neige elle-même qui devient un sismographe de nos émotions.

---

[363] BOUCHERON Patrick, EL KHATIB Mohamed, *Boule à Neige*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2021, p. 73.
[364] *Ibid*., p. 59.

> Patrick Boucheron : Ce sismographe [la boule à neige] est placé là et on le retrouve dans la tournée. Il est toujours le même, mais il enregistre aussi nos émotions. Le spectacle commence à prendre de l'âge. On l'a imaginé avant le COVID, il a été interrompu par le COVID. Il est revenu ensuite dans l'entre-deux du confinement en juin 2021.[365]

Patrick Boucheron exprime la joie de la répétition retrouvée, comme un endroit d'agrément nécessaire, une archive de leurs émotions, contenues dans la boule à neige. Cette dernière permet d'interroger le lien entre théâtre et pandémie.

> AF : Vous déclarez dans le spectacle « on croyait protéger le passé et le voilà qui se laisse contaminer par les hantises du présent ». Cette déclaration fait écho à la notion d'hantologie élaborée par Jacques Derrida, dans *Spectres de Marx*, comme la manifestation d'une trace qui est à la fois visible et invisible, à la manière d'un passé qui hante le présent. En prenant en compte cette considération, il est possible de formuler une définition de l'anarchive, à la manière d'une métaphysique des restes, comme ce qui est finalement négligé, négligeable, ce qui n'a pas été consommé ou consumé par l'expérience du temps, mais qui tend à faire trace imperceptiblement, à la manière de la boule à neige qui a besoin de ce geste systématique pour la ramener dans un instant de présent. Mais ce dernier demeure totalement insaisissable et affranchit de son support, car il aura lieu autant de fois qu'aura lieu le geste. Est-ce que, finalement cela peut rejoindre l'idée selon laquelle l'objet (en histoire) en présence de son observateur, permet de faire l'expérience de la trace et de l'aura (selon Walter Benjamin) ou de l'hantologie décrite par Jacques Derrida ?
>
> PB : Au départ, il y a la partie, disons, archéologique du spectacle, en porte-mémoire : l'idée qui est la plus simple, la plus évidente, celle d'en faire un vestige, un sismographe du contemporain qui au fond, pour être visible comme ce qu'il est aujourd'hui, doit être déplacé par une expérience de pensée fictionnellement dans le temps. À ce moment-là, on voit ce que nous ne voyons pas, à force de le voir. Ce déplacement, qui est un déplacement classique au fond, qui consiste à changer son point de vue, à fictionnaliser un objet du quotidien pour le voir différemment, c'est la première idée que l'on a eue. L'idée la plus élémentaire était une sorte de jeu de société avec ce théâtre d'objets. Maintenant, ce que vous dites est plus subtil, au fond, et c'est la première phrase du spectacle, qui est dite par un des collectionneurs : la boule à neige, sans le geste de la retourner, ce n'est pas la boule à neige. C'est effectivement cette répétition qui la met au présent. De ce point de vue là, cela va sans doute rencontrer toute cette poétique de la mise en présence de l'archive. Vous voyez comment ce qui n'était au départ qu'un simple divertissement, précisément parce que je m'y suis livré gratuitement sans aucune arrière-pensée, finit par être le réceptacle, le réservoir de toutes nos obsessions personnelles, c'est très frappant.[366]

À l'image de la boule à neige, l'archive négligée, négligeable dans un continuum de temps quotidien perd soudainement ce repère primitif en temps de crise. Elle est remise au présent, à la manière d'un « sismographe » contemporain. Ce qui était jusque-là inutile se révèle être un réservoir de nos pensées actuelles. Le temps pandémique serait révélateur de la finitude de l'archive : nous y fixons nos propres obsessions, et, par conséquent, il est dangereux de la considérer immuable. Plus une archive est ancienne, plus elle s'est inscrite dans le temps, plus elle doit être critiquée, car elle s'est chargée de toutes ces projections.

[365] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.3 Entretien avec Patrick Boucheron, p. 97.
[366] *Ibid*., p. 100.

Elle s'est surchargée. Elle a changé de temps et de rythme, comme mentionné par Patrick Boucheron :

> PB : Ce qui documente le plus sûrement l'absence, c'est l'absence de document. À un moment donné, il y a effectivement une béance, comme vous le dites, une lacune autour de laquelle on ne peut que tourner, pour en constater finalement l'étendue. Cela peut être un silence, un délai de réponse… En tout cas, il y a une question de rythme. On peut se poser la question de ce qui reste, au-delà de la question des archives. Techniquement, par exemple, les théâtres ont programmé puis déprogrammé, puis reprogrammé, puis déplacé, et replacé. Cela doit produire beaucoup d'archives administratives, de mails, de SMS… je ne sais pas quelle trace ça va laisser. Au fond, le COVID nous a occupés, il a occupé le langage. Une épidémie, c'est toujours une guerre d'occupation. Mais, qu'est-ce qu'on en a dit ? On en a beaucoup parlé, mais qu'est-ce qu'on en a dit ? Et est-ce qu'on est sûr que c'est une bonne idée aujourd'hui de ne plus en parler ? Sachant que, pour moi, la cartographie de ses effets est toujours à venir.[367]

La cartographie de l'absence de traces aux archives constitue une archive à venir. Cette place occupée par la pandémie, aujourd'hui vacante, produit ce crissement, comme un espace en trop, qu'il faudrait absolument combler, en en produisant davantage, comme une prise de conscience à rebours de l'archive. Finalement, le temps pandémique permet de signaler de façon prégnante la grande mouvance du temps institué au sein de l'archive, qui n'en finit pas d'être remuée. Cela est également observable par l'enjeu du média numérique qui permet cette frénésie de la sauvegarde, du gigantisme enregistré dans une temporalité immédiate, mais qui, nous le verrons, pose également la question du grincement de l'archive, en tant que donnée périssable. Dans son immédiateté soudaine, de l'enregistrement, la question de la péremption, de la destruction, et celle de la sélection se révèle de façon inédite pour les archivistes, au point d'envisager l'arbitraire, l'anarchique, qui serait intrinsèque à l'archive.

CHAPITRE 2 L'inflation mémorielle de l'archive numérique

> Le patrimoine n'est plus une collection d'atomes précieux, autonomes et réunis parce qu'exemplaires, c'est une masse en fusion. […] Le passage au numérique remet en question toute une hiérarchie de la mémoire. […] Les grandes institutions patrimoniales ouvertes au public (bibliothèques, musées, archives) étaient chargées de sélectionner et de conserver tout ce qui était digne de figurer dans la mémoire collective, en fonction de critères tels que la rareté, la représentativité, etc. […] Au bout du compte, ce n'est pas seulement la distinction entre public et privé qui disparaît : c'est le principe même d'une mémoire sélective. Le tout-archive auguré par l'ère numérique est à double tranchant : autrefois, la valeur et la rareté d'une chose entraînaient sa conservation en une lutte contre une disparition inéluctable, et la technique était une bouée à construire contre ce naufrage ; aujourd'hui, la technologie incite à tout garder, quelle que soit la nature de l'objet concerné. Jadis fruit d'un effort, de nos jours évidente et presque automatique, la conservation ne vient plus consacrer une valeur établie par ailleurs ; à la limite, elle prétend même la lui octroyer après coup par son geste.[368]

[367] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.3 Entretien avec Patrick Boucheron, pp. 102, 103.
[368] HOOG Emmanuel, *Mémoire année zéro*, Paris, Seuil, 2009, p. 118 - 121.

L'archive, dans son acception la plus communément admise, évoque l'objet-reliquaire historique tangible qui, par le truchement du lieu de conservation, peut être observé. L'archive est ce qui est saisi et enveloppé dans le regard du spectateur curieux, au point de provoquer un « effet de réel »[369]. Cet effet tend aujourd'hui à se transformer, par la modification des rapports institués dans les centres de consultations d'archives numériques et numérisées. Cette impression de transformation est unanimement partagée par l'ensemble des chercheurs, comme en témoignent non seulement Emmanuel Hoog, cité en ouverture de ce chapitre, mais également Caroline Muller et Frédéric Clavert dans leur article intitulé « Le goût de l'archive à l'ère du numérique ». « Les séjours en centres d'archives se sont transformés, par l'introduction de nouvelles médiations entre nous et nos sources : celle de l'appareil photo, celle de l'ordinateur et de ses logiciels, très variés, que nous utilisons. »[370] Cette appréhension nouvelle des sources informatiques s'accompagne d'une méfiance grandissante vis-à-vis du grossissement constant des données en ligne, au point d'en arriver à une autophagie de l'information. Le document numérique fait l'objet d'une marchandisation permanente :

> À l'inverse du grand récit rationaliste et encyclopédiste des Lumières qui tentait d'établir ses représentations de la connaissance du monde à partir d'espaces stabilisés du savoir (bibliothèques, cabinets de curiosités, musées), il semble que l'ère numérique vienne modifier cette situation en nourrissant des logiques de production, de diffusion et de consommation beaucoup plus fragmentaires, aléatoires, éphémères, processuelles et multiples. Il ne faut d'ailleurs pas perdre de vue que la logique des réseaux informatiques repose sur le principe dévorant du consommateur qui devient producteur et qui est aussi consommé à son tour en consommant. Colonisé par la sphère marchande, l'espace électronique exacerbe le phénomène de la marchandisation de l'information qui en fait une denrée toujours plus fragilisée et périssable.[371]

La marchandisation de l'information mentionnée par Bertrand Gauguet dans son article « Sur quelques problématiques du document dans les pratiques artistiques sur Internet » rappelle la grande obsolescence des données en ligne, et la nécessité de leur renouvellement constant, en tant que fragments éphémères d'informations.

---

[369] Arlette Farge mentionne cet effet de réel, tout en rappelant qu'il est naïf de croire à cet effet produit, à la manière d'un mirage. « Déroutante et colossale, l'archive, pourtant, saisit. [...] Sa lecture provoque d'emblée un effet de réel qu'aucun imprimé, si méconnu soit-il, ne peut susciter. » in FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, pp. 11, 12.

[370] CLAVERT Frédéric, MULLER Caroline, *Le Goût de l'archive à l'ère du numérique* [en ligne], Entre-Temps, 19 mai 2018, [Consulté le 26/11/2024], disponible à l'adresse : https://entre-temps.net/le-gout-de-larchive-a-lere-du-numerique/

[371] BÉNICHOU Anne (ed.), *Ouvrir le document*, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 170.

2.1 Une frénésie de la sauvegarde, l'archive numérique et l'archive numérisée

L'archive en mouvement perpétuel

Les archives numériques du spectacle vivant apparaissent comme un support, physique ou non, dont l'élément capturé demeure mouvant, notamment par le biais des archives dites audiovisuelles, qui saisissent le son et les corps dans leur mouvement, figés sur le support technologique. Néanmoins, cette observation est à nuancer. Une fois l'image et le son fixés sur un support enregistreur, la matière enregistrée peut devenir opaque à partir de l'instant où la technologie employée devient obsolète. Si l'image et le son apparaissent dans un premier temps fixés sur un support pérenne, leur consultation - nécessitant le recours à un support précis (une caméra, un magnétoscope, un lecteur DVD…) - est rapidement contrainte, voire impossible, aux vues de l'évolution des technologies. La Compagnie Louis Brouillard possède par exemple un nombre important de cassettes et de Mni Dv. Si ces supports sont bien en possession de la compagnie, mentionnés dans les archives[372], ils sont une matière morte, illisible et inconsultable, aux antipodes de l'utilité du support technologique et numérique :

> Les sciences et les arts du texte ont affaire aujourd'hui à des documents numériques, ce qui engage un nouveau rapport à l'empirique et un renouveau philologique. Les différences entre textes et documents, bibliothèques et archives, linguistique de corpus et philologie numérique, aujourd'hui relativisés, appellent de nouveaux partages.[373]

L'ouvrage collectif *Vers un nouvel archiviste numérique*, paru en 2013 et coordonné par Valentin Frey et Matteo Treleani, aborde ce que permettent (en théorie) les archives dites numériques, à savoir une circulation et un partage plus libres de leur contenu[374], détaché d'un support physique contraignant. L'archive numérique se présenterait en opposition, entre son sens définitionnel (archive : nf 1. Collection de documents rassemblés et classés à des fins de consultation/2. Lieu où les archives sont conservées[375]) et son sens pratique, celui du partage et de la diffusion élargie, voire illimitée, grâce aux réseaux internet et à la dématérialisation

[372] Voir volume des annexes, Annexe 2 : Outils archivistiques de la Compagnie Louis Brouillard, 3. Cotes fonds papier.
[373] FREY Valentine, TRELEANI Matteo (dir.), *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan, coll. Les médias en actes INA, 2013, p. 21.
[374] L'article de David Guerra « Entre diffusion documentaire et échange intellectuel » évoque la coopération des sciences humaines avec les sciences du numérique, afin de permettre un échange constant entre les chercheurs. À consulter dans l'ouvrage *Vers un nouvel archiviste numérique*, *op. cit*.
[375] *Le Petit Robert*, dictionnaire en ligne.

des supports physiques. L'archive numérique parviendrait à s'émanciper continuellement de son espace-temps.

Dans le spectacle vivant, cela pose la question d'un redimensionnement, constamment contradictoire : l'archive numérique est à la fois espace infini dématérialisé *via* le flux internet, et tombeau physique scellé, muselé dans un format périmé (tel que la VHS, le mini DV ou le DVD, autant d'objets devenus muets lorsque nous les confrontons aux plateformes de *streaming* en ligne, aux vidéos enregistrées et converties dans les *drives* et les *clouds*). L'archive audiovisuelle s'inscrit, quoi qu'il en soit, dans un mouvement perpétuel. Ces matières sans cesse actives, car en circulation permanente par les plateformes de consultation en ligne, ou bien trop inactives, car déjà obsolètes, viennent former la masse archivistique grossissante des compagnies.

Ainsi apparaît la problématique inédite de la diffusion de cette matière en continuel mouvement, à l'image des compagnies qui les génèrent. Ces dernières sont actives et se déplacent, là où le théâtre demeure un lieu institué fixe, pouvant *a posteriori* être le lieu de recueillement d'archives et un repère de consultations. Les compagnies en activité, chargées de ces matériaux de plus en plus imposants, permettent d'interroger le phénomène de valorisation et de diffusion de leurs archives numériques, en tant que laboratoire d'expérimentations, dans l'instantané des problématiques de diffusions, entre les créations en tournée et les spectacles passés.

L'enjeu contenu dans l'archivage numérique impacte quotidiennement le fonctionnement des compagnies en activité, notamment selon la problématique de la diffusion : les réseaux Internet et les communications en ligne des théâtres par les *newsletters* et les plaquettes de saison dématérialisées appellent les compagnies à s'adapter à ces nouveaux modes de communication. Les équipes peuvent se trouver dans l'obligation de l'archivage, afin de pouvoir communiquer et diffuser des images à des fins promotionnelles, en s'adaptant aux nouvelles logiques de diffusion. Néanmoins, ce travail peut ne pas être en adéquation avec l'esthétique de la création décidée par l'équipe artistique, l'obligeant ainsi à se plier au média numérique. Cet archivage « d'obligation » ou de stratégie de diffusion tend à influencer non seulement l'archive, mais aussi les moyens de la générer par les équipes, dans la formation de l'œuvre. Les esthétiques scéniques seraient-elles influencées par l'intermédiaire de l'image numérique, devenue aujourd'hui incontournable ? Un des éléments de réponses semble contenu dans le rapprochement établi entre l'œuvre et les documents de l'œuvre.

S'il est possible d'accéder à un aperçu du travail scénique *via* les réseaux Internet, où finit la création et où commence l'archive ? Est-elle annulée au profit de la documentation de l'œuvre ? Bertrand Gauguet souligne la grande porosité de dénomination entre le document et l'œuvre, difficulté amplifiée par le phénomène numérique, qui concerne directement le sujet des compagnies en exploitation, communiquant une grande quantité d'informations sur les sites en ligne, au point d'amalgamer les éléments de communications du spectacle, au spectacle lui-même :

> Dans la lignée des œuvres immatérielles des années 1960, le caractère processuel, participatif et éphémère de certains projets sur Internet se réfère systématiquement à l'usage du document comme trace. À ce titre, il n'est pas rare de trouver des sites ayant préalablement existé comme projets artistiques reconvertis plus tard en archives librement consultables. Puisque toute information éditée en ligne devient « document », comment dissocier dans cette configuration l'œuvre du « document de l'œuvre » sur Internet ? Il semble que les dimensions de temporalité et de participation jouent ici un rôle déterminant : en effet, il y a œuvre lorsqu'il y a inscription dans le temps du présent, ce qui la rend par conséquent ontologiquement active et entraîne une expérience pour le spectateur, alors qu'il y a document lorsque le contenu renvoie à un temps révolu, du passé, qu'il se retrouve inactif (ou stabilisé) et qu'il dirige le comportement du spectateur vers une consultation d'archives.[376]

B. Gauguet rappelle l'importance de l'enjeu temporel rattaché à la distinction entre l'œuvre et « le document de l'œuvre », distinction rendue floue et problématique par le travail constant d'actualisation et de mise au présent du système numérique et des réseaux informatiques. Une réponse est apportée par Alain Depocas dans son article « Documenter les pratiques artistiques utilisant la technologie : des modèles à développer », par la nécessité de renseigner la manière dont est conservée l'archive numérique afin de pouvoir témoigner de sa trace mouvante. En multipliant les versions et les supports d'enregistrements, la trace rémanente de l'archive numérique peut être conservée :

> Documenter les changements et le contexte historique des technologies. Pour tenir compte des diverses modifications, migrations, changements de supports et de composantes technologiques, les nouvelles pratiques et méthodes documentaires doivent proposer des méthodes alternatives. Il est essentiel de pouvoir accumuler et conserver le maximum d'informations sur les diverses mutations des œuvres technologiques […] Si les œuvres peuvent changer tout en étant encore considérées comme authentiques, ce n'est qu'à la condition de pouvoir retourner aux versions antérieures par le biais d'une documentation augmentée et adaptée.[377]

L'archive numérique, depuis le XXIe siècle, prend de l'ampleur sur les scènes internationales, en tant qu'enjeu de stockage et de témoignage. À la manière d'une monstruosité tentaculaire, dont le contrôle pourrait échapper à ses créateurs, les capacités des

[376] BÉNICHOU Anne (ed.), *Ouvrir le document*, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 173.
[377] *Ibid*., p. 352.

données numériques sont telles, que les membres des compagnies s'en trouvent souvent dépassés. Qu'il s'agisse des données personnelles, la circulation en ligne, l'archivage automatique, la sauvegarde intempestive, l'archive numérisée semble bien plus fiable que l'être humain, beaucoup plus disposé à l'erreur et à la perte.

L'archive immatérielle

L'archive numérique (sans encore parler de l'archive numérique native[378]) aurait tendance à expulser progressivement les archives dites papier des fonds d'archives. Cependant, comme l'aborde Edouard Bouyé dans son ouvrage *L'archiviste dans la cité*, paru en 2017, une convergence globale de l'archivage numérique n'existe pas (encore) :

> Depuis le début du XXIe siècle, il n'est pas un congrès, pas un séminaire, pas un rapport, pas un projet scientifique et culturel qui ne proclame l'avènement prochain d'un système d'archivage électronique (SAE). […] Tout cela pour aboutir à la constatation, à la fin de l'année 2016, qu'il n'existe pas, en France, de système d'archivage électronique définitif opérationnel. Pourtant, les archivistes ont montré, depuis vingt ans, qu'ils savent numériser, mettre en ligne et faire converger sur un même support, pour la première fois dans l'histoire, écrit, sons et films, inventaires reproduction des originaux. […] Tout se passe comme si l'ouverture au public des archives électroniques était gage de leur pérennité.[379]

L'archive numérique est sans conteste la « prochaine étape » le support supplémentaire, la valeur augmentée de l'archive. Elle ne serait plus limitée. Ces problématiques de saisissement de l'archive numérique se posent immédiatement au travail dans les bureaux : l'archive numérisée, scannée, enregistrée puis réimprimée, fait-elle une « nouvelle archive » ou bien est-elle un support supplémentaire ne contenant pas d'archive ? Celle née numériquement et imprimée, diffusée et envoyée par mail ou par les réseaux sociaux forme-t-elle une archive à part entière, ou bien une archive diffusée, existant au pluriel ? N'existe-t-elle plus ? N'a-t-elle jamais existé ? Sa surdiffusion entraîne-t-elle sa perte ? Est-elle conçue pour se perdre ? Cette perte permet-elle sa diffusion illimitée, sans revendication de possession ?

Les archives numériques posent la question, non seulement de leur partage, mais aussi de leur observation. Elles sont gérées et générées à distance, elles demeurent dans un support immatériel, venant éprouver notre rapport à l'art dramaturgique, en tant que présence

[378] FREY Valentine, TRELEANI Matteo (dir.), *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan, coll. Les médias en actes INA, 2013, p. 21. « Numérique est donc le patrimoine numérisé, comme la majorité des archives audiovisuelles de l'Ina, mais également les archives qui sont "nées-numériques" telles que peuvent l'être les archives du Web. Le numérique cause un premier bouleversement dans les médias qui est la séparation entre support et contenu. [...] Dématérialisé de cette manière, le contenu est reconstruit sur plusieurs supports et varie selon ces derniers. »

[379] BOUYÉ Edouard, *L'archiviste dans la cité*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2017, p. 48.

conjointe et instantanée. En effet, comment présenter la création artistique inhérente à la mémoire si l'archive numérique ne laisse plus de place à l'erreur grâce à la sauvegarde complète quasi instantanée ? Jean Baudrillard expose cette problématique au travers de la photographie, comme un retournement de situation :

> Vous croyez photographier telle scène par plaisir — en fait c'est elle qui veut être photographiée. Vous n'êtes que le figurant de sa mise en scène. Le sujet n'est que l'agent de l'apparition ironique des choses. L'image est par excellence le médium de cette publicité gigantesque que se fait le monde, que se font les objets — forçant notre imagination à s'effacer, nos passions à s'extravertir, brisant le miroir que nous leur tendions, hypocritement d'ailleurs, pour les capter.[380]

En prétendant saisir la scène, notamment par son immortalisation photographique, elle ne fait que mieux nous échapper. L'archive numérique semble incarner cette échappatoire permanente, ce prétendu contrôle absolu de l'acte de création collective qui n'en est que mieux incontrôlable, trop étendu, trop vaste, trop reculé.

La dernière différence notable, entre archive papier et archive numérique, réside dans leur traitement. Les archives papiers, dans leur agglutinement continu, leur empilement et leur stratification rendue observable aux archives dans l'instantané de la consultation, à la manière d'un terreau fertile, peuvent se révéler poreuses. Les strates sont fécondes entre elles. Or, les tables de sédimentations des archives numériques, tellement cloisonnées dans leurs formats, donnent l'impression de ne pas pouvoir communiquer les unes avec les autres : leurs mises en commun et leurs observations en simultané sont souvent délicates. Le numérique se fait une, et prend la place, avant d'être refermée dans une fenêtre de recherche quelconque. L'archive numérique est finalement plus difficilement maniable pour le chercheur. Elle semble ne pas pouvoir donner cours à une fertilisation continue de son contenu. Ainsi, le numérique nous pose une ultime question : peut-on faire le choix de ne pas archiver ? L'archive est-elle, à l'ère du numérique, une nécessité ?

Faire archive de tout

Nous sommes confrontées aujourd'hui à une frénésie de la sauvegarde numérique. Si, d'après l'expression employée par Antoine Vitez concernant la mise en scène des textes non dramatiques, « l'on peut faire théâtre de tout », alors aux archives, tout peut être sauvegardé, sous différents formats, à différents moments, à différents endroits… Les données se

[380] BAUDRILLARD Jean, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*, Paris, Descartes et Cie, 1998.

multiplient afin de permettre un stockage sûr, parfois exempt de support physique à proximité (comme les *clouds* et les *drives*). L'enregistrement se fait directement dans le réseau extérieur auquel l'on peut accéder par internet. Tout est sauvegardable. Cela signifie-t-il pour autant que ce « tout » est archivable ? L'archive, si elle désigne l'ordre, l'organisation tournée vers une potentielle consultation, alors l'entassement massif de données numériques ne semble pas, au premier abord, abonder dans ce sens. Cependant, cette accumulation systématique est-elle si différente de l'amoncellement de documents relégués au fond d'une cave ou d'un grenier ?

Le cumul archivistique est facilité par de nombreux logiciels exploitant les données contenues dans le document, telles que sa date et son heure de création. Cela permet par exemple à l'utilisateur de naviguer de façon chronologique, l'application donnant l'impression d'un ordre établi et institué au sein d'un ensemble de documents numériques, semblable à une arborescence archivistique. Prenons l'exemple d'une photographie numérique. La photographie prise par le smartphone est enregistrée automatiquement dans la galerie photo avec la date et l'heure précise, parfois localisée géographiquement. Une dizaine d'années plus tard, il est possible de retrouver cette photographie complétée de toutes ces informations, ravivant un souvenir lointain. La nuance entre la sauvegarde et l'archivage résiderait alors dans le regard porté. Le document n'est ni regardé ni manipulé avant d'être archivé. Le choix de la destruction n'a pas été posé. Qu'il s'agisse d'une photographie floue, prise en double, d'un simple flash d'accident, aucune distinction n'est faite. Ainsi, où se situe l'archivage ? Le document archivé de façon aveugle fait-il pour autant archive ?

Afin de répondre aux différentes problématiques soulevées, il convient de rappeler qu'il existe bien deux types (si ce n'est plus) d'archives dites numériques. La première est l'archive numérisée, définie par Arlette Farge, dès 1989 :

> Les manuscrits du XVIIIe siècle, trop fragiles, ne peuvent être photocopiés, la modernité les saisit seulement par le biais de microfilms ou microfiches, indispensables, mais blessantes pour les yeux. Compulser l'archive, la feuilleter, aller d'arrière en avant devient dès lors impossible avec cette technique impitoyable qui en change sensiblement la lecture, donc l'interprétation. Utiles pour la conservation, ces systèmes de reproduction de l'archive entraînent sûrement d'autres manières fructueuses de poser des questions aux textes, mais ils feront oublier à certains l'approche tactile et immédiate du matériau, cette sensation préhensile des traces du passé. L'archive manuscrite est un matériau vivant, sa reproduction microfilmée est un peu lettre morte, quand bien même elle s'avère nécessaire.[381]

[381] FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989, p. 23.

Arlette Farge alerte dès 1989 sur l'usage des techniques de reproduction consistant en un aplatissement ou une miniaturisation du document, en rappelant que l'archive est une matière vivante dont la lecture et le contact sensible peuvent modifier notre approche et donc notre interprétation. L'aspect pratique apporté par le support des microfilms et microfiches l'emporterait progressivement sur le palpable et l'empirique du contact papier. L'archive numérisée se rendrait-elle imperméable à toute démarche sensible ? Comment, en tant qu'archiviste ou chercheur, ne pas oublier cette approche préhensile de l'archive ?

Le second type d'archive est celle dite numérique, ou l'archive numérique native, à savoir un document créé sous forme électronique et non sur un support physique préalable (tel que le papier), ce qui semble entériner les craintes formulées par Arlette Farge. Pour tenter de répondre immédiatement à l'observation faite par cette dernière, il est important de rappeler que la génération actuelle de chercheurs et de professionnels s'interroge continuellement sur l'approche des sources numériques et les évolutions inédites auxquelles nous sommes confrontées[382]. En effet, ce phénomène décrit précédemment par Arlette Farge de la disparition du rapport tangible à l'archive a depuis été systématiquement interrogé par les historiens et les archivistes.

> Près de trente ans après la publication du *Goût de l'archive*, si la numérisation massive des données est, aujourd'hui, très loin de concerner toutes nos sources, si les administrations, entreprises, associations ou particuliers sont encore loin d'une production exclusivement numérique de leurs documents — nos sources futures —, la mise en données des archives présentes et futures avance à très grands pas et bouleverse notre relation à nos sources. De plus en plus, nous consultons non des boîtes de papier commandées dans un centre d'archives, mais des PDF en ligne, des bases de données constituées par nous, pour nous ou que nous détournons parfois de leur usage d'origine. Nombreux sont les corpus désormais constitués, exclusivement ou non, directement à partir de nos ordinateurs personnels, et dans certains cas, à partir de serveurs bien plus puissants à même de gérer des quantités inédites de sources, qu'elles aient été numérisées ou qu'elles soient nées numériques. Les séjours en centres d'archives se sont transformés, par l'introduction de nouvelles médiations entre nous et nos sources : celle de l'appareil photo, celle de l'ordinateur et de ses logiciels, très variés, que nous utilisons.[383]

[382] Céline Guyon dans son article « L'archivage comme dispositif de transformation de la nature intrinsèque des objets nativement numériques » écrit notamment au sujet des archives numériques natives : « Nous nous demanderons dans quelle(s) mesure(s) l'archivage est de nature à transformer le statut dynamique des objets nativement numériques. Penser l'archivage comme un dispositif de transformation peut sembler déroutant car le processus d'archivage vise à garantir la durabilité dans le temps des objets numériques archivés. » in GUYON Céline, « L'archivage comme dispositif de transformation de la nature intrinsèque des objets nativement numériques », in *Balisages* [En ligne], mis en ligne le 24 février 2020, consulté le 05 juin 2024, disponible à l'adresse : https://journals.openedition.org/balisages/282

[383]CLAVERT Frédéric, MULLER Caroline, *Le Goût de l'archive à l'ère du numérique* [en ligne], Entre-Temps, 19 mai 2018, [Consulté le 26/11/2024], disponible à l'adresse : https://entre-temps.net/le-gout-de-larchive-a-lere-du-numerique/

Selon Caroline Muller et Frédéric Clavert, ce sont bien les quantités inédites de sources qui forment ici l'enjeu primordial de notre considération de l'archive numérique.

Un trop-plein d'archives ?

Les archives se dématérialisent, rendant ainsi notre appréhension de ces dernières bien plus complexe, car très dispersée :

> Le numérique cause un premier bouleversement dans les médias qui est la séparation entre support et contenu […] Dématérialisé de cette manière, le contenu est reconstruit sur plusieurs supports et varie selon ces derniers. […] Dans le cadre de ces changements, l'accès au patrimoine subit un bouleversement sur le statut du document. Les concepts classiques que l'archivistique utilise pour conserver un document ne sont plus basés sur la permanence du support physique. Nous avons d'abord un problème d'identité du document causé par la multiplicité des versions. En deuxième lieu, un problème d'intégrité vue l'absence d'inhérence du contenu sur un support stable. Et ensuite un problème d'authenticité ; en effet, comment vérifier si un document manipulé et n'étant pas fixé sur un seul support physique est bien ce qu'il prétend être ?[384]

Valentine Frey et Matteo Treleani rappellent l'enjeu primordial de l'archivage numérique, celui de la multiplicité des supports sur lesquels vient se subdiviser l'archive. Elle se retrouve diffractée en plusieurs endroits immatériels. Non content d'émietter l'archive en multiples facettes, remettant ainsi en question son intégrité de document d'archive par son rassemblement en un lieu de consultation, l'archive numérique s'amplifie continuellement. Elle pose ainsi des problématiques inédites auxquelles les archivistes n'ont pas encore de réponse précise à apporter, témoignant de l'actualité de ces questionnements, en cours d'élaboration. Les échanges que j'ai pu avoir avec Corinne Gibello-Bernette sur la redéfinition de l'archive en témoignent, dans l'actualité immédiate de la recherche en cours :

> AF : Les archives numériques natives, comme les disques durs qui appartiennent au metteur en scène, posent beaucoup des nouvelles questions en termes d'archivage, puisque c'est un média encore distinct.
>
> CGB : Oui et puis cela pose une question juridique : pour pouvoir travailler sur les fichiers en toute sécurité, il faut pouvoir faire une copie. Mais a-t-on le droit de faire cette copie ? C'est comme si nous faisions une photocopie d'un feuillet papier. Quel est le statut d'une copie ?
>
> AF : Cela amène à se demander comment redéfinir l'archive. Finalement, s'il existe à la fois les formats numériques et les formats papier, est-ce que l'archive peut être numérique ? Ou est-ce qu'elle va demeurer papier à long terme ? Ou bien, être les deux, en même temps ? Est-ce possible, compatible, voire dangereux ? Cette question des formats peut être très problématique.
>
> CGB : C'est la question de la nature même de l'archive. Une affiche sur support numérique ne rend pas compte de sa taille en version imprimée…

[384] FREY Valentine, TRELEANI Matteo (dir.), *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan, coll. Les médias en actes INA, 2013, p. 10.

> AF : Oui, est-ce que l'affiche en PDF peut faire trace de l'affichage de rue ? Est-ce que le passage du temps laisse sa trace sur ce format numérique ? Est-ce que c'est moins douloureux de faire don du numérique parce qu'il existe toujours une copie quelque part à garder près de soi ? Mais est-ce finalement si semblable ? Existe-t-il une différence dans les copies numériques ? Ou au contraire, est-ce que, par la copie, cela reste un prêt pour consultation et non un don ou une passation ? L'oubli ou l'élimination définitive n'existerait plus vraiment ? Comment sélectionner ce qu'il faut conserver et donc présenter ?[385]

L'exemple de l'affiche de rue, donné par Corinne Gibello-Bernette, apporte une réponse, certes partielle, mais admissible à la question de la conservation de l'archive numérisée. Le document papier s'abîme, se délite et se perd ; c'est inévitable. Il est un moment éphémère du processus d'archivage. Il est folie de prétendre pouvoir conserver pour l'éternité (au sens littéral du terme) n'importe quel support physique. L'enjeu est celui de la conservation de la trace, jusqu'à présent. La copie par la numérisation serait une facette supplémentaire du processus multifactoriel de l'archivage. Elle est ce qui permet une observation plus libre du document, de sa composition et des informations qu'elle présente. L'archive numérisée renvoie davantage à la question de la diffusion et de la consultation éventuelle. Elle ne remplace ni ne fait oublier son support d'origine. Elle est un fragment, une diffraction supplémentaire de l'onde de choc générée par le document original, qui continue de se déliter à chaque instant, dans le temps présent.

Concernant les archives numériques natives, qui semblent vouées à se chasser mutuellement par les sauvegardes intempestives, il faut tout d'abord rappeler qu'elles sont aujourd'hui le support de travail dominant d'une majorité d'artistes. Joël Pommerat, au sein de la Compagnie Louis Brouillard, tout en revendiquant un théâtre de répertoire et l'édition de ses textes par Actes Sud, écrit principalement sur ordinateur. Une partie des corrections ou ratures (quand le texte n'est pas imprimé pour être corrigé directement) se perd, définitivement, par la sauvegarde. Cependant, chaque modification doit-elle forcément nécessiter une impression, des corrections manuscrites, une redistribution aux comédiens et une conservation de cet exemplaire « unique » ? Peut-on affirmer que l'archive numérique des versions précédentes des textes de J. Pommerat n'existe plus ? Est-ce véritablement une archive ? L'archive numérique ici n'existe pas une fois pour toutes, elle se retrouve dénaturée à chaque modification non enregistrée en tant que copie ou exemplaire unique. Cette archive numérique (celle du texte écrit puis modifié) n'est pas supprimée, car elle n'a, selon moi, jamais existé. Elle n'a pas été écrite manuscritement, mais tapée à l'ordinateur, a été modifiée et enregistrée, encore et encore. Ainsi, elle n'est pas une archive, car le geste n'est pas si

[385] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 26.

différent de l'écrivain muni de son stylo, qui aurait formulé dans son esprit une première phrase, pour au final en écrire une autre sur le papier, ou bien légèrement différente.

Cette ultime libération de l'archive disparaissant avant même de faire trace nous permet d'effleurer les limites du suprême mal d'archive tel que décrit par Jacques Derrida, comme le fantasme de la captation, à l'instant même de la création inachevée :

> Qui, me dis-je cette fois, qui mieux que Gradiva, la Gradiva de Jensen et de Freud, pourrait illustrer cette surenchère dans le mal d'archive ? […] Il veut exhumer une *impression*, il veut exhiber une *empreinte* plus archaïque que celle autour de laquelle s'affairent les autres archéologues de toute sorte, ceux de la littérature et ceux de la science objective classique, une empreinte chaque fois singulière, une impression qui ne soit presque plus une archive, mais se confonde presque avec la pression du pas qui laisse sa marque encore vivante sur un support, une surface, un lieu d'origine. Quand le pas vient faire encore un avec le subjectile. À l'instant où l'archive imprimée ne s'est pas encore détachée de l'impression première dans son origine singulière, irreproductible et archaïque. À l'instant où l'empreinte n'est pas encore laissée, abandonnée par la pression de l'impression. À l'instant de l'auto-affection pure, dans l'indistinction de l'actif et du passif, d'un touchant et du touché. […] Une archive sans archive, là où, tout à coup indiscernable de l'impression de son empreinte, le pas de Gradiva parle de lui-même ![386]

Le fantasme le plus absolu du mal d'archive serait de prétendre capter le geste avant même que celui-ci ne se soit produit. « Gradiva », longue nouvelle publiée en 1903 par l'écrivain allemand Wilhelm Jensen, raconte l'observation par un archéologue d'un bas relief représentant une femme qui marche, sans parvenir à percer son mystère. Capturer l'essence même du mouvement avant que celui-ci ne soit accompli, voici sans doute le fantasme que vient contrarier, ou bien amplifier, la question du numérique dans les arts.

Si l'archive numérique pose problème, c'est parce qu'elle se présente comme la quintessence de la crainte que génère l'archive comme ce qui naît « à l'insu de son créateur »[387] : le metteur en scène, l'auteur, ou encore l'écrivain créerait une bête numérique monstrueuse dont le contrôle lui échapperait, gâtant ainsi le temps du faire, au profit d'un finir de plus en plus immédiat. Ce phénomène déposséderait encore plus vite les artistes de leurs matières en création pour un archivage plus instantané, pour une prétention à une

---

[386] DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, coll. Incises, 1995, pp. 149, 150.

[387] Joël Huthwohl écrit dans son article « L'archive à l'insu de son créateur » : « Les gens de théâtre pouvaient mettre en scène tranquillement leur spectacle sans risque de voir la genèse de leur travail enregistrée et partagée en ligne. [...] Cette entrée en matière certes un peu simpliste rappelle qu'il n'est pas si loin le temps où au nom du respect de l'évènement théâtral, de sa fugacité, de grands metteurs en scène refusaient la captation vidéo. Aujourd'hui, certains artistes sont encore très réticents à voir la genèse de leur travail théâtral enregistrée, notée, archivée et aimeraient faire valoir une espèce de droit à l'oubli. » in BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, LUCET Sophie (dir.), *Fabriques expériences et archives du spectacle vivant*, SAIC, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2021, p. 27.

cristallisation plus pure de l'instant d'action. Hélène Cixous, écrivaine, philosophe et dramaturge, interrogée dans le cadre de cette thèse sur son travail pour Le Théâtre du Soleil, considère que le théâtre est tout particulièrement concerné par ces nouvelles problématiques de l'archivage numérique :

> HC : je pense que le monde du théâtre est confronté à tous les mystères de l'archive, parce que, jusqu'à notre siècle, en tout cas actuel, la sensation de l'éphémère et de la disparition était puissante. Maintenant, c'est fini. J'ai connu l'époque avec Ariane [Mnouchkine] où tous les spectacles étaient finis, il n'y avait plus rien. Je ne sais pas combien de choses on a ratées. Maintenant, cette période de vulnérabilité terrible appartient au passé. Je crois que ça faisait partie des émotions du théâtre, le fait que tous les gens de théâtre savaient que ce qu'ils étaient en train de faire vivre était en train de mourir. Ça a changé totalement maintenant. Ça dominait et souvent je me disais, c'est vrai qu'il y a une différence infinie pour l'âme entre, par exemple l'écrivain qui archive de toute façon, et puis la personne de théâtre qui crée quelque chose, et cette chose n'est pas archivée. Ça, c'est terrible.[388]

Hélène Cixous affirme qu'une nouvelle étape a été franchie dans l'histoire du théâtre, puisque les représentations peuvent maintenant être gravées dans la mémoire collective par des enregistrements vidéo. Néanmoins, cela ne remet pas en cause la spécificité de l'art théâtral, puisque chaque représentation est unique. L'enregistrement visuel permet de capturer une partie, un aspect additionnel de l'archive de la création en évolution, et jamais une reproduction. Selon Hélène Cixous, l'existence d'un support d'enregistrement a contribué à l'avancement de la préservation de la mémoire éphémère du théâtre éphémère. En effet, jusqu'à récemment, « il n'y avait rien » :

> HC : Il n'y a pas deux représentations semblables. C'est comme pour tous les arts, toute lecture est une autre lecture, tout regard en est un autre. Mais j'ai connu l'époque où je me disais « c'est terrible pour les metteurs en scène et les comédiens, toute la beauté de tel jour est finie, c'est fini à jamais, ça n'existe plus. »
>
> AF : Je pense que l'archive numérique est un « faux support » quelque part, puisque ces captations et ces enregistrements ne peuvent pas rendre état d'un instant.
>
> HC : Non, mais c'est déjà beaucoup. C'est déjà beaucoup quand il n'y avait rien. Je me mettais à leur place, en me disant, « on a de la chance quand on est écrivain, parce qu'il y a quand même des restes. »
>
> AF : C'est vrai qu'il y a une époque où il n'y avait rien. Peut-être qu'aujourd'hui, pour certaines compagnies, il y a trop.
>
> HC : Il y a toujours trop.
>
> AF : Ce trop peut rendre une lecture ou un saisissement toujours plus flou, toujours plus fragile peut-être, avec des supports numériques et donc des questionnements qui ont effectivement changés.[389]

[388] Propos tenus par Hélène Cixous, lors d'un entretien le 30 septembre 2023.
[389] *Ibid*.

L'archive numérique permet-elle finalement de tendre vers l'action ou vers l'achèvement ? Vers le faire ou bien vers le finir ? Où se situe le posthume dans l'archive numérique ? Si l'enjeu posthume est admis par les artistes, comme par la publication des textes, plaçant l'auteur en retrait vis-à-vis de sa création et acceptant que ses textes échappent à son contrôle, où se situe cette limite dans le numérique ?

2.2 L'archive jetable : vers une massification des archives numériques

L'archive numérique « archipérissable »

La conservation et la transmission des archives numériques posent à l'heure actuelle beaucoup de défis aux archivistes. Ils sont exprimés par Corinne Gibello-Bernette, avec notamment le problème du stockage, ainsi que celui de la formation initiale : un archiviste traitant des archives dites « classiques » ne saura pas s'occuper (en tout cas pas de la même façon) d'archives numériques :

> CGB : Nous n'avons pas actuellement les moyens au sein de mon département de numériser tout ce qui est image et son. Quand ce genre de ressource arrive, nous en établissons une liste sommaire sous la forme d'un tableau. Les supports originaux sont ensuite transférés au département Son Vidéo et Multimédia, qui les intègre dans ses différentes filières de numérisation et les conserve dans ses magasins. La consultation des contenus s'effectue ensuite sur des postes dédiés en salle de lecture. Nous savons très bien que les formats « meurent » régulièrement : la numérisation est le seul moyen de les conserver et de pouvoir les lire. La question se pose aussi pour tout ce qui est numérique-natif : les disques durs et autres supports. Il y a une chaîne de traitement de ces supports qui est en train d'être testée et mise en route, et qui pose de nombreuses questions, tant de description des contenus que des questions techniques. Cette réflexion est nécessaire parce qu'effectivement, nous avons de plus en plus de disques durs. C'est un autre processus. Nous maîtrisons le papier, mais, avec ce genre de support, sachant qu'il faut en passer par des filières de numérisation, jongler avec les métadonnées, nous faisons appel à d'autres collègues, d'autres compétences pour le traitement documentaire. Nous sommes encore, comme les Archives nationales, en train de roder ces filières. Pour le moment, cela me dépasse un peu. Je sais très bien m'occuper des archives papier. Les archives numériques natives font appel à d'autres compétences, que je ne possède pas actuellement.[390]

C. Gibello-Bernette rappelle l'existence de l'archive numérique en tant que denrée extrêmement périssable. Si elles sont produites en masse par les compagnies, elles en sont d'autant plus vite rendues obsolètes. L'archive numérique se caractérise par son accessibilité et sa facilité à être produite. Chaque membre d'une compagnie peut filmer et enregistrer, que ce soit les quelques secondes d'un salut, ou bien les heures de répétitions et d'improvisations du travail en création. Capter quelques images avec son propre téléphone, enregistrer les sons audios et les diffuser *via* les groupes *WhatsApp*, le partage de données numériques n'a jamais

[390] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 25.

été aussi fluide. L'instant a été sauvegardé, la donnée numérique est instantanément archivée dans un *cloud*. La trace numérique, automatiquement archivée, s'échappe immédiatement de scène et se soustrait aux membres de la compagnie, qui peuvent les diffuser, les conserver, les mettre de côté, les supprimer…

La multiplication d'enregistrements inopinés, d'instants saisis de répétitions ou de représentations, révèle l'archive numérique comme archive individuelle, à la manière d'une donnée « archi-périssable » et jetable. Elle devient un consommable, que l'on regarde à l'envie, un instant que l'on peut sélectionner et répéter à notre guise. Comment expliquer une telle volonté de consommation ? Marion Zilio rappelle, durant le colloque « Cliquer l'archive » en date du 12 décembre 2023, que l'élément pouvant être fédérateur au sein d'une telle pratique (et qui nous a déjà peut-être tous concernés) est le traumatisme de la perte ou la crainte de la perte. La perte d'un document important, l'écrasement intempestif d'une sauvegarde, un logiciel qui « plante »… Nous aurions peur que cela nous arrive ou bien nous avons souvenir que cela nous est arrivé, car la perte est irrémédiable. Ainsi, l'on continue de multiplier les supports d'enregistrement, par les impressions papier, mais également en numérique.

Ma pratique d'archiviste n'a pas échappé à cette crainte. Il y a quelques années, dans les bureaux de la Compagnie Louis Brouillard, nous avons appris qu'était survenu un accident, un disque dur était malencontreusement tombé, entraînant dans sa chute la perte des fichiers vidéos fixés sur son support, qui représentaient plusieurs heures d'improvisations et de répétitions des comédiens sur la création *Ça ira (1) fin de Louis*. Le disque dur n'avait ainsi, en lui-même, plus aucune valeur. Cette perte s'est accompagnée d'un constat plus général, lorsque quelque temps plus tard, Lucia Trotta (assistante à la mise en scène) se rend dans les bureaux de la compagnie accompagnée de ses quatre disques durs comportant les heures de répétitions filmées de la création *Marius* de 2023. Nous nous apercevons que la compagnie ne possède pas les moyens suffisants de copier l'ensemble des documents vidéos. La sauvegarde est bien trop lourde et les archives de la compagnie ne peuvent pas les absorber. Il n'a pas été possible de prendre en compte cette quantité archivistique de sauvegarde. Par conséquent, les archives numériques sont bien plus envahissantes que celles dites papier. Si la place qu'elles occupent est invisible, elle n'en est pas moins gigantesque.

Le support numérique est préoccupant : comme évoqué précédemment, dans les fonds d'archives de la Compagnie Louis Brouillard, les cotes B01 et B07[391] font référence aux objets archivés que sont respectivement les Mini Dv et les VHS. Or, nous n'avons plus les moyens de les lire. Ce phénomène rappelle l'obsolescence de l'archive, comme s'y emploie Michel Melot en 1986 dans son article intitulé « L'archive » pour la revue *Traverses*, au sein duquel il démontre le caractère ubuesque de la sauvegarde numérique, impliquant une conservation de l'ensemble des éléments qui nécessitent son fonctionnement :

> Vous pensez qu'il n'est rien de plus simple à archiver qu'une bande magnétique ou une disquette, c'est vrai. Mais, de même que pour certains disques anciens, il faut impérativement conserver, à côté de la disquette, l'ordinateur sur lequel on pourra la consulter. Or ce matériel a une fâcheuse tendance à se renouveler très vite […]. Le problème est donc de faire réformer la loi du Dépôt légal pour obliger les constructeurs à déposer tous leurs modèles et à les maintenir en état de marche pour l'éternité. Il faudra, bien sûr, un jour, songer à conserver les sources d'énergie qui font marcher les machines. Pour produire un blé à l'ancienne, faudra-t-il conserver le vent ? […] Il faudrait maintenant parler des nouvelles technologies, de ces photographies numériques qui sont transmises sans laisser de trace, de ces imprimantes de quatrième génération dont toute la science typographique est inscrite dans le programme qui dirige le rayon laser, mais cela suffit pour mettre en déroute nos malheureux historiens futurs, définitivement découragés. Abandonnons plutôt nos pauvres prétextes, nos historiens-alibis et nos échantillonnages, et considérons donc les vraies raisons de notre déraison. Il y a bien, dans tout ce marécage, quelque banc plus ferme. Par exemple, considérons ce que l'on conserve puisque, à l'évidence, on ne conserve pas tout.[392]

Michel Melot expose la dangerosité des supports permettant la lecture d'archives numériques, qui ne sont pas tenus de fonctionner pour « l'éternité ». Ainsi, le danger de la perte s'en retrouve encore augmenté. Dans cette déraison de conservation permanente, Michel Melot rappelle que nous pouvons encore avoir prise sur le choix opéré dans la conservation. Comment faire le tri ? Quelle légitimité peut-on avoir au sein de ces sélections ? Comment les justifier ? Si l'archive numérique prend une telle ampleur, un échantillonnage peut-il encore se prétendre pertinent ? L'archive numérique va trop vite, la conserver implique sans cesse de nouvelles copies, afin d'empêcher le contenu de devenir illisible depuis un ordinateur ou dans un format obsolète. Or, cette quantité est telle que les algorithmes associés aux moteurs de recherches prennent le pas sur les archivistes, dépassés par l'ampleur du phénomène et ne pouvant assurer l'archivage à une telle cadence :

> Le problème d'une culture qui vise à tout archiver c'est le problème du désintéressement de l'appropriation de certaines informations. La mémorisation de tout ce qui est mémorisable implique le désintérêt sur la décision de ce qui a de la valeur. C'est le déficit politique qui effraie à l'intérieur d'une

[391] Voir volume des annexes, Annexe 2 : Outils archivistiques de la Compagnie Louis Brouillard, 3. Cotes Fonds papier.
[392] MELOT Michel, *Des archives considérées comme une substance hallucinogène, Paris*, Ecole Nationale des Chartres, 2023, pp. 28, 29.

> culture numérique : ce n'est pas par hasard que la hiérarchisation des informations, qui est le vrai filtre d'accès à tout ce qui est mémorisé, ait été laissée aux moteurs de recherche au lieu des archivistes. […] Il reste clair que, comme toute forme de pluralisation, le phénomène de la tendance à la neutralité sur les valeurs porte avec soi une « démocratisation » constitutive : dans d'autres époques les puissantes figeaient leur mémoire dans l'espace public, aujourd'hui la tante Hortense le fait également. Cependant mon but n'est pas de donner un jugement de valeur, mais plutôt d'analyser les conséquences sémiotiques de la transformation en acte. L'époque de la numérisation a apporté la délégation du système qui organise et hiérarchise l'information des archives aux moteurs de recherche.[393]

Selon Claudio Paolucci, en déléguant la sélection des archives numériques aux moteurs de recherches, la tendance à la hiérarchisation, omniprésente dans la structure archivistique, se renforce.

Vers un arbitraire numérique ?

L'archivage numérique, qui se présentait comme un outil démocratique à portée de tous, se révèle nécessiter une hiérarchisation plus puissante encore, revendiquée par un pouvoir politique externe. Or, pour reprendre les paroles de Michel Melot, il est incontestable que l'on ne conserve pas tout, y compris au sein des formats numériques. L'enjeu principal de l'archiviste serait ainsi de documenter les choix opérés, afin d'assumer les éventuelles lacunes, dans la création même d'un algorithme. Or, en déléguant cette sélection aux moteurs de recherches et aux algorithmes, comment est-il possible de documenter les choix opérés ? Il apparaît donc un enjeu sous-jacent dans l'accès aux données : comment trier afin de rendre accessible, comment conserver les éléments de valeur et faire disparaître ce qui n'en a pas ? Durant le colloque « Cliquer l'archive », une réponse est apportée par Benjamin Efrati (artiste, doctorant en philosophie des sciences à l'EHESS et chercheur associé au département Son, vidéo, multimédia de la BnF). Il rappelle que, pour échantillonner correctement le réel, l'on ne peut pas avoir de préférence, ainsi la sélection devrait s'opérer de façon quasi anarchique.

Le web est patrimonialisé. Comme l'explique David Benoit (chargé de collection jeux vidéo à la BnF), depuis 2006, une forme de dépôt légal rétrospectif s'effectue. En 2006, la loi DADVSI a officiellement instauré le dépôt légal du web et a ainsi offert une assise juridique à cette activité de collecte. Des principes généraux adaptés à des collectes larges ont été instaurés, en accord avec les hébergeurs français. Des robots aspirent les sites web, mais de façon superficielle : le robot observe un quota de clique par site internet. Ainsi, le dépôt légal n'est pas exhaustif, mais représentatif. Si l'on admet cette idée, cela pose à plus grande

[393] FREY Valentine, TRELEANI Matteo (dir.), *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan, coll. Les médias en actes INA, 2013, p. 91.

échelle la question de l'échantillonnage : certains pôles indiquent l'importance de ces sites, mais qui décide de ce qui sera archivé ? Des organismes comme le CNC et l'INA posent constamment de nouvelles problématiques d'archivage sur les vidéos et le dépôt légal, tout comme la radio ou bien les plateformes en ligne, telles que Twitch. La situation est urgente. Ces nouvelles questions étant sans réponse immédiate, il existe un risque de disparition de ces contenus. Benjamin Efrati propose ainsi un tirage au sort des archives multimédias pour en garantir l'échantillonnage, afin de conserver une certaine objectivité, indépendante de toute influence politique extérieure. Il nuance néanmoins son propos en rappelant que, face à ces accumulations de données numériques qui menacent constamment de disparaître, la mise en place du tirage au sort pourrait s'opérer en lien avec des chercheurs, afin de documenter la recherche. Il est important de noter ici que l'enjeu potentiellement anarchique associé à l'archive ne semble pas se placer comme un total paradoxe vis-à-vis de la conservation, mais comme solution face à l'ampleur du phénomène numérique dans les arts et les différents patrimoines.

Une part d'invraisemblable s'invite dans l'archive numérique, à la fois bien trop massive (tout peut potentiellement s'archiver numériquement, aujourd'hui, même notre signature personnelle est dématérialisée) et bien trop lacunaire (en se multipliant de façon si intempestive, l'on ne peut pas tout conserver, les informations finissent par se perdre). L'archive numérique renvoie à son support matériel et à notre capacité à le faire fonctionner. Or, dans le cadre des compagnies, c'est en revenant à une échelle moindre que l'on peut retrouver de l'influence sur cet archivage systématique, en tant que zone de résistance.

Pour une re-matérialisation des archives numériques

À l'heure du « tout mémorisable », pour paraphraser Claudio Paolucci, on observe déjà une forme de réaction « inverse » à savoir un refus de la conservation numérique systématique. Anne de Amézaga développe par exemple une zone de résistance de l'archive dans le papier, en cherchant à systématiser non pas la conservation numérique, mais bien la conservation papier :

> AF : J'en reviens aux archives papier. Dans le logiciel des archives de la compagnie, les archives sont divisées en fonds papier et en fonds numériques, parfois les deux. Aujourd'hui, le fond numérique prend plus d'ampleur et d'importance que le fonds d'archives papier et ça pose de nouvelles problématiques d'archivage. Comment pourrait-on archiver la matière théâtrale si particulière de Joël

> Pommerat, de ses comédiens, et de ses collaborateurs, *via* le numérique ? Est-ce que tu avais anticipé que le numérique prendrait cette ampleur ?
>
> AD : Je l'ai anticipé théoriquement, mais je n'avais pas réfléchi à la manière dont cette matière prendrait de l'ampleur. Je crois que personne n'invente rien seul et qu'il faut aussi s'appuyer sur des gens. Penses-tu que le numérique va exploser ?
>
> AF : Le stockage papier, nous l'avons sous les yeux, donc il reste défini dans un champ visuel de possible, en tout cas de saisissable, alors que le fonds d'archives numérique, lui, peut potentiellement être sans fin.
>
> AD : Je suis contente que tu dises ça, et puis nous pouvons aussi le perdre.
>
> AF : Est-ce que tu penses que, finalement les archives numériques peuvent plus facilement nous échapper ?
>
> AD : Oui, c'est pour cela que j'ai insisté pour qu'il y ait du papier et que souvent des gens résistent ici. Je pense que c'est très important parce qu'il est possible de les reproduire, de les garder. Mais je n'ai pas de solution pour la suite.[394]

En conservant systématiquement le papier, il est possible, selon Anne de Amézaga, de le reproduire par la suite et donc de garder trace. Ce constat a grandement impacté le rôle que je croyais être le mien. Il n'était plus question, par exemple, de trier les billets de spectacles, d'en détruire certains afin de ne garder que les plus emblématiques, mais bien d'encourager mes collègues au souvenir, et à l'envie de la conservation, en me rapportant les documents de tournées. Il s'agit d'entretenir la mémoire journalière, par les documents émis quotidiennement. Dans cet enjeu de résistance au tout numérique, l'on peut également citer Le Théâtre du Soleil, comme en témoigne Franck Pendino :

> FP : Pour rappel, au Théâtre du Soleil, la location n'est toujours pas possible en ligne. Les réservations se font toujours par téléphone. Elles sont ensuite retranscrites sur de grandes feuilles jaunes, c'est ainsi qu'on les appelle « les feuilles jaunes ». Ces fameuses feuilles jaunes sont historiques, elles sont utilisées depuis toujours. Elles sont archivées aussi. De même, il n'y a pas d'ordinateur pour gérer les ventes à la librairie, ou bien les commandes de victuailles au bar. Tout est géré artisanalement. Ariane ne souhaitait pas qu'il y ait un écran entre nous et le spectateur. Donc l'arrivée du numérique dans le traitement des archives, c'est un grand bond en avant.[395]

En opposant l'artisanal au numérique, Le Théâtre du Soleil parvient à concilier les enjeux nécessaires à la production théâtrale. Si les éléments entrant en contact avec les spectateurs demeurent palpables, la technologie numérique facilite quant à elle le travail d'archivage. Le travail artisanal mené par Ariane Mnouchkine s'exprime également dans cette volonté de recopier de sa main, l'écriture d'Hélène Cixous :

---

[394] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 55.
[395] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 21.

> HC : J'écrivais toujours les scènes de façon manuscrite. Puis, j'ai donné au fur et à mesure à Ariane. Elle recopiait tout. Elle a une très belle écriture. Et elle donnait à ses comédiens quelque chose qui était de sa main. Ça, je peux le comprendre. Il n'y avait pas de théorie, c'était intuitif.[396]

Or, en parallèle de ce travail artisanal, Ariane Mnouchkine elle-même, comme nous en informe Hélène Cixous, suit l'évolution des nouvelles technologies : elles sont apportées au plateau, non seulement pour le travail avec les comédiens, mais aussi pour le travail scénographique et les représentations.[397]

L'archive numérique serait un média « plus facile » à utiliser pour des questions de sécurité et de transmission, mais également plus rapide. Même si, paradoxalement, le support numérique se veut plus sécurisé, transportable, aisément diffusable, en bref difractable, il se retrouve subitement empêché par son absence de pérennité mécanique. Selon Patrick Boucheron, cette simplification par la dématérialisation produit paradoxalement une rematérialisation :

> AF : Est-ce que, selon vous, le support archive est encore amené à évoluer, notamment par l'enjeu du numérique ? Cette idée est évoquée très brièvement dans le spectacle *Boule à neige* par Mohamed El Khatib, qui déclare qu'il est maintenant simple d'aller aux archives, grâce à la numérisation[398].
>
> PB : Yann Potin rappelle qu'un archiviste, c'est d'abord quelqu'un qui détruit davantage que quelqu'un qui conserve. Le taux acceptable de destruction des archives publiques aujourd'hui est autour de 95 %, qui est le taux ordinaire. Une des difficultés est que l'on n'est pas tellement certain d'avoir des critères objectifs pour ne pas discriminer ces 5 %. Cela paraît contre-intuitif, mais il est évident que, si l'on y réfléchit, la numérisation produit une rematérialisation des archives. Par exemple, si un courrier papier était envoyé d'une administration centrale à une livraison locale, il le sera sous deux espèces, le récepteur et l'émetteur. Mais si c'est un mail, alors il pourra être imprimé dans 15 endroits différents. Il y a, par exemple (*désigne sa bibliothèque*) ces quelques mètres linéaires et ce qu'il y a dans mon ordinateur, et là c'est beaucoup plus compliqué. Cette démultiplication numérique rematérialise l'archive.[399]

Pour Patrick Boucheron, en démultipliant les envois et supports dématérialisés, l'archive se trouve « rematérialisée », par son envahissement continu. L'archive numérique est matérielle : elle reste attachée à un support. Elle pose également la question de la disparition, sans doute de façon encore plus brutale, car irrévocable. Les archives, associées dans notre imaginaire au

---

[396] Propos tenus par Hélène Cixous, lors d'un entretien le 30 septembre 2023.
[397] *Ibid*., « AF : Vous faites une distinction dans vos méthodes de travail, à partir du moment où la technologie est arrivée ? / HC : C'est devenu autre chose. Je dois dire que je ne suis pas technologique. Ariane l'est. Petit à petit sont entrés des univers qui n'étaient pas du tout les miens. Même le travail avec les comédiens a totalement changé. / AF : Avec les captations ? / HC : Oui, parce qu'elle a commencé à tout enregistrer et à tout filmer au fur et à mesure.
[398] Mohamed El Khatib déclare dans la performance *Boule à Neige*, sur le sujet de l'étude de l'INPI, où sont déposés les brevets : « Ça devrait être simple, avec la numérisation des archives… » in BOUCHERON Patrick, EL KHATIB Mohamed, *Boule à Neige*, Besançon, Solitaires intempestifs, 2021, p. 17.
[399] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.3 Entretien avec Patrick Boucheron, p. 102.

matériel concret des rayonnages, sont aujourd'hui très réduites si nous les comparons au numérique : les sites internet en exploitation, les captations de spectacles en ligne, forment à part entière (si ce n'est, une part plus grande) ce qui compose les archives à proprement dit.

Dans la Compagnie Louis Brouillard, si les archives papier répertoriées forment un volume d'environ 1600 documents, les archives numériques s'élèvent à plus de 3600. Les metteurs en scène n'écrivent plus uniquement dans des cahiers, ils tapent, impriment, distribuent, corrigent, sans forcément conserver de version antérieure, ils enregistrent et filment leurs improvisations de manière quasi systématique, générant par conséquent une accumulation numérique jusqu'ici inédite.

Dans la pièce *Boule à Neige*, Patrick Boucheron rétorque à Mohamed El Khatib sur la question de facilité d'accessibilité des archives numériques : « Rien n'est simple, non, car qu'est-ce qu'on cherche ? »[400] Le chercheur demeure dans son référentiel de temps et d'espace, c'est l'archive qui lui apparaît avec la consultation en ligne. En multipliant les sources, les supports d'archives (numérisées et numériques), le chercheur est d'autant plus enclin à se noyer dans cette masse phénoménale. Les échanges scéniques entre Mohamed El Khatib et Patrick Boucheron expriment le paradoxe d'emploi de l'archive numérique. Selon Mohamed El Khatib, la recherche se trouve facilitée par les archives numériques, pour Patrick Boucheron, elle s'est complexifiée. L'accès se trouve certes facilité, mais la recherche peut se retrouver entravée par cette massification des archives numériques. Il demeure essentiel d'appréhender l'ensemble des sources disponibles afin d'envisager la recherche de façon éclectique. Patrick Boucheron et Mohamed El Khatib citent leurs sources, afin de faire ressentir aux spectateurs la « dérive » de la recherche :

> PATRICK. - Rien n'est simple, non, car qu'est-ce qu'on cherche ? Un presse-papiers, un bibelot, un jouet ? On trouve des brevets. Pierre Boirre en a déposé deux, l'un en 1864 (n°65113), l'autre en 1869 (n°75093).
>
> MOHAMED - J'ai pu consulter le brevet n°75093 - « brevet pour un perfectionnement au presse-papiers boule à effet de neige » [...]
>
> PATRICK. - Mais d'autres l'avaient fait avant lui, pour des procédés qui ne sont pas sans rapport : le chimiste argenteur Marie-Eugène Robert en 1858 et le monteur en cristaux Jean-Marie-Amédée Bourreiff en 1860. C'est ainsi avec l'histoire « sous hypnose », c'est-à-dire la quête des origines - il y a toujours quelque chose avant : une description de 1878 avant la tour Eiffel de 1889, un brevet déposé avant l'invention supposée de Pierre Boirre. On ne se raccrochera pas à ce nom propre comme à une bouée ; on dérive.[401]

[400] BOUCHERON Patrick, EL KHATIB Mohamed, *Boule à Neige*, Besançon, Solitaires intempestifs, 2021, p. 18.
[401] *Ibid*., p. 19.

La rematérialisation de l'archive numérique exprimée par Patrick Boucheron est manifeste : par l'accumulation, qu'elle soit papier ou numérique, elle produit un effet de poids, consistant en « l'épaisseur du temps » exprimé aux archives.

« L'immédiatement archivable »

Claudio Paolucci, en reprenant les propos de Michel Foucault, exprime une « épaisseur du temps » nécessaire à la constitution de l'archive.

> Cette « épaisseur de temps », ce fossé entre passé et présent constituent les conditions de possibilité mêmes d'une archivistique. Or, ce qui se passe avec les archives numériques est la formation d'un oxymore « archive au présent » et « en contexte » » qui n'implique pas nécessairement un rapport avec le passé et une décontextualisation ou réactivation constitutives. Quel type de patrimoine forment-ils ces nouveaux énoncés d'une « archive au présent » ? Quelle valeur ont-ils ? Quel travail demandent-ils aux nouveaux archivistes ?[402]

Claudio Paolucci interroge le rôle de l'archiviste dans cette appréhension de l'archive numérique : elle n'implique pas nécessairement un contexte particulier, elle est prise dans le temps immédiat du présent et ne donne pas lieu à une réactivation de la matière qu'elle contient. Le travail de l'archiviste, dans cette épaisseur du temps, serait ainsi de documenter le geste conduisant à la mise en archive. À l'image du pas ininterrompu de Gradiva décrit par Jacques Derrida, l'archive numérique est un geste, et non une matière, elle est un ordre donné de façon anarchique à un instant T, considéré au présent immédiat de son existence pour se rendre diffusable instantanément. S'il n'est plus nécessaire d'envisager l'archivistique comme ce qui permet d'établir un pont entre passé et présent, l'archive numérique formerait donc un patrimoine au présent. Cet enjeu émergerait afin de correspondre à notre société actuelle de l'immédiateté.

Le média numérique est propice à l'interrogation de la dimension temporelle rattachée à l'archive dans un présent immédiat, dans notre société de « l'immédiatement archivable »[403] selon l'expression de Patrick Boucheron. Ce dernier décrit un paradoxe temporel né de ce traitement, par l'influence notable et grandissante des réseaux sociaux, face à la « texture friable du temps »[404] :

---

[402] FREY Valentine, TRELEANI Matteo (dir.), *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan, coll. Les médias en actes INA, 2013, p. 78.
[403] BOUCHERON Patrick, *Le temps qui reste*, Lonrai, Seuil, 2023, p. 14.
[404] *Ibid*.

> C'est que je cherche, et depuis si longtemps, ce qu'il y a de friable dans l'inégale texture du temps, ses cassures et ses émiettements. Ils ne se révèlent qu'à ceux qui, amoureux des détails, et suffisamment patients pour dédaigner les grands bonds en avant, savent se pencher sur ces transports si ténus (rien d'autre parfois qu'un peu de poussière déplacée), au travers desquels l'histoire avance, par effritement de l'ordre ancien bien davantage qu'à grandes embardées.[405]

Comment allier, dans l'appréhension de l'étude archivistique, l'enjeu grandissant de « l'immédiatement archivable » et la prise de recul nécessaire à l'étude des événements historiques achevés ? Si ce rapport de l'historien aux archives a changé, c'est tout d'abord par l'accumulation de données enregistrées, rendue possible par la révolution de l'ordinateur, comme l'exprime Michel de Certeau :

> On ne peut envisager de changer l'utilisation des Archives sans que leur forme change. […] La transformation de l'« archivistique » est le départ et la condition d'une nouvelle histoire. Elle est destinée à jouer le même rôle que la « machine » érudite des XVIIe et XVIIIe siècles. Je ne prendrais qu'un exemple : l'intervention du *computer*. […] La quantité d'informations traitable en fonction de ces normes est devenue, avec l'ordinateur, indéfinie. La recherche change de front.[406]

L'apparition des nouvelles technologies a créé un séisme dans les études archivistiques, dont l'onde de choc continue de se propager, et que les archivistes continuent d'appréhender. Pour Michel de Certeau, ce séisme entraîne une reconsidération de l'information et de notre rapport aux sources. Pierre Michel Menger conclut, lui aussi, son ouvrage *Le travail créateur,* sur le constat que l'œuvre est en pleine mutation par le biais du numérique, qui, loin d'être achevé, continue d'accélérer.

> Les technologies contemporaines de numérisation des contenus, avec leurs cascades d'innovations, inscrivent aisément chaque œuvre dans un réseau de transactions, d'usages, d'appropriations et de transformations possibles qui affectent rapidement la définition reçue de l'œuvre. Elles font advenir un autre monde : dans l'horizon incertain que dessinent les innovations technologiques, la notion d'œuvre se transforme rapidement.[407]

L'observation de la diffusion de ce phénomène permet de rendre compte des méthodes mises au point par les compagnies afin de prendre en compte ledit phénomène, et comment la production d'œuvres et d'archives s'en trouve impactée.

---

[405] *Op. cit*.
[406] DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Histoire, 1975, pp. 104 - 109.
[407] MENGER, Pierre-Michel, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain,* Paris, Seuil, Hautes Études, 2009, p. 910.

En 2010, Guillaume Corbeil, avec l'écriture de la pièce *Cinq visages pour Camille Brunelle*, permet une illustration du travail d'échantillonnage de ressources Facebook disponibles en ligne. Les fragments d'écritures en ligne deviennent la matière textuelle de la pièce. En partant de ce processus d'écriture, l'auteur se rend compte de l'impossible exhaustivité d'une telle démarche. Néanmoins, l'acte théâtral demeurant fondamentalement lié à l'instant présent de la représentation, ce processus d'écriture permettrait selon l'auteur d'extirper le théâtre de son traitement « muséal » :

> Si plusieurs commentaires me fascinaient, d'autres me faisaient rire tellement ils affirmaient sans gêne un désir de reconnaissance. Toutes ces manifestations me paraissaient plus grandes que nature : on se serait cru au théâtre ou à l'opéra. J'ai pensé qu'un travail d'archivage serait pertinent, qu'il serait intéressant de ne rien écrire du tout, mais d'échantillonner le Web et de séquencer les fragments que j'aurais choisis pour tisser le corps de ma pièce. Une telle démarche, me semblait-il, posait une question intéressante à propos du rôle de l'auteur, très près des arts visuels où, de plus en plus, l'artiste ne participe pas à la réalisation matérielle de son œuvre, mais aussi à propos du Web, où tout est repiquage, brouillage des sources et décontextualisation. On est tellement habitués à voir le théâtre souffrir d'un traitement muséal qu'on oublie que, d'abord et avant tout, une pièce ne sert pas à être jouée dans 50 ans, mais à s'adresser au présent.[408]

Guillaume Corbeil met en avant l'idée selon laquelle la matière internet est nécessairement composée de fragments. Lorsque la matière numérique est travaillée au plateau, elle n'est pas vouée à faire trace, mais bien à être exprimée et travaillée durant l'instant de la représentation, au présent des spectateurs. Tout comme la pièce, qui « sert à s'adresser au présent », l'archive numérique n'est pas vouée à faire trace, mais plutôt à disparaître. Le traitement de l'archive numérique sur scène réactive ainsi le caractère éphémère de l'acte théâtral qui avait pu être compromis par les médias numériques.

Cet enjeu de l'éphémère de l'information numérique, qui se perd dans le flux des données en ligne, permet de rappeler que le chercheur entretient un rapport de consultation très différent avec l'archive numérique : il ne s'agit pas d'un document en présence de son observateur. L'archive numérique se rend accessible à la manière d'une donnée en trois dimensions, inappréciable en relief et en profondeur, contrairement à l'archive papier. Néanmoins, il vient s'ajouter à son redimensionnement, la strate de la diffusion, de la copie, de la transmission, et de la circulation instantanée. L'archive numérique, au présent de son existence immédiate, sans questionnement de sa péremption ou de son potentiel recouvrement dans le flux des données, peut ainsi être largement diffusée. Là où l'archive papier constitue un ensemble saisissable, à la manière d'un objet, avec un référentiel

[408] CORBEIL Guillaume, « Se reconnaître dans ce qui n'est pas soi. » in *Jeu*, N°153, 2014, p. 22.

physique clair, ou bien en trois dimensions, avec une hauteur, une profondeur et une largeur, elle demeure palpable, l'archive numérique est ce qui vient faire éclater, à la manière d'une diffraction, ce référentiel.

Il est possible d'entrevoir les différentes lignes qui forment la superposition de ce qui compose l'archive : son support, sa diffusion, sa consultation, sa copie multiple… Cette diffraction, selon un référentiel plat, est superposée sur plusieurs strates, auxquelles vient s'ajouter une dimension supplémentaire, celle du temps. Non ressentie directement par le chercheur, mais observable rétrospectivement sur l'archive papier, l'archive numérique subit la dimension temporelle, non pas à la manière d'un vieillissement inéluctable de son support, entretenu ou non, mais comme une mise aux arrêts : lorsque le support de lecture se trouve obsolète, l'archive contenue se stoppe. Le document d'archives n'est pas progressivement détérioré, il devient subitement inapparent faute de capacité de lecture. L'archive n'est plus saisissable par le regard, elle est invisible sur son support. Cet événement rappelle que le document numérique est conçu pour servir immédiatement, sans envisager une conservation de très longue durée : l'archive numérique nous renvoie à un phénomène de plus en plus virulent, celui de l'immédiateté. L'archive numérique a pris une telle ampleur, que loin d'imaginer qu'il soit possible de « tout archiver », il est à présent impossible de rendre compte de l'immensité du phénomène archivistique numérique. Cette non-exhaustivité tend à ancrer l'information dans un présent toujours plus immédiat. Le travail théâtral vise à s'emparer également de ce phénomène.

2.3 La dispersion archivistique numérique

Cette mouvance archivistique par l'intermédiaire du numérique entraîne une modification dans le travail au sein des compagnies en activité, que ce soit sur le plateau ou dans les bureaux. Si les compagnies accumulent des archives numériques que l'on peut qualifier de « statique », tel que la vidéo et le son, ce phénomène n'est pas récent (Le Théâtre du Soleil s'employait déjà à enregistrer ses comédiens dès 1970, afin de pouvoir retravailler les improvisations à partir d'une trace préexistante). Le phénomène d'actualité occupant les compagnies concerne l'exploitation de leurs créations par le numérique « dynamique » à savoir le multimédia, comme les sites internet. Pour l'exemple, les sites internet des compagnies représentent, à la manière d'une vitrine, l'entrée dans la création du spectacle vivant, sur lequel chaque spectateur doit pouvoir naviguer de façon intuitive. Il est aujourd'hui possible de télécharger directement les informations communiquées par des

fichiers PDF sur les sites internet, de consulter les photographies ou encore les vidéos « teaser » des créations. La consultation de documents doit pouvoir se faire instinctivement par l'utilisateur.

La consultation numérique nous rappelle ici ce qui fait l'archive, à savoir le geste qui lui est inhérent. Pour chacune, il existe une manipulation qui lui est propre et qui est potentiellement infinie, prolongée par la transmission internet, le téléchargement et la copie. Chaque visiteur du site peut posséder une trace copiée de l'archive numérique. Cette archive numérique s'amplifie par conséquent d'une capacité pédagogique : elle n'est plus considérée et consultée sans retour sur forme, transmise de main en main, elle peut également être modifiée par chaque détenteur qui en a fait une copie. Les chercheurs et les observateurs qui les manipulent viennent mettre à l'épreuve sa forme numérique. Chaque archive numérique est un geste qui se transmet, s'échange, se multiplie et se perd. Ainsi, il peut être nécessaire de s'interroger sur l'instant-archive, à savoir la manipulation que nous en avons.

L'archive numérique est rattachée à une impression de saisissement immédiat, or, elle se révèle dans la durée archipérissable : si le format du fichier est devenu obsolète, l'ouverture sur un format différent - faisant par exemple disparaître certaines polices - modifiera la mise en page initiale, effaçant ainsi le document original. Or, pour l'exemple, s'il s'agit d'un document copié depuis une page *web*, sa péremption en tant que fichier source serait-elle pour autant une destruction-archive ? La copie de la page internet, comme la copie numérique d'un document, est un exemplaire parmi d'autres. L'archive numérique est trompeuse, car elle n'est pas Une. À l'image de la création collective, elle est multiple dans son format et dans sa copie, elle se diffuse et se désagrège progressivement de son support initial et s'infuse dans sa trace, devenant trace-archive. Elle devient une étape supplémentaire, dans un travail d'archivage dont il est pour l'instant impossible de cerner les limitations. L'archive numérique serait-elle perdue ? Elle est ouverte à la dispersion. Les documents s'écrasent les uns sous les autres, là où la sauvegarde écrasée est perdue. Cet effet d'empilement crée ainsi de nouvelles problématiques dans leur transmission.

L'empilement numérique de la Compagnie Zirlib

Mohamed El Khatib déclare sur ce sujet de l'empilement numérique que chacun peut avoir tendance à se renvoyer la faute lorsqu'il s'agit de retrouver un document numérique.

AF : Gardes-tu des traces de tes créations ?

MK : Alors, c'est amusant parce que Daniel Kenigsberg m'a demandé : « est-ce que tu peux m'envoyer des vidéos de *C'est la vie* dans lesquelles j'apparais ? ». Ce sont des archives. Et donc, j'envoie un mail au directeur technique : « Où sont les vidéos ? C'est toi qui les as, non ? Moi j'ai changé trois fois d'ordinateur, je ne les ai plus. » Je parle des rushs, six ou sept heures d'entretiens filmés. Et on ne sait pas où c'est. J'appelle, et on me dit : « c'est dans un disque dur. Il faut que je fouille chez moi, regarde chez toi… »[409]

Plus la volumétrie des archives numériques est grande, plus leur conservation et leur diffusion semblent compromises par les objets physiques, tels que les disques durs, contrairement au site en ligne de la Compagnie Zirlib où l'on peut aisément retrouver les documents d'archives des articles de presse. Or, ce travail minutieux d'archivage en ligne sur la page internet de la compagnie a été réalisé pour répondre à un besoin immédiat, comme le précise Mohamed El Khatib :

AF : sur le site de Zirlib, il y a deux onglets qui sont assez signifiants à propos de la préoccupation de la trace de l'archive au présent dans la compagnie. D'abord, il y a évidemment l'onglet presse, qui est très bien organisé avec les revues de presse, les articles, les renvois aux interviews, aux radios, etc., le tout en fonction des spectacles. Sais-tu qui en est à l'initiative ?

MK : À un moment donné, notre travail était très attaqué. Notamment *Stadium*. La pièce a généré beaucoup de polémique, et a fait l'objet de vives attaques. C'est aussi, pour asseoir le travail qu'on a créé cet onglet. Mais aujourd'hui, c'est vrai que l'on n'en a pas besoin. C'est juste pour documenter.

AF : Oui c'est ce qui entoure les créations, c'est ce qui vous suit à la trace.[410]

Il est intéressant de noter que ces matières numériques de presse ont fait l'objet d'un archivage afin de présenter le travail aux publics. Cette application de l'archivage numérique était tournée vers une nécessité de la consultation immédiate et du partage, plaçant ainsi la compagnie dans un temps présent immédiatement pratique. Le travail numérique permet ainsi à la compagnie de s'emparer instantanément de la matière qui la compose, afin de la (re)donner à voir en ligne. L'archivage en ligne des articles de presse donne à voir un exemple, selon l'expression de Claudio Paolucci, d'archives « en contexte », au présent de leur exploitation.

Les données numériques sont néanmoins conservées par la Compagnie Zirlib, notamment les entretiens que Mohamed El Khatib mène avec les intervenants des créations. Ces derniers témoignent de la parole que le metteur en scène échange avec les personnes qu'il rencontre, insistant sur l'importance de la transmission :

[409] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, p. 78.
[410] *Ibid*., p. 79.

> MK : Je mets l'archive au même niveau que le témoignage. C'est de la nourriture dramaturgique. C'est ce qui reste, c'est ce qui va rester. Maintenant, les témoignages que l'on a recueillis sont érigés au rang d'archives. Ils sont là pour la postérité, c'est l'avantage de l'archive : ça se transmet de génération en génération.
>
> AF : Tu emploies le mot « ériger », cela signifie que l'archive est supérieure pour toi ?
>
> MK : Ça dépend. Parce que l'acte de décès de ma mère, c'est une photocopie de qualité médiocre qui finit pliée en 4 dans un sac, donc elle n'est pas du tout érigée. Par contre, c'est une archive puissante par sa simplicité et par le moment où elle intervient. La langue administrative aussi est très puissante. Pour moi c'est un peu une archive masquée alors que les collectionneurs, comme ils sont méprisés, sont sur un piédestal, ils sont en très grand sur des écrans et ils nous surplombent dans *Boule à neige*. Ce n'est pas une boule à neige posée dans un coin sur la table, ce sont des archives vivantes, qui sont totalement éclairées et qui sont indissociables de la création de cette pièce.[411]

Mohamed El Khatib « érige » les témoignages collectés, que ce soit directement sur scène par les écrans de projection (les collectionneurs de boule à neige pour *Boule à Neige*, ou les supporters du RC Lens dans le spectacle *Stadium*), ou bien indirectement en tant qu'archives du souvenir. Il a conscience de leur puissance surplombante. Dans cette optique, Mohamed El Khatib accorde moins d'importance aux archives papier des créations, et davantage aux traces enregistrées qu'il peut en rester. D'après Gil Paon (la directrice des productions de Zirlib), les archives vidéos sont systématiquement conservées :

> GP : On jette, dans le sens où quand on est en tournée, les brochures de salle, les tickets, on ne va pas garder. Personne ne le faisait jusqu'ici, il n'y a pas de règles. Je me dis que ce ne sont pas forcément des choses que l'on a besoin de conserver. Mais, par exemple, quand on a joué à Châteauroux, c'était la première représentation de *Stadium* sans Corinne. Il y a eu une feuille de salle éditée à la mémoire de Corinne et, évidemment, on l'a gardée. C'est après coup.
>
> AF : Vous gardez cela sans pour autant avoir filmé le spectacle. C'est ce qui est autour. Qu'est-ce qui fait trace finalement ?
>
> GP : Les entretiens en vidéo. Je pense que les assistants de Mohamed font des retranscriptions. Ils retranscrivent des passages qu'ils doivent trouver importants, que Mohamed puisse relire. Concernant Mohamed, je pense qu'il écrit beaucoup aussi. Je crois qu'il écrit sur l'application mail, c'est le comble ! Il n'a pas de traitement de texte. Pour un auteur je trouve ça drôle ! Mais il y a tous les échanges de mails, les documents, les dossiers de production, les budgets. Il y a des captations quand même, il y a certains spectacles qui ont été captés, que l'on garde. Il y a plein de petites vignettes vidéos, des teasers. Il y a aussi des scénarios de vieux spectacles.[412]

S'il n'est pas accordé d'importance aux traces papier des créations, la Compagnie Zirlib envisage la trace rémanente de leur travail *via* la conservation des éléments numériques. Les éléments d'archives papier deviennent l'exception de conservation, tandis que les éléments numériques, témoignant d'une mouvance continue de l'image et de la parole par les

[411] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, p. 77.
[412] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.2 Entretien avec Gil Paon, p. 93.

entretiens vidéos, garantissent non seulement la trace de travail de la compagnie, mais également son évolution constante. La trace archive papier figerait trop instantanément et ne serait ainsi pas représentative du travail dramaturgique-sociologique quotidien, figuré dans les entretiens et les éléments vidéos. L'archive papier n'est pas un « besoin de conservation », ce besoin s'exprime par l'apport des traces numériques.

L'émancipation de l'archive numérique de la Compagnie Louis Brouillard

L'enjeu de l'archivage numérique est prégnant dans la Compagnie Louis Brouillard, depuis l'élaboration du fonds d'archives. Il existe, dans le logiciel d'archivage, une distinction établie entre archives papier et archives numériques :

> AF : C'est une problématique qui se pose aujourd'hui : peut-on parler d'archivage et d'archives « numériques » ?
>
> AD : Je suis contente que tu me dises ça parce que tous les gens qui travaillent sur cette question ne parlent que du numérique !
>
> AF : Si je fais la distinction, c'est aussi parce que, dans nos archives, cette distinction était clairement exposée. C'est une distinction faite entre « armoire » (c'est le nom donné au fonds papier dans le logiciel), et le « numérique » qui va donc avec l'arborescence de tous les spectacles organisés dans la *dropbox* depuis des années. J'ai donc commencé à faire cette distinction parce qu'elle était là, elle était déjà faite, cette idée de papier, de numérique et d'armoire. De plus, les étudiants et les professionnels qui viennent nous voir et demandent accès aux archives font eux aussi la distinction : souvent, ils vont préférer aller regarder l'armoire, mais, en même temps, ils vont aussi aimer naviguer d'eux-mêmes dans l'arborescence. Lorsque l'on est face à un envoi par *mail* de documents d'un spectacle, on va envoyer des documents un peu pêle-mêle, ou au contraire un document en particulier, sans une éventuelle recherche d'accidents. Le fait de s'intéresser à un autre document présent dans les archives papier que l'on n'avait pas vu est rendu possible par la consultation au bureau. Je crois que c'est très représentatif de l'effet-archive dans les compagnies en activité : lorsque l'on réalise l'ampleur prise par les compagnies (ce dont généralement on ne prend conscience qu'à titre posthume, comme tu le dis très bien), quand on voit ce qu'un archiviste peut apporter comme document, la définition des archives devient très floue.[413]

Le travail d'archivage et de diffusion par l'intermédiaire de l'archive numérique permet de répondre plus rapidement aux demandes formulées par les étudiants-chercheurs, les professionnels et les enseignants formulant des demandes précises auprès de la compagnie. Nous retrouvons le phénomène de l'archive « en contexte » qui doit circuler rapidement : en effet, les demandes d'envois rapides de documents concernent par exemple les professeurs travaillant sur une pièce actuellement en tournée, à la recherche de documentations afin de pouvoir travailler avec leurs élèves. Cela peut consister en l'envoi de photographies, de dossiers pédagogiques, d'articles de presse… Des étudiants travaillant sur un corpus ou un

[413] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 56.

domaine précis de la recherche, comme le théâtre jeune public, demandent dans un premier temps à visionner la captation. Nous les encourageons au visionnage dans les locaux de la compagnie, afin de leur permettre de dériver dans les archives, numérique et papiers. Si l'archive numérique permet de répondre plus vite aux sollicitations extérieures, mon travail consiste également à une remise en contexte plus global de la création, non seulement par le visionnage de la captation, mais également en permettant l'accès à l'ensemble du territoire qui s'arrime autour, formées par les archives numériques.

Aujourd'hui, le fonds d'archives numériques prend de plus en plus d'ampleur. Le travail d'archivage numérique consiste en l'enregistrement quotidien des articles de presse paraissant sur Internet. Un article de presse peut être le jour même enregistré et répertorié dans le logiciel d'archivage, et servir dans le même temps à enrichir le dossier de presse d'un spectacle, rendu consultable instantanément sur les sites web des théâtres, afin de répondre à une logique de diffusion des spectacles en tournée. S'agit-il pour autant de l'exacte même archive ? Nous pouvons en faire l'expérience : les liens internet permettent une consultation immédiate par le biais de l'archivage numérique. Il existe, par exemple, une trace archive partagée avec le Théâtre de L'Odéon, qui a accueilli le spectacle *Au Monde* en 2013. Si vous consultez le lien hypertexte[414], vous pourrez, dans l'onglet intitulé « Voir aussi », consulter trois documents : un dossier de presse, un dossier pédagogique et la « bible du spectacle ». La base archive de la compagnie conserve également ces trois archives numériques : l'archive numéro 2562 pour le dossier de presse, le numéro 3501 pour le dossier pédagogique, et le numéro 5124 pour la bible du spectacle.

L'accès sur le site du théâtre de l'Odéon émancipe l'archive de son support. Elle est offerte au téléchargement et à la possession potentielle d'une copie numérique. L'archive n'est plus confidentielle ou close, mais bien ouverte à la consultation permanente. S'agit-il alors de la même archive ou de deux archives différentes ? Il n'y a pas d'évidence. Pour les archives papier, il peut exister deux copies dans deux fonds. Or, pour les copies numériques, l'emplacement change, et le document présenté demeure à distance de nous. Le support numérique permet de faire coexister plusieurs versions d'une même archive, gardant ainsi trace de façon constamment plus massive. Cette capacité de stockage numérique interroge notre rapport à l'instant. Les archives ne sont plus consignées en un seul territoire restreint, elles circulent, indéfiniment. L'archive dite numérique s'ouvre ainsi à une dispersion

[414] ODÉON, THÉÂTRE DE L'EUROPE, *"Au monde" de Joël Pommerat* [en ligne], Théâtre de l'Odéon, 2013, [Consulté le 24/09/2024], disponible à l'adresse : https://www.theatre-odeon.eu/fr/au-monde

extrêmement diffuse, en se pensant continuellement en hors-cadre, à la manière des archives téléchargeables depuis le site du théâtre de l'Odéon. L'archive en compagnie n'est pas cantonnée au seul lieu d'émission, elle est partagée, et non exclusive.

Je consulte également quotidiennement des alertes sur internet afin d'être immédiatement informée de la documentation sortie en ligne sur Joël Pommerat et sur la compagnie Louis Brouillard. Les articles de presse en ligne sont immédiatement archivés, mais servent aussi à la constitution du dossier de presse de la création en cours. L'archive ne consiste pas seulement en la récolte d'éléments inertes, elle est maintenue en action. Ce trop-plein de l'archive par le biais du numérique, sa multiplication et sa dissémination sont telles que l'idée d'une archive stable à laquelle se raccrocher est très illusoire. Il s'agit d'accepter ce lâcher-prise dans le fonds d'archives et, dans une lignée pédagogique, en faire accepter la dérive aux étudiants-chercheurs. Les archives ne sont pas fixées dans un silence tranquille qui permettrait leur manipulation. Elles sont systématiquement remises en perspective de leur existence immédiate. Ainsi, les archives de la Compagnie Louis Brouillard ne sont pas fermées à la conservation orientée sur le passé et nécessaire pour le futur, elles sont pratiquées au présent de leur communication et de leur distribution.

Les archives numériques inachevées du Théâtre du Soleil

Selon Liliana Andréone, le numérique est voué à la péremption, de la même façon que le support papier :

> LA : Pour continuer, je pense qu'il y a encore beaucoup de travail dans la mesure où Ariane continue de créer. Même si les papiers ont l'air de « périmer » en ce moment.
>
> AF : La question du numérique se pose.
>
> LA : À mon avis, le numérique c'est formidable, mais ça périme aussi. Il y a toujours quelque chose d'autre.
>
> AF : C'est la problématique de la destruction. Le papier se délite et s'abîme avec le temps, mais de façon beaucoup moins insidieuse que le numérique qui, lui, se fait oublier. Il n'est pas directement visible, mais il se périme plus vite. Il ajoute à la denrée périssable et remplaçable du document, et de l'augmentation des quantités d'archives.[415]

La question de la péremption numérique se pose, car, comme exprimé par Liliana Andréone, le travail de la compagnie est continu. « Il y a toujours quelque chose d'autre ». Par

[415] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.1 Entretien avec Liliana Andréone, p. 12.

conséquent, la trace se délite continuellement, quel que soit le support utilisé. La problématique numérique serait un faux problème vis-à-vis du temps. La durée s'installe, par conséquent l'obsolescence se poursuit. Il s'agirait d'admettre l'inachèvement constant de la trace papier ou bien de celle contenue dans le format numérique. Dans cette optique, le Théâtre du Soleil possède un site internet depuis 2003. L'on y trouve bon nombre de documentations des spectacles passés, l'actualité quotidienne de la troupe, mais aussi des archives vidéos, des liens audios des spectacles… Cette consultation d'archives du théâtre, totalement dématérialisées, sans qu'elles soient rattachées à un lieu précis, s'est amorcée avec l'arrivée d'Internet et a permis l'essor du site du Soleil qui n'a depuis jamais cessé de s'enrichir.

De la même façon que Franck Pendino qualifie la galerie de tir contenant les archives papier de « puits sans fond »[416], il est difficile de rendre compte de la quantité d'archives disponibles sur le site internet du Théâtre du Soleil. Nous nous focaliserons sur un exemple en particulier, très révélateur quant à l'enjeu de l'archive en constante expansion d'elle-même, au présent du Théâtre du Soleil : les « archives inachevées »[417] de la remise en scène de *L'histoire terrible, mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*. Le spectacle raconte l'histoire du Cambodge durant les guerres indochinoises, la prise de contrôle par les Khmers rouges et la dictature de Pol Pot. Le spectacle est créé en 1985. L'ensemble des membres de la troupe et des personnes ayant collaboré à la création se sont énormément documentés sur le Cambodge et son histoire. En 2013, Georges Bigot, qui jouait le rôle du roi Sihanouk 30 ans plus tôt, et Delphine Cottu, comédienne, travaillent à la remise en scène du spectacle, cette fois-ci en langue khmère avec des comédiens cambodgiens. Cette recréation est, pour reprendre l'expression de Franck Pendino, le « point d'orgue de la rencontre entre mémoires passées et présentes » :

> FP : Je trouve que le point d'orgue de cette rencontre entre passé-présent, qui nourrit le présent-futur et notamment la création, c'est le moment où Georges Bigot et Delphine Cottu ont recréé *L'Histoire terrible, mais inachevée de Norodom Sihanouk*, *roi du Cambodge*, la pièce d'Hélène Cixous. Monter ce texte avec de jeunes acteurs khmers, c'était leur permettre de se réapproprier leur passé au présent. Le spectacle a été réalisé en deux étapes, en 2011 et 2013. Il existe un DVD. Il existe aussi un film autour de la création originale, réalisé par Werner Schroeter en 1985, qui est très difficile à voir, mais il y a une copie au Théâtre du Soleil. L'image est un peu désuète, mais le propos n'a pas vieilli. J'ai proposé ultérieurement de partager ce film avec la troupe du Soleil d'aujourd'hui, proposition qui n'a pas

[416] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 25.
[417] THÉÂTRE DU SOLEIL, *Sihanouk, archives inachevées* [en ligne], Conception et suivi éditorial : Marie Constant et Franck Pendino, Webmaster : Frédéric Mastellari, 2013, [Consulté le 24/09/2024], disponible à l'adresse : https://sihanouk-archives-inachevees.org/

> suscité l'enthousiasme d'Ariane. Faire ressortir des images du passé c'est aussi faire apparaître des fantômes et il y a indéniablement un rapport affectif dans le fait de laisser le passé au passé. Pour la version khmère de *Sihanouk*, l'idée de base, c'était de s'appuyer sur la mise en scène originale de 1985 pour en faire un spectacle résolument au présent. Nous avons créé avec Marie Constant un site de ressources entièrement dédié à cette aventure : *Sihanouk*, *archives inachevées*, une autre manière d'acter les liens entre passé et présent, entre création originale et nouvelle création.
>
> AF : C'était une recréation.
>
> FP : Oui, mais je trouve en fait que la recréation a sublimé la création originelle. C'était beaucoup plus fort avec des acteurs cambodgiens qui se réappropriaient leur histoire au présent. Ce travail était bouleversant et faisait sens à de multiples endroits. Il y avait de plus la mise en abîme de Georges Bigot, comme la concrétisation de « l'archive vivante », qui jouait le roi Sihanouk dans le spectacle mis en scène par Ariane et qui aujourd'hui mettait en scène le personnage qu'il avait créé. Lui n'avait pas besoin de faire le travail qu'a fait Delphine. Elle est venue consulter toutes les archives autour du spectacle pour se nourrir et pour en faire autre chose, dans une continuité enrichissante de sens. C'était une recréation, mais c'était surtout un autre spectacle.
>
> AF : C'est l'archive du corps récit, le corps cambodgien nourri de l'archive historique et théâtrale du Soleil vient faire re-création, un nouveau récit hérité.
>
> FP : Exactement. C'est une superposition de strates de création et de vécu.
>
> AF : C'est le phénomène de la stratification de l'archive.
>
> FP : Et là, je trouve que nous nous y trouvons vraiment, cela s'est cristallisé à ce moment-là. C'était riche de tout ça.[418]

Franck Pendino évoque cet instant de création comme infusé de l'ensemble des strates qui ont formé préalablement les archives du Théâtre du Soleil. Georges Bigot est une archive vivante pouvant offrir de travailler « en corps » le récit précédemment établi par lui-même de son personnage à la scène. Delphine Cottu s'est quant à elle retournée vers les archives consultables à la Bibliothèque nationale de France du spectacle de 1985. *Sihanouk*, (le spectacle de 1985) devient indistinguable, y compris dans sa dénomination, de son homologue khmère datant de 2013. L'archive devient trouble et mouvante. Cette aventure a donné lieu à la création du site internet « Sihanouk, archives inachevées. »[419] Ce site retrace certes la recréation du spectacle en 2013, mais il fait également mention de la genèse du premier spectacle : il rend lisible l'ensemble des stratifications du spectacle de 1985 et y ajoute les strates de la recréation de 2013. Le site est dédié aux deux spectacles et est désigné comme « inachevé ». Les archives de *Sihanouk*, à l'image de ce titre mutuel, partagent leur territoire commun d'archives et admettent leur mouvance inachevable, de la même façon que l'histoire du Cambodge narrée au sein des deux créations n'est pas non plus achevée.

Le tremblement de la stratification territoriale de l'archive se rend observable sur le site internet, à la manière d'une tectonique des plaques, comme un ensemble d'archipels

[418] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.3 Entretien avec Franck Pendino, pp. 29, 30.
[419] Voir volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 1.3 Les sites internet

épars qui, à l'image d'une mosaïque, forme une cohérence tout à fait lisible, mais aussi observable et distinguable individuellement. Si *Sihanouk* est une archive inachevée, le site internet se revendique au continuel temps présent : la consultation tournée vers le regardeur en ligne permet de garantir cet enjeu de stratification mouvante dans la composition des archives. Il s'agit de multiplier les points d'ancrage d'un théâtre, toujours en mouvement. Les archives numériques permettent de rendre compte du dynamisme de la troupe en activité à l'heure actuelle. Les archives numériques du site internet de *Sihanouk* se retrouvent infusées des archives de la création ayant précédé en 1985, permettant une étude conjointe des deux créations.

Le contenu multimédia proposé par le Théâtre du Soleil depuis son site internet allie la consultation de l'immédiateté des archives numériques des créations avec l'actualité des spectacles, les histoires et les sources proposées dans les différents onglets du site internet. Il existe également une page du site intitulée « Nos archives ». Il est précisé qu'elles sont à la fois consultables à la Bnf, mais également en ligne, depuis le site internet, sur Viméo, ainsi que sur le *soundcloud*, avec les liens correspondants. Le Théâtre du Soleil s'empare du dynamisme proposé par le multimédias pour faire coexister les différents types d'archives, qui deviennent indissociables.

L'archive numérique cumule ces états dits incompatibles : deux réalités contradictoires peuvent exister simultanément. Comme le chat de Schrodinger, l'archive numérique est à la fois morte et vivante. Vivante, si on la regarde, morte, tant qu'elle est perdue. Bien que l'affirmation « à la fois mort et vivant » soit déroutante, il existe en théorie une troisième possibilité : l'archive peut être dans un état de superposition, dans lequel elle cumule ces deux états *a priori* incompatibles. Actuellement, l'archive est de plus en plus stratifiée et morcelée (en état de superposition) : numérique, en ligne, imprimée… Les archives se superposent dans le numérique. Distribuée sur les sites internet des théâtres et des compagnies, numérisée par différentes institutions… L'objet-archive, scanné et téléchargeable, est mis en mouvement, il est distribuable dans la trace numérique accessible instantanément. En multipliant les supports et les formats numériques, c'est l'enjeu de fixation temporelle qui tend à se perdre. Cette consultation à distance d'archives en libre accès s'est amorcée avec l'arrivée d'internet et a permis notamment l'essor de beaucoup de sites internet de compagnies, qui n'ont depuis jamais cessé de s'enrichir. Il s'agit de multiplier les points d'ancrage afin d'effleurer les contours instables d'une compagnie en

activité, en rappelant la coexistence des archives papier et numérique, dans l'existence des compagnies. L'archive numérique ne peut plus aujourd'hui être ignorée. Selon Jean-Christophe Bailly, si l'âge d'or de l'archive papier est achevé, il ne faut pas pour autant oublier de nuancer sans cesse notre approche du numérique :

> Récapitulant ainsi ces usages qui ont servi et nourri l'archive, je ne peux que me rendre-compte de ce qu'ils ont, non d'ancien, certes, mais de daté : non que l'âge du papier, inauguré par la généralisation de l'imprimerie, soit éteint — quantité d'usages maintenus attesteraient de ce qu'il continue —, mais sans doute faut-il se résoudre à accepter que l'on n'est plus aujourd'hui dans son âge d'or et que ce que les machines à écrire et surtout, et dans une tout autre mesure, l'informatique, ont amené, c'est un effacement progressif du manuscrit comme tel, et c'est la disparition, surtout, d'une certaine visibilité : à l'heure du fétichisme de la traçabilité, les traces, pour ce qui est des ratures, des différences entre versions, tendent à s'effacer. L'écran fonctionne comme une surface d'inscription fascinante et docile, mais il est comme une ardoise magique où ce qui a été essayé puis éconduit disparaît à tout jamais. Ce qui est étrange, c'est qu'on n'en éprouve pas véritablement de tristesse, mais c'est aussi sans doute parce qu'une archive uniquement constituée de clés USB et de fichiers transférés ne semble pas pour demain, tout au moins du côté de la littérature, quantité de petits papiers continuant, il me semble, de circuler, non seulement *via* le recours aux imprimantes, mais aussi, de façon plus directe encore, par l'entremise de réflexes, d'outils et d'institutions. Nous verrons bien — mais ce qui semble devoir être évité ici, c'est aussi bien le discours de la surexcitation technologique que celui de la nostalgie d'un bon vieux temps.[420]

L'enjeu serait celui de l'équilibre, les deux états de l'archive cohabitent, ils ne sont pas incompatibles, et forment un point de stabilité. Les actualités récentes n'ont de cesse de démontrer l'utilité de l'outil numérique dans une volonté non seulement de préservation, mais également de transmission et de diffusion immédiate. Le dernier phénomène d'ampleur en date de notre considération de l'archive peut être illustré par l'apparition du site internet SUCHO (Sauvegarde du patrimoine culturel ukrainien en ligne : https://www.sucho.org) lancé le 1er mars 2022, qui a très vite recueilli le soutien d'environ 1 000 volontaires. Cette initiative met en avant la rapidité avec laquelle l'archivage numérique permet de réagir en temps de guerre et d'observer comment elle l'influence : il est possible de visiter les différentes galeries, prendre connaissance de l'ensemble de ce patrimoine culturel immatériel, sauvé de la destruction et des attaques par le partage immédiat en ligne, dans une moindre mesure, par la sauvegarde de l'image, faute de pouvoir faire en sorte que l'objet soit sauvegardé. Cet assemblage des archives et ressources numériques nous conduit à un dernier stade d'interrogation, celui de la mort de l'archive.

CHAPITRE 3 La mort de l'archive.

[420] BAILLY Jean Christophe, *L'ineffacé*, Caen, IMEC, p. 20.

3.1 Archiver le présent

Marie Ranquet, archiviste-paléographe et conservatrice du patrimoine, définit le droit à l'oubli dans son article « Le droit à l'oubli : vers un nouveau droit fondamental de l'individu ? » :

> Le « droit à l'oubli » est perçu comme la réponse ultime de protection de l'individu et de sa vie privée face à des pratiques numériques toujours plus invasives ; mais cet oubli volontaire, programmé, revendiqué par un individu, se heurte de plein fouet à la conservation de sources fiables et authentiques devant permettre à l'ensemble de la société d'écrire son histoire.[421]

Cet enjeu de l'individu opposé à celui de l'histoire d'une société que véhicule le droit à l'oubli est évoqué par Magali Briday-Voileau, lorsqu'au sein de la Compagnie Louis Brouillard, se pose la question de « l'après ». Joël Pommerat s'inquiète de sa mise à mort précoce par l'archive. La problématique demeure.

Tout garder, tout le temps

> MBV : Il y a eu un moment que je n'ai pas vécu, c'est celui où l'on pense à la postérité. À un moment donné, on ne sera plus là, mais le travail de Joël Pommerat va rester. Et ça, c'est un processus long. Au départ, on défend un artiste au départ où toutes les salles sont vides, où l'on veut juste arriver à faire du théâtre, et, tout d'un coup, on se rend compte que c'est en train de devenir un auteur majeur… Un jour, on se dit, il faut garder trace de tout ça. Après, on se met à travailler avec des gens qui pensent cette chose-là. Ce que je dis toujours, c'est qu'un document d'archives qui va expliquer la démarche théâtrale, pour Joël, ce sont ses notes du mois de mars 2002 ! Il y a quelque chose de l'ordre de l'intime dans l'archivage, qui est passionnant et complexe en même temps. Il faut le faire pendant que c'est encore possible. C'est ce qu'il faut réactiver avec tous les gens de la compagnie. Mais il ne faut pas non plus forcer les choses. Parce que ce sont des gens vivants et archiver le présent, c'est une vraie question philosophique. Est-ce qu'on archive le présent ? Est-ce que c'est bien de le faire ? Je n'en sais rien.[422]

Selon Magali Briday-Voileau, il n'y aurait pas de « bonne réponse » à l'archivage du présent, qui continue de faire résonner des temporalités *a priori* incompatibles. Les éléments du passé sont à envisager au présent, pour un éventuel avenir. Il est impossible de confronter les trois temps en un seul. L'archivage au présent pose ainsi la question de sa potentielle (in)existence. Une autre problématique émerge dans le travail d'archivage du présent : qu'archivons-nous au présent ? Est-il possible de tout garder ? À supposer que l'on puisse tout garder, faut-il pour autant tout garder ? D'après Franck Pendino, il s'agirait de garder moins, mais mieux :

---

[421] RANQUET Marie, « Le droit à l'oubli : vers un nouveau droit fondamental de l'individu ? », in *Communications*, Cairn, n°104, 2019, p. 157.
[422] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.2 Entretien avec Magali Briday-Voileau, p. 62.

> AF : Je voudrais revenir sur cette idée que nous avons commencé à effleurer : celle de l'élimination, plutôt que de la disparition. Ce qui doit finalement rester par rapport à ce qu'on a d'abord conservé, puis que l'on a fini par jeter. Est-ce qu'il y a des éléments qui étaient conservés, qui ont finalement disparu ou qui ont été éliminés ? Ou est-ce qu'au contraire, il y a toujours un certain nombre d'éléments et de catégories précises qui restent pour jalonner chacun des spectacles, témoigner des créations et de la vie du théâtre ?
>
> FP : En règle générale, tout est gardé, tout le temps. J'ai néanmoins essayé d'appliquer les consignes de la BnF et de garder mieux, c'est-à-dire de garder moins. Cela a permis de rendre plus visible la diversité des archives. Ce qui est jeté c'est le surplus, ce n'est jamais quelque chose d'unique. Toutes les traces sont donc conservées, mais en plus petite quantité. Cela n'allège pas la multiplicité des sources et des supports.
>
> AF : Garder moins, mais garder des choses de toute nature et de toute provenance ?
>
> FP : Oui, le Soleil, c'est plus qu'un astre, c'est une galaxie… le fonds est aussi constitué de plein de ramifications qui viennent le nourrir, mais qui émanent de sources privées, d'archives personnelles comme l'a mentionné Corinne tout à l'heure. Parfois, il y a des doublons. Ces documents nous reviennent.[423]

Le travail d'archivage ne serait jamais fini. Selon la logique de galaxie décrite par Franck Pendino, elle est infinie, si le choix est fait de « tout garder, tout le temps ». Bien que cette idée apparaisse illusoire et irréalisable, le support numérique permet de s'en approcher en mettant en valeur la grande porosité entre les différentes ramifications qui peuvent constituer un fonds d'archives. La destruction de l'archive est une condition de sa conservation. Or, si le phénomène numérique engendre une possibilité de destruction toujours plus importante (par l'écrasement des sauvegardes, la suppression des doublons, le tri dans les informations…) comment ainsi (ré-)envisager l'oubli éventuel, inhérent à chaque proposition dramaturgique ?

Joël Huthwohl évoque dans son article « L'archive à l'insu du créateur », concernant la montée en puissance continuelle de l'archive numérique « qu'aujourd'hui, certains artistes sont encore très réticents à voir la genèse de leur travail théâtral enregistrée, notée, archivée et aimeraient faire valoir une espèce de droit à l'oubli. »[424] Si les archives numériques garantissent en théorie une fixation instantanée de tout ce qui est mémorisable, que (re)deviennent les créations théâtrales ? Leur nature éphémère s'en trouve-t-elle galvaudée ? Que (re)devient la mémoire du théâtre ? Le théâtre est concerné de plein fouet par ces questionnements, car, si l'on peut enregistrer, filmer et sauvegarder, le théâtre, espace de répétition et de renouvellement, s'inscrit dans une démarche de l'oubli de la représentation précédente, afin d'engendrer le souvenir. En partant de cette considération, et s'il est permis

[423] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 24.
[424] BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, LUCET Sophie (dir.), *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*, SAIC, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2021, p. 27.

d'étendre, non sans provocation, cette problématique de la façon la plus large possible, le théâtre de l'archive ne serait-il pas un oxymore, la pire des aberrations, une impasse, une impossibilité conceptuelle ? Il ne s'agit pas, ici, de défendre l'idée que les archives du théâtre sont impossibles. Au contraire, il est question de démontrer qu'elles sont plus mouvantes et fluctuantes, à l'image d'une scène, dans le milieu des arts du spectacle vivant. La perte fait partie intégrante de la création théâtrale. Le numérique offre la possibilité de préserver davantage de traces et de témoignages d'une création dans le spectacle vivant. Hélène Cixous le souligne : avant, on perdait inévitablement toute trace faute de moyens de sauvegarde. Franck Pendino abonde dans ce sens : on a maintenant la tentation de tout garder. Cependant, Hélène Cixous met en garde : « il y a toujours trop ». En réalité, l'archivage numérique, qui prétend préserver le présent dans une « société de l'immédiatement archivable »[425], serait une fausse préoccupation, car il ne fait que multiplier les options de stockage. Multiplier les possibilités d'amorcer le geste-archive ne garantit pas nécessairement une continuité dans son déclenchement. Pour que le geste d'archivage puisse aboutir, il doit être pensé. Le travail de l'archiviste doit être repensé, tout comme sa place auprès des compagnies.

Selon l'expression de Joël Huthwohl, l'archiviste ne peut pas être « au four et au moulin » :

> Partant de ce constat que tout connaitre des traces laissées par le processus de création est un véritable défi, que la mémoire d'un spectacle est par nature dispersée, ou du moins discontinue et polymorphe, mouvante, qu'elle peut échapper aux acteurs mêmes, comment s'y prendre pour constituer un patrimoine utile pour la recherche et intéressant le public ? Sans prétendre donner une solution-miracle, le conservateur du patrimoine du spectacle peut donner quelques pistes.[426]

Selon Joël Huthwohl, une réponse définitive aux nouveaux enjeux de la conservation de la mémoire fluctuante du théâtre n'existe pas à l'heure actuelle. Il est effectivement envisageable, à l'instar de ce que j'ai moi-même entrepris, d'ébaucher quelques pistes de réflexion. Toutefois, un dernier sujet doit être traité : celui de la nécessité de l'oubli dans les compagnies de théâtre. Nous sommes des êtres d'oubli et de mémoire. Dans quelle mesure les nouvelles technologies qui font évoluer les enjeux de l'archive vont-elles dans ce même sens ? Cette nécessité est ce qui place les arts du spectacle vivant dans un continuel « faire » plutôt que de tendre vers le « finir », venant ainsi contredire l'archive, en en faisant un

[425] BOUCHERON Patrick, *Le temps qui reste*, Lonrai, Seuil, 2023, p. 14.
[426] BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, LUCET Sophie (dir.), *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*, SAIC, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2021, p. 34.

matériau fatalement posthume. Néanmoins, cette observation reste à nuancer. Selon Hélène Cixous, l'artiste se place continuellement dans le « faire » et la fabrication :

> HC : La fabrication, c'est si important et c'est tellement émouvant, la mesure n'est pas la même. Lorsque je vais voir le travail de certains de mes amis peintres ou artistes, je regarde ce qu'ils font et c'est physique, c'est très physique, comme l'écriture. Je reconnais tout ce dont moi je manœuvre en tant qu'écrivain. Par exemple, un de mes amis peintre a sur sa table 70 pinceaux et, quand il commence à peindre, il prend celui-là et puis celui-là, c'est exactement comme moi avec les crayons, et il sait exactement, c'est comme s'il jouait au piano avec son tableau. Ensuite, il y a des tableaux qui ont deux ou trois mètres d'envergure, il se jette dessus et je me dis c'est exactement ça. On travaille, on écrit, on peint avec la totalité de l'être. C'est l'action de peindre, mais ce n'est pas une. Les actions, c'est l'ensemble de l'espace qui joue aussi. Ce sont toutes ces choses qui disparaissent dès que vous avez ça (*désigne le livre édité de ses séminaires*) ça, c'est une tombe, c'est fini, ça ne ressemble pas, bien sûr, à l'espace où ça s'est créé. C'est toujours le même format, c'est « un » et non pas multiple. C'est rabougri. Moi, je n'écris jamais des choses comme ça.[427]

Cette pénible réduction au format « un » que produit l'archive semble expliquer la douleur qui lui est associée pour les artistes, à l'image d'Hélène Cixous. En accord avec Jacques Derrida, elle confirme que la violence est inhérente à l'archive[428]. Elle se présente posthume, car elle se place en dehors, à la façon d'un horla qui cristallise nos peurs comme ce qui est fini, mais qui n'en finit pas d'échapper au contrôle de son créateur. Récupérée sans cesse dans l'étude, elle devient autonome, à l'image d'une archive morte-vivante, nous rappelant sans cesse au passé, un passé qui revient hanter le présent de la création, celui du faire. Le finir-archive envahit-il le faire de la création ?

L'archive en tant que lieu de passage

Monique Jeudy Ballini, chercheuse en anthropologie sociale au CNRS, explique, lors du colloque « Cliquer L'archive », dans l'exemple qu'elle développe des sociétés à tradition orale, que ce qui tient lieu d'archive est la transmission dans l'espace. Le support peut être détruit, ce qui compte c'est la transmission de paroles et l'explication de la destruction. La parole et la mémoire apparaissent comme seuls lieux de stockage. Cela n'est pas l'affaire d'une institution, car le danger d'un espace institutionnalisé d'archives engendre l'intérêt qui renvoie lui-même à l'usure. La valeur existe dans le trajet et le déplacement. Rien n'est fixe. En s'inspirant pour les archives théâtrales de cette considération désinstitutionnalisée, il est possible de formuler une hypothèse. Au sein des arts du spectacle, afin de respecter un droit à l'oubli, l'archive doit pouvoir continuer à se déplacer, notamment par la parole orale. Elle

[427] Propos tenus par Hélène Cixous, lors d'un entretien le 30 septembre 2023.
[428] « L'archive commence par la sélection et cette sélection est une violence. Il n'y a pas d'archives sans violence » in DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA, 2014, p. 60.

doit être un lieu de passage, et non un *terminus*. Si Jacques Derrida admet l'archive comme l'aboutissement de la trace - comme ce qui cesse de se mouvoir - il est possible d'opposer, au travers de l'exemple du spectacle vivant, qu'il n'est nul besoin d'achever pour recommencer. Plutôt que la pulsion de mort observée par J. Derrida au sein de l'archive, la trace du spectacle vivant emprunte les chemins de l'exil. La trace s'exile en archive, à condition d'être constamment remise en mouvement, ressortie de son cadre, remise en circulation, à l'exemple de la prise de parole : son exil durera jusqu'à sa disparition plutôt que sa mise à mort. S'il est possible de dresser aujourd'hui un tel constat, c'est parce que le travail de l'archiviste est grandement impacté par la multiplication des sauvegardes, des formats et par la diffusion archivistique en ligne.

L'archive s'émancipe en permanence de son support, elle demeure diffuse, diffusée et diffusable dans un présent instantané, devenue tellement importante que, si un saisissement total est impossible, une observation présente de la trace-archive peut encore s'envisager dans l'écho immédiat de la création répétée au plateau, irradiant dans la compagnie en action. Il s'agit cependant de demeurer vigilant. D'après Catherine Malabou, multiplier les versants définitionnels de l'archive pourrait finalement être une manière de mieux contourner le principe archivistique dans toute sa difficulté métaphysique :

> Malgré tout, insister constamment sur la multiplicité d'une chose peut être aussi une manière de ne pas la penser. « Pluraliser, dit Jacques Derrida, c'est toujours se donner une issue de secours jusqu'au moment où c'est le pluriel qui vous tue. » Le multiple, de toute façon, n'est certainement pas l'ennemi de l'idée, au contraire de ce que répètent les ennemis des idées. […] Une chose peut se donner à voir sans se rassembler, mais sans se dissoudre non plus dans l'émiettement de ses occurrences phénoménales.[429]

3.2 Une métaphysique des restes

La non-archive

Selon Jean Baudrillard, il est faux de prétendre que, lorsque tout est enlevé, il ne reste finalement rien.

> Quand on enlève tout il ne reste rien. C'est faux. L'équation du tout et du rien, la soustraction du reste, est fausse d'un bout à l'autre. Ce n'est pas qu'il n'y ait pas de reste. Mais celui-ci n'a jamais de réalité autonome, ni de lieu propre : il est ce dont la partition, la circonscription, l'exclusion désigne… quoi d'autres ? C'est par la soustraction du reste que se fonde et prend force de réalité… quoi d'autres ? L'étrange est qu'il n'y a justement pas de terme opposé dans une opposition binaire : on peut dire la

[429] MALABOU Catherine, *Au voleur ! Anarchisme et philosophie*, Paris, Puf, 2022, pp. 20, 21.

> droite/la gauche, le même/l'autre, la majorité/la minorité, le fou/le normal, etc. — mais le reste/ ?. […] Le reste renvoie ainsi beaucoup plus qu'à une partition claire à deux termes localisés, à une structure tournante et réversible, structure de réversion toujours imminente, où on ne sait jamais lequel est le reste de l'autre. […] Seul peut-être dans le miroir la question peut être posée : qui, du réel ou de l'image, est le reflet de l'autre ? Dans ce sens on peut parler du reste comme d'un miroir, ou du miroir du reste.[430]

Cette réflexion que livre J. Baudrillard sur l'opposition à ce qui reste interroge la non-archive. Si le caractère éphémère de la création théâtrale se retrouve influencé, voire menacé pour certains, par la massification des archives, il n'est pas question, dans une réaction à l'extrême inverse, d'admettre qu'il ne peut rien en rester. L'accumulation de restes, aussi massive soit-elle, ne tend qu'un miroir nécessairement déformant du réel. Or, ce miroir serait davantage une structure circulaire translucide, plutôt qu'un simple support opaque, à l'image d'une toile tendue sur laquelle viendraient se projeter des ombres, sans qu'une unique source de lumière puisse être clairement identifiable. Cette conception du réel tend à rendre l'archive inquiétante, en venant interroger directement l'observateur : où se situe le réel ? Dans l'image ou bien dans le reflet ?

J. Baudrillard initie une métaphysique des restes en interrogeant la frontière entre fiction et réalité et vise par ce biais à déconstruire et à reconstruire de façon permanente notre appréhension du réel. La déconstruction auquel se livre Jean Baudrillard permet d'avancer l'idée selon laquelle tout dépend du point de vue de l'observateur, et notamment de l'archiviste. Cette conception métaphysique peut être complétée par la définition de Walter Benjamin de la trace et de l'aura : « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous. »[431]

L'archive semble se définir à ce point d'équilibre, entre la trace et l'aura : entre le document gardant la trace poétique originelle de la création, telle que la conçoit Jean-Christophe Bailly dans son exposition d'archives intitulée « L'ineffacé », venant s'ajouter à cette métaphysique des restes…

> Qu'est-ce que *l'ineffacé* ? C'est peut-être ce qu'il y a de plus fragile, de plus ténu, de plus insaisissable dans l'archive, mais aussi de plus précieux : l'étincelle du commencement, l'instant où l'énergie qui va porter et produire l'œuvre a trouvé sur le papier une première inscription éclatante ou furtive, parfois au

[430] BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 208.
[431] BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 464.

> centre de la feuille, mais parfois aussi dans sa marge, sous une rature entre les lignes. Saisir dans l'archive le moment de l'élan plutôt que celui de l'aboutissement, de l'achèvement, s'arrêter à ce qu'il y a encore d'ouvert, de tremblant, de vibrant dans ce qui va devenir œuvre.[432]

…et le « sous-produit administratif », comme le définit par Patrick Boucheron lors de notre entretien :

> PB : Une fois que l'on a dit tout ça et que l'on a pris la mesure de la puissance poétique de tout ce que nous avons dit, si l'on doit effectivement produire une définition simple de l'archive en tant qu'on en est praticien, c'est-à-dire historien, alors elle devra justement être une mise à distance de ce rapport à la vie et à la mort, sachant que la parole, le pouvoir et la mort sont les trois pôles d'une triangulation dans laquelle n'importe quel historienne ou historien se place. Pour en parler souvent avec mon ami Yann Potin, au fond, il aime bien, une fois que l'on a été jusqu'au bout de cette tentative de poétiser l'archive, revenir à une définition incroyablement prosaïque de l'archive, qui est de dire, c'est un sous-produit de l'administration. Et avec tous ses détournements possibles, évidemment, c'est trop décevant de dire ça. C'est comme avec la trace et l'aura : si on ne saisit pas la dynamique proprement historique des sociétés qui sont amenées à mettre en archive ou à consentir à ce que les pouvoirs mettent en archives des fragments épars de nos vies, et bien on risque d'une certaine manière de faire de l'archive un concept trop large et exalté, et si inversement, on n'en saisit pas la puissance, disons, poétique et existentielle, alors on n'en aura qu'un rapport instrumental et appauvri. Pour moi c'est toujours les deux et c'est pour ça que je suis en perpétuelle insatisfaction finalement par rapport à des réflexions sur les archives et que je ferai assaut, disons d'érudition froide devant quelqu'un qui la poétiserait trop de mon point de vue et inversement, je pourrais très bien micheletiser au-delà de ma nature par rapport à quelqu'un qui en aurait un rapport trop strictement instrumental.[433]

Patrick Boucheron aborde la notion de consentement dans l'activité d'archivage, mettant ainsi en évidence l'importance primordiale de la communication dans cette profession. Ce consentement implique une fragmentation nécessaire à la conservation. Pour essayer de s'infiltrer dans cette zone grise décrite par P. Boucheron, située entre une notion trop vaste et enthousiasmante, d'une part, et un rapport instrumental et appauvri, d'autre part, il a été proposé d'aborder ce sujet au cœur même des activités quotidiennes de la compagnie. En ne dépendant pas d'un pouvoir externe, les membres de la compagnie, préoccupés par les questions liées à l'archivage ou bien ayant une accointance particulière à la conservation, ont pris l'initiative de gérer cette question au sein même de leur compagnie théâtrale.

Il est finalement possible de conclure que l'archive doit demeurer dans un état d'insatisfaction définitionnelle permanent. La structure des archives offre une oscillation constante entre la présence immatérielle (aura) et le témoignage tangible (trace), empêchant ainsi de s'enfermer dans l'illusion selon laquelle il faudrait privilégier un aspect au détriment de l'autre. L'on peut néanmoins compléter cette réflexion, dans son application dans les arts

[432] BAILLY Jean Christophe, *L'ineffacé*, Caen, IMEC, p. 20.
[433] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.3 Entretien avec Patrick Boucheron, pp. 101, 102.

du spectacle vivant, par la théorisation de l'objet pauvre exposée par Jean Luc Mattéoli, qui élargit l'usage qui en est fait depuis Kantor.

L'archive pauvre

> La première [caractéristique] est que l'objet pauvre a aujourd'hui en effet une acception plus large qu'au temps où Kantor l'utilisa et théorisa son usage artistique : de nos jours, il peut être aussi totalement ordinaire, intact d'apparence, moulé dans un vulgaire plastique, matière inconnue des spectacles de Kantor. Ce type d'objet est le produit d'un contexte économique qui a, il est vrai, changé. Conjugué au présent, il va de pair avec l'homme du commun. […] La seconde est que l'objet ordinaire se conjugue au présent, un temps dont *a priori* on pourrait penser qu'il est peu compatible avec la mémoire. […] Mais, si le quotidien est effectivement l'univers de la répétition (des mêmes objets, des mêmes gestes, des mêmes paroles), et donc un présent produit par la sédimentation d'actions toujours semblables, une sorte de temps long qui n'évolue pas ou guère […] il s'avère bien proche, dans sa structure de cette mémoire que Pierre Nora définit comme « un lien vécu au présent éternel ». […] Mémoire et quotidien s'élaboreraient l'un l'autre, adossés à un temps long, faiblement évolutif, où les césures, quand elles existent, sont peu marquées, où les habitudes, les automatismes sont prégnants et où les choses sont d'abord vécues dans le for intérieur, avant qu'on ne découvre, plus tard peut-être, qu'elles l'ont été aussi par d'autres autour de nous.[434]

Le lien au présent éternel véhiculé par l'objet pauvre, tel que défini par Jean Luc Mattéoli, peut être relié au travail de l'archive au sein des compagnies. Si le temps long de l'existence des compagnies, dans un travail quotidien, se révèle faiblement évolutif, elle est un marqueur d'identité globale incluant l'ensemble des membres de la troupe. Il n'est pas question de saisir *via* le travail d'archivage le seul phénomène ponctuel éblouissant, mais bien la durée quotidienne d'expression de la compagnie au travail.

> À ce moment, la « rencontre avec le *reste* », qui définit, selon Michel Deutsch, le théâtre qui s'effectue aujourd'hui dans la marge (et nous avons pu vérifier amplement la pertinence d'une telle formule), prend, peut-être un autre sens. Ne faudrait-il pas en effet donner au « reste » une autre acception ? Par opposition à l'exceptionnel dont les journaux font leurs choux gras, comment interroger, se demandait Georges Perec en 1973, « le reste, tout le reste », c'est-à-dire ce qui revient chaque jour sans faire le moins du monde événement, pour cette raison même ?[435]

Les archives dites ordinaires ou quotidiennes forment le temps éternel de l'enjeu archivistique. Ce pourrait être ici une première conclusion satisfaisante. Les archives des compagnies sont ce qui reste du quotidien, ce qui n'est pas utilisé en combustible sur scène. Le Théâtre du Soleil et l'entassement dans la galerie de tir des documents abîmés forment ce magma stratifié d'archives. La Compagnie Louis Brouillard, quant à elle, génère ses archives prises dans le quotidien ordinaire de la troupe. Elles sont données à voir aux chercheurs

[434] MATTÉOLI Jean Luc, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, SAIC, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2011, p. 214 - 216.
[435] *Ibid*., p. 216.

curieux qui s'étonnent eux-mêmes d'apprendre l'existence de ces « archives pauvres ». Selon eux, elles ne peuvent pas exister puisque la compagnie travaille. Cette observation reste prégnante, car en accueillant encore régulièrement des chercheurs aux archives de la compagnie, force est de constater que chacun apprend l'existence desdites archives au détour d'une conservation. Ils arrivent aux archives à la suite d'un heureux hasard, et se retrouvent surpris, voire effrayés en constatant l'ampleur de la matière amassée et archivée. Mohamed El Khatib, quant à lui, met en scène ces objets pauvres, non seulement au plateau, mais également au-dehors par la boutique en ligne[436] :

> AF : Il est admis que ce ne sont ni des pièces de collection ni des objets d'archives muséographiques. Ils restent des objets monnayables ?
>
> MK : Oui, c'est juste une question de temps. Je serais très content que tout ça ne disparaisse pas et que ce soit chez quelqu'un.
>
> AF : Vous proposez cette alternative, qui consiste à ne pas sacraliser les objets en création. Ils restent des objets tournés vers le public qui les a observés et qui s'y est intéressé. Ils restent en circulation. Tu y tiens ?
>
> MK : Oui, mais il faudrait l'enrichir un peu. Par exemple, j'aimerais rajouter à l'onglet boutique des objets issus de la création sur les personnes âgées. Une des actrices a un dentier. Elle a quatre-vingt-douze ans et quand elle va mourir, j'aimerais bien récupérer son dentier et le vendre. Le dentier de Jacqueline. Pour moi, c'est une actrice de la Comédie-Française : elle est renversante.
>
> AF : C'est un peu morbide, non ?
>
> MK : Je trouve ça joyeux, moi.[437]

Mohamed El Khatib propose ces objets pauvres du quotidien, sacralisés depuis la scène, redevenant des valeurs marchandes dont le prix est néanmoins fixé depuis un attachement intime et symbolique. M. El Khatib permet une joyeuse mort de l'archive qui redevient un objet monnayable, selon lui, pour circuler afin de ne pas disparaître. Il met à mort l'archive par la présentation de ses prérequis, des fantasmes qu'elle peut générer, faisant de la scène elle-même un espace ordonné de l'archive, qui permet l'observation de l'objet pauvre, voire sa manipulation, à la manière de la boule à neige. L'archive serait ainsi une fausse mise à mort de l'objet-sujet artistique, elle est davantage révélée dans son préjugé scénique et permet une réactivation constante du contenu, même parfois de façon imperceptible, à la manière de l'objet pauvre de J. L. Mattéoli, comme « une sorte de temps long qui n'évolue pas ou guère ». J. L. Mattéoli ajoute que l'objet pauvre évolue dans une

[436] Voir volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 3.2 Le site internet
[437] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, p. 80.

« couche de temps fantomale de l'à-peine-passé »[438] qui est celle privilégiée par la mémoire. Cela pourrait être une conclusion de cette temporalité particulière réactivée, non pas directement sur la scène (de la même façon que l'objet pauvre de Kantor qui demeure présenté en scène), mais en ses abords, dans les compagnies, les bureaux et les coulisses. Les restes des objets pauvres s'activent, encore et encore, à la manière d'une dispersion posthume.

3.3 La dispersion posthume

L'archive hantée

> L'archive est hypomnésique. Et notons en passant un paradoxe décisif sur lequel nous n'aurons pas le temps de revenir, mais qui conditionne sans doute tout ce propos : s'il n'y a pas d'archive sans consignation en quelque lieu extérieur qui assure la possibilité de la mémorisation, de la répétition, de la reproduction ou de la réimpression, alors rappelons-nous aussi que la répétition même, la logique de la répétition, voire la compulsion de répétition reste, selon Freud, indissociable de la pulsion de mort. Donc de la destruction. Conséquence : à même ce qui permet et conditionne l'archivation, nous ne trouverons jamais rien d'autre que ce qui expose à la destruction, et en vérité menace de destruction, introduisant *a priori* l'oubli et l'archiviolithique au cœur du monument.[439]

Jacques Derrida aborde l'archive comme allant de pair avec sa propre destruction permanente, en demeurant au-dehors et impliquant « la pulsion de mort ». Hélène Cixous revient sur cette réflexion, en déclarant qu'au-delà du geste posthume associé à l'archive comme ce qui se détache du corps-créateur, l'auteur lui-même devient spectral, à son corps défendant. La trace posthume se produit du vivant de l'auteur. Hélène Cixous l'a elle-même expérimentée, lorsqu'elle a permis l'ouverture d'un fonds d'archives à son nom à la Bibliothèque nationale de France, en plaçant ses archives personnelles dans des fonds accessibles à la consultation.

> AF : Sur la question du vivant de l'archive, lors du colloque qui vous a été consacré à la BnF en 2003, Jean-Noël Jeanneney déclare que vous avez tenu à rendre vos archives vivantes, notamment par l'ajout de correspondance. Est-ce que les archives sont vivantes ?
>
> HC : Je n'en sais rien. Il y a des gens qui vont les consulter, donc je pense qu'il se passe quelque chose, les archives peuvent leur raconter des histoires. Ça ne passe pas par moi.
>
> AF : Ça les maintient en vie.

---

[438] MATTÉOLI Jean Luc, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, SAIC, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2011, p. 244.
[439] DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, coll. Incises, 1995, pp. 26, 27.

> HC : Je sais qu'il y a des gens qui viennent consulter, je le sais parce que c'est moi qui donne les autorisations, mais je ne sais rien d'autre et je ne m'en mêle pas. Les archives c'est posthume.
>
> AF : Mais ça passe tout de même par vous, vous n'êtes pas posthume.
>
> HC : Il est évident que là je le suis. Mais c'est bien. C'est quelque chose que je vis très souvent, par exemple les gens qui me lisent, mais qui jamais ne s'adresseront à moi. C'est une façon de s'approprier quelque chose, d'emporter de la substance et d'en faire quelque chose d'autre.[440]

Hélène Cixous, en tant qu'auteure, se place dans un « faire » permanent plutôt que d'envisager le finir. Cette finitude est pourtant traitée, mais elle est déléguée aux responsables des fonds à la BnF. L'archive est posthume dans son enfantement même, à partir de l'instant où le geste aboutit. Elle est un résultat posthume comme ce qu'exprime J. Derrida dans la violence de la pulsion de mort à laquelle elle se raccroche. L'on meurt continuellement, à partir de l'instant où l'on vit, et l'archive en serait le fragment détaché de ce qui nous a échappé, consenti ou non, mais inévitable. Le travail de l'archiviste passe ainsi avant tout par les mots, rattachés aux gestes d'archivage.

La parole aux archives

Selon Hélène Cixous, le posthume se manifeste dans l'absence de communication et d'échanges. Il est naturel de ressentir cette impression de spectralité lors de la création d'une œuvre destinée à être lue ou vue par une multitude d'individus, car il est impossible d'entretenir une conversation avec chacun d'entre eux. Par conséquent, le posthume fait partie intégrante de l'archive. Toutefois, avant que cela ne se produise, il est envisageable de concevoir des mécanismes pour éviter que l'archive ne devienne prématurément posthume en favorisant les échanges dans le processus de création archivistique, en particulier dans les compagnies théâtrales, où la parole est systématiquement plurielle. Le posthume réside dans l'absence d'échange. Par conséquent, repenser systématiquement l'archive dans un temps présent garantit une réactivation du vivant, par l'échange de parole. Cela est exprimé par Corinne Gibello-Bernette, quand une donation à la BnF doit avoir lieu :

> CGB : Nous ne sommes pas simplement archivistes, nous ne faisons pas que brasser beaucoup de choses. Il y a aussi un aspect psychologique. Il faut sentir les choses. Parfois, quand nous percevons que les personnes ne sont pas prêtes, un dialogue s'installe et peut durer plusieurs mois.[441]

[440] Propos tenus par Hélène Cixous, lors d'un entretien le 30 septembre 2023.
[441] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 16.

Bien que l'archive soit toujours définie principalement comme un artefact matériel, elle se transforme progressivement grâce à l'avènement du numérique, qui libère les contenus de leur support physique et permet une diffusion massive sur internet. Ce phénomène souligne l'importance centrale de la parole dans la création de l'archive, mettant ainsi en évidence son rôle fondateur. Finalement, les archives resteraient muettes, c'est leur manipulation qui leur donne voix, et surtout les discours qui les entourent : l'ordre intrinsèque à l'archive, sur lequel on ne cesse de revenir, serait en réalité une construction de déclarations selon M. Foucault, attribuable aux archontes selon J. Derrida, et non la construction d'un bâtiment permettant de les abriter. Les lieux dans lesquels s'abrite étymologiquement l'ordonnancement archivistique ne seraient pas des espaces, mais des paroles, des dialogues, des débats sur leur constitution, leur prêt, leur diffusion. L'archive se constitue progressivement à partir des échanges de parole.

La pulsion de mort serait ainsi ressentie de façon moindre quand l'archive est traitée en dialogue au présent, à l'exemple d'Hélène Cixous, qui précise que l'on s'habitue à tout, y compris à sa propre finitude. Ces archives détachées d'elle-même, ces matières posthumes ne la regardent plus, ce n'est plus elle. L'important est de permettre une vue de l'atelier, et non pas le tableau fini (le faire plutôt que le finir). Le tableau devient le prétexte à la création, au geste. Les archives doivent ainsi permettre de se remémorer ce qui a amorcé le geste, et non pas prétendre capter le mouvement fini. Il s'agit de rendre compte de l'inspiration et non pas de l'expiration. Le fonds d'archives, en son sens traditionnel, consiste en l'ensevelissement, là où l'archive vivante n'est pas enfouie, elle est nivelée horizontalement sur le terrain emprunté quotidiennement par les troupes, elle flotte dans l'air, elle est projetée, respirée, expectorée, afin d'être mise en dialogue. Par conséquent, cette mise à mort prématurée de l'archive ne consiste pas en l'enfouissement inévitable et silencieux, elle devient obnubilée par la vie, le bruit, l'agitation. L'archive n'a plus à être prévoyante, y compris dans sa multiplicité infinie en numérique, elle serait lancée en l'air continuellement.

Dans cet enjeu de dispersion archivistique, il est important de rappeler que, pour les auteurs, cela peut être continuellement douloureux de prendre la mesure de l'archive, qui tend malgré tout à demeurer une dispersion posthume :

> AF : Je voudrais simplement revenir très brièvement sur le fait que vous ne conservez pas personnellement vos écrits et vos manuscrits, notamment issus de la scène du Théâtre du Soleil. Ces derniers sont entreposés à la Cartoucherie et à la BnF. Est-ce que c'est éparpillé ?

> HC : Ça va vite maintenant. D'abord parce qu'avant je n'étais pas à la BN, c'est seulement depuis 24 ans que j'ai un fonds là-bas. À partir de là, c'est une mutation et ça n'a pas été agréable pour moi. Je l'ai fait parce que toutes les circonstances se tournaient vers ça, mais ça a été une expérience extrêmement désagréable que ma conservatrice ne comprenait pas. Il n'y a rien de pire que ce genre de rapport où l'on s'enterre soi-même, c'est posthume, on est posthume. Tout d'un coup, on est au passé alors que moi je ne suis pas au passé. Et ça a été affreux. Ça m'a dégoûté au début. Puis, petit à petit, on s'habitue à tout, comme au pire. Et puis maintenant, ça a pris une sorte de rythme. Quand j'ai fini de faire un texte, en principe, si la conservation est en action, durant l'année qui suit, on l'emporte à la BnF, pour que ça ne se perde pas.[442]

Jacques Derrida et Hélène Cixous s'accordent sur la violente douleur de mort qui reste accolée à l'archive, dans sa pratique au présent :

> Le deuil suit toujours un traumatisme. J'avais essayé de montrer ailleurs que le travail du deuil n'est pas un travail parmi d'autres. C'est le travail même, le travail en général, trait par lequel il faudrait peut-être reconsidérer le concept même de production — dans ce qui le lie au trauma, au deuil, à l'itérabilité idéalisante de l'exappropriation, donc à la spiritualisation spectrale qui est à l'œuvre dans toute *tekhnè*.[443]

Jacques Derrida revient dans son essai *Spectres de Marx*, sur le mode de production du fantôme. Le deuil engendré par la finitude en création, et personnifié par l'archive qui en émane, semble demander un travail sans fin.

Cependant, afin de contourner cette violence, il peut être mentionné une dimension supplémentaire dans l'application pratique de l'archive au sein des arts du spectacle vivant, qu'Hélène Cixous a certes pratiquée dans la réécriture en tant que dramaturge, mais que Patrick Boucheron expérimente différemment avec Mohamed El Khatib, celle de la présence au plateau :

> MK : Avec Patrick Boucheron, on s'est toujours dit qu'il n'y aurait pas ce découpage entre celui qui va dans les archives et qui reste dans l'ombre, et celui qui monte sur scène. Souvent, les archivistes sont les gens de l'ombre. Avec Patrick, c'était une participation totale à tout le processus, de l'écriture du spectacle à sa mise en scène. Après, ce sont les compétences de chacun qui diffèrent : Patrick ne sait pas faire une scénographie ! Mais l'historien ne sert pas de faire-valoir, il est partie prenante de toute la pièce. Il ne vient pas me nourrir, moi, en tant que metteur en scène. Nous avons voulu déjouer cet aspect.[444]

Patrick Boucheron tenait à faire l'expérience du plateau afin d'envisager le travail de mise en voix du discours théâtral. Cette pratique a permis d'expérimenter la répétition au plateau, au point d'en faire le laboratoire de l'archive remise au travail, par l'échange au plateau autour de la boule à neige. Or, selon ce dernier, la dispersion des biographèmes archivistiques est

[442] Propos tenus par Hélène Cixous, lors d'un entretien le 30 septembre 2023.
[443] DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. Incises, 1993, p. 160.
[444] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, p. 78.

salutaire pour les observateurs bienveillants qui cherchent à en faire l'histoire et à en retracer le passage. Leur dispersion implique un passage continu de présences de vies dans les lieux :

> AF : Dans votre ouvrage *La trace et l'aura*, vous définissez le biographème comme un art de la mémoire. C'est selon moi, cette dissémination qui finit de composer l'archive dans sa redéfinition contemporaine, depuis Jacques Derrida. Les biographèmes forment les particules élémentaires composées à la fois de vécu et de mémoire, et ces poussières de particules, ces graphèmes archivistiques définissent fondamentalement l'archive comme ce qui reste. Dans votre leçon inaugurale au Collège de France, vous évoquez la statue de Marianne sur la place de la République, en disant que c'est cela l'histoire : « un monument qui brandit haut dans le ciel une mémoire active, vivante et fragile ». Pour vous paraphraser, il s'agit de conjoindre sous nos pieds, les fragments épars du passé habitable. On y retrouve donc votre idée des biographèmes d'Ambroise de Milan, qui se dispersent dans la ville. Pensez-vous finalement que l'histoire soit palpable par l'archive, en tout cas en fragments ou en poussière, à la manière d'une aura presque atomiesque ?
>
> PB : C'est une critique de la monumentalité. Au fond, je voulais plutôt être architecte quand j'étais petit et ce qui m'embarrassait, c'était cette notion d'un objet urbain pesant. Imposant, souverain, autant autoritaire, posé dans la ville. La place de la République par exemple c'est l'inverse, c'est à dire effectivement un espace coulant accueillant, fluide, liquide. À Milan. Cette sorte de névrose monumentale trouve d'une certaine manière son paroxysme dans un cimetière avec des tombes énormes… Et c'est ça, au fond… La question est de savoir comment on porte vraiment la mémoire.[445]

Selon Patrick Boucheron, l'archive n'a pas à être monumentale, elle peut être minuscule. Elle n'a pas à être un espace en dur, elle est aussi un espace coulant, une surface de circulation, que ce soit dans l'espace de la ville, mais également dans le flux numérique et les réseaux internet qui peuvent partager et transmettre l'information instantanément. Cela a nécessairement modifié en profondeur notre rapport à l'information, au souvenir et à la mémoire, en la rapprochant de ce qu'elle est : un fluide, une onde, un écho, une voix. Ainsi, il est possible de dresser cet autre constat, à l'image des biographèmes éparpillés exprimés par Patrick Boucheron : la perte totale est impossible, il reste des bribes disséminées, comme des atomes microscopiques, qui se déposent çà et là. L'on baignerait ainsi continuellement dans un environnement saturé de ces particules fines. Est-ce pour autant un environnement macabre ? Il s'agirait davantage d'échos, de voix projetées.

Les échos de l'archive

Hélène Cixous finit par dépasser la conception de l'hantologie formulée par J. Derrida, en exprimant un environnement archivistique plutôt peuplé que hanté.

> AF : Vous faites une distinction entre traces et archives.

[445] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.3 Entretien avec Patrick Boucheron, p. 101.

> HC : Oui, parce que la trace est partout. Dans les lieux, pour moi, si j'entre, c'est peuplé. Jacques Derrida disait hanté, mais pour moi ça parle. […] C'est peuplé parce que, selon moi, il y a des gens qui, si morts soient-ils, ne s'éteignent jamais.[446]

Les archives sont des ondes et non des corpuscules, elles sont vouées à la dispersion afin de faire trace. Sans imposer une hiérarchie préétablie (donc sans revendication de pouvoir), l'archive en compagnie se rapproche davantage d'un ordre quantique, à l'image de la dispersion de la boule à neige : il est impossible de prévoir leurs trajectoires multiples, l'on peut simplement en observer leur mouvement. Leur position ne peut être déterminée, elle est incertaine, instable. Ce qu'il reste du théâtre, ce qu'il reste d'un spectacle, Patrick Boucheron l'évoque en faisant l'expérience du plateau pour *Boule à Neige* : il ne déjoue plus le spectacle, il le rejoue avec plaisir, en sachant qu'il sera à chaque fois surpris. Ce qui compte, ce sont les infimes variations, qui sont soit le fruit d'un (re)travail constant de la matière (comme Joël Pommerat retravaille, même de façon quasi imperceptible, avec les mêmes comédiens au plateau. Le spectacle vieillit progressivement).

Il s'agit de se remettre constamment au présent, selon un ordre préalablement admis, par l'ensemble des ondes gravitant autour de la création qui lui permettent d'exister comme un tout (grâce aux membres de la compagnie qui accompagnent le spectacle, les responsables des lieux de théâtres, les techniciens…). Chacun se place en ordre, ainsi la création arrive en scène et se présente en mouvement. Le théâtre devient la boule à neige, il s'y disperse les microparticules en présence dans la salle de spectacle, comme ce qui s'agite et retombe dans la boule à neige. Cette dernière consiste en un mouvement répété, dont on ne peut qu'observer les retombées, encore et encore, tant que la compagnie vivra, que les spectacles se joueront et existeront (comme pour la Compagnie Zirlib, ou la Compagnie Louis Brouillard), voire trouveront le moyen de prolonger cette dispersion, en donnant à circuler les archives, pour les reprendre après le cas échéant (à l'image du Théâtre du Soleil et de la BnF).

Cette instabilité revendiquée de l'œuvre théâtrale se traduit aujourd'hui sur les scènes contemporaines par une faculté des compagnies à générer et gérer leurs archives. Il s'agit à présent d'envisager l'application concrète de la pratique contemporaine de l'archive, par le corpus, *via* une enquête de terrain. Le théâtre de l'archive admet la profonde mouvance de l'objet-théâtre. Il n'est pas question de dépoussiérer une œuvre et de prétendre s'en emparer à

[446] Propos tenus par Hélène Cixous, lors d'un entretien le 30 septembre 2023.

nouveau, mais bien d'assumer au sein même de ces espaces d'archives, par le biais du dialogue et des échanges constants, ces différentes stratifications nouvellement présentes avec le temps, et de garantir un héritage influent et influencé.

QUATRIÈME PARTIE
ARCHIVES EN PRATIQUE, PRATIQUE DE L'ANARCHIVE

> N'y aurait-il pas lieu peut-être de trouver des zones où le questionnement et les attentes du praticien et du théoricien seraient de même nature ? Zones théorico-pratiques ou pratico-théoriques où les questions posées prendraient leur source dans la pratique, mais où les réponses ne pourraient être trouvées sans une coopération entre artistes et chercheurs, sans qu'intervienne leur mode propre de réflexion : travail sur l'énergie par exemple, sur la présence de l'acteur, sur le corps ou sur la voix. Autant de zones « floues » et pourtant fondamentales, à la fois pour la démarche du praticien et pour la compréhension de l'analyste. Ne pourrait-on aussi ajouter aux modèles déjà existants d'autres modèles de théorisation mieux appropriés à la nature éphémère de la représentation théâtrale : théorie du flou, du mouvement, du hasard, du chaos ? Théories des systèmes instables, faisant appel à la notion de risque ou d'incertitude ? Cela permettrait d'adapter nos modèles à l'évolution des savoirs. Sur ce chapitre, la recherche théâtrale a encore un certain chemin à faire. Quittant donc les systèmes de théorisation rigides, il semblerait utile aujourd'hui que nous définissions de nouvelles voies d'exploration, de nouvelles dimensions de la théorie qui puissent rendre compte de ces ensembles flous (théorie de la séduction, de l'obscène). C'est uniquement à ce prix que le discours théorique pourra rejoindre la pratique du théâtre et en parler de façon vivante.[447]

En 2011, lors de la publication de son ouvrage *Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites*, Josette Féral appelle de ses vœux à la création de « zones floues », des « zones théorico-pratiques ou pratico-théoriques où les questions posées prendraient leur source dans la pratique ». Ces zones ne sont pas sans rappeler le travail d'élaboration du territoire archivistique examiné dans la première partie de cette thèse. Les territoires émergent des compagnies en activité, la coopération entre artistes et chercheurs s'avère cruciale, et la documentation toujours plus abondante. Par conséquent, l'archive devient mouvante dans sa structuration et nous conduit vers un théâtre de l'archive. En repensant l'élaboration du territoire archivistique, nous pouvons observer l'ensemble des stratifications en mouvement composant l'archive en compagnie — à la manière d'une tectonique des plaques.

L'apport du numérique et de la numérisation renforce actuellement cette mouvance des compagnies. L'enjeu de l'archivage se répand dans les compagnies. En effet, la démultiplication des sites internet et l'évolution abondante du numérique (à la manière d'un pullulement) interrogent de façon lancinante la question de la matière, instable, qui doit, ou non, composer la trace archivistique. Cependant, Josette Féral va plus loin : en plus d'affirmer que ces « zones floues » sont fondamentales « à la fois pour la démarche du praticien et pour la compréhension de l'analyste », elle en appelle à la modification des modèles d'analyse actuels : « Ne pourrait-on aussi ajouter aux modèles déjà existants d'autres modèles de théorisation mieux appropriés à la nature éphémère de la représentation théâtrale :

[447] FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 53.

théorie du flou, du mouvement, du hasard, du chaos ? Théories des systèmes instables, faisant appel à la notion de risque ou d'incertitude ? »[448]. Ce questionnement ouvre la quatrième partie de cette thèse. Nous avons tenté, dans les parties précédentes, de clarifier les diverses zones floues qui composent le territoire archivistique du théâtre et des compagnies dans l'histoire. Dans l'étude pratique du dit-territoire par le corpus, une éventuelle proposition pourrait être soumise à la « théorie des systèmes instables » du spectacle vivant de Josette Féral : celle de l'anarchive.

Les questionnements que formule Josette Féral permettent de planter les jalons de cette quatrième partie. Il s'agit de lier la recherche théorique à la pratique archivistique des compagnies. Ce travail a été le mien, le temps d'élaboration de la présente thèse, par la rencontre de professionnels ainsi que par le travail d'archivage dans la Compagnie Louis Brouillard. Une première zone sur laquelle le praticien et le théoricien pourraient se retrouver est l'appréhension de l'archive en tant que zone de travail et de recherche commune. Sur le plan méthodologique, si la théorisation du théâtre de l'archive peut se justifier, c'est parce qu'elle s'accompagne d'une étude concrète de l'archive dans les compagnies. Il est important d'interroger comment, actuellement, les compagnies du corpus perçoivent les différents territoires de l'archive dans leur travail, et au quotidien. Certaines problématiques qui parcourent la présente thèse se sont élaborées dans le cadre du faire, en dialogue avec les professionnels concernés.

L'outil pratique de l'anarchive, défini dans cette quatrième partie, a émergé en tant que résultat d'une pratique quotidienne de l'archive dans la Compagnie Louis Brouillard, par le travail mené au présent, constamment changeant et renouvelé. En dialogue avec Anne de Amézaga, l'élaboration de cette notion s'est retrouvée entourer la pratique d'archivage. Si la « zone de floue » mentionnée par Josette Féral n'est pas forcément vouée à disparaître totalement, le flou fait partie de la constitution de l'archive du spectacle vivant, et plus particulièrement encore de celle de l'archive en compagnie. Nous pouvons forger des outils adaptés à la nature éphémère de la représentation théâtrale en tant que théorie du flou, par l'expérience de terrain, pour apprivoiser cette zone et appréhender différemment les études théâtrales et archivistiques. Parler de façon dynamique des archives du spectacle vivant

[448] *Op. cit*.

semble passer inévitablement par le rapprochement entre le discours théorique et la pratique du théâtre.

Ces nouvelles zones de fouilles archéologico-architectoniques, formant le territoire archivistique du corpus de la présente thèse, demeurent en leur fondement floues et mouvantes, comme nous avons pu l'observer. Les différents entretiens menés avec les professionnels et artistes du corpus au sujet de leurs archives mettent en avant une pratique de l'archive continuellement au présent, au point de se muer en archive vivante. Ma pratique quotidienne de l'archivage de la Compagnie Louis Brouillard, et les discussions approfondies auprès des professionnels m'ont permis de faire émerger l'application pratique de l'enjeu d'anarchive. L'élément-événement déposé en archive continue de se mouvoir. Josette Féral, en graduant sa théorie « du flou, du mouvement, du hasard, du chaos », décrit avec justesse l'enjeu de l'anarchive présent dans les compagnies : si, au premier abord, cette étymologie « anarchivique » peut évoquer en son sens péjoratif une théorie du chaos détruisant les systèmes d'archivages préétablis, une fois épurée de sa connotation passionnelle, il n'en est rien.

La pratique de l'anarchie-archivistique émerge en interne : elle ne revendique nullement une absence d'ordre, qui se résumerait alors à l'entassement progressif et confus de la matière artistique des compagnies sur des étagères poussiéreuses. Elle correspond plutôt à une absence d'ordre donné. Aucun commandement n'est transmis, les décisions de mise en archives s'effectuent en autonomie, voire, à l'envie. Sans obéir à un protocole prédéfini, la matière-archive naissante des compagnies tend à évoluer de façon instable, en liberté, à la manière d'« herbes folles que l'on aiderait à pousser »[449], sans pour autant pouvoir prétendre en maîtriser la direction.

Cette instabilité, à la façon d'un site archéologique en constante expansion, peut exprimer un danger, un potentiel écroulement constant, comme nous serons amenés à le voir. Elle permet surtout une observation scénico-archivistique en perpétuel mouvement, devenant essentielle à l'étude théorico-pratique des compagnies en activité. Leurs documents d'archives ne sont pas figés dans le temps révolu de leurs activités passées, dans une mémoire amoindrie sur laquelle on se retourne afin de sélectionner ce dont on se souvient. Au contraire, nous verrons que les compagnies ont ce souci commun et constant de conjuguer

[449] Cette expression est employée par Franck Pendino, Annexe 1, 1.3 Entretien avec Franck Pendino, p. 21.

leurs archives au temps présent. Elles veulent ainsi, sans doute, les préserver de leur danger de fixité potentielle. L'anarchive se propose de repenser en pratique notre conception du territoire archivistique mouvant et stratifié des compagnies. Il est proposé aux chercheurs d'observer la trace auratique anarchivée de la compagnie, plutôt que de saisir la fixation-fausse de la création aux arrêts.

CHAPITRE 1 La trace archivée du spectacle vivant, l'émergence de l'anarchive

L'expression d'anarchive est employée par Jacques Derrida dans son ouvrage *Mal d'archive*. Sa construction du mot « an-archive » lui sert à exprimer le rattachement étymologique du « mal de » à « l'archive ». Jacques Derrida explique que souffrir du mal d'archive « c'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. »[450] Or, les compagnies ne tentent pas d'endiguer cette dérobade fortuite de l'archive dans le spectacle vivant, elles révèlent plutôt, au travers de l'anarchive, leur constante actualisation. Si nous précisons encore l'emploi du terme anarchive au sujet des arts, nous devons également mentionner le travail d'Anne-Marie Duguet, docteure en sociologie de l'art et professeure à l'université Paris 1. Cette dernière a fondé en 1995 l'édition « *Anarchive* — archive numérique sur l'art contemporain », proposant à des artistes vivants de créer une œuvre à partir de leurs propres archives. Des artistes édités, comme Fujiko Nakaya, Masaki Fujihata, ou encore Peter Campus, se caractérisent par leur emploi artistique de la vidéo.

J'élabore ici la notion d'anarchive. Elle se distingue des deux précédents emplois cités, dans la mesure où son élaboration dans le spectacle vivant concerne une pratique d'archivage, liée aux compagnies avec lesquelles j'ai pu travailler et dont j'ai observé les archives. Pour la Compagnie Louis Brouillard, j'ai pu exercer quotidiennement la fonction de chargée des archives depuis 2018. De plus, pour les trois compagnies du corpus, j'ai pu échanger avec les personnes concernées. Elles ont toutes revendiqué un travail d'autonomie et une certaine liberté dans la mise en place de leur travail archivistique. Le travail d'archivage s'est effectué dans l'urgence du temps présent, en tant que besoin concret pour la diffusion, l'étude de chercheurs, l'élaboration de documents de communication… Le travail dans l'urgence des compagnies ne relève pas du chaos, mais d'un besoin constant d'inventer et de réinventer au quotidien des manières de fonctionner et de travailler. Ces manières doivent sans cesse être réajustées aux impératifs de l'équipe en fonction des créations, des tournées, des financements, des personnes disponibles et des événements sociaux et politiques auxquels sont confrontées les compagnies de théâtre.

La compagnie doit sans cesse se redimensionner, les archives qui l'entourent et qu'elle produit sont à traiter en interne selon le même schéma. Par conséquent, lier la méthodologie à la pratique revêt une importance cruciale dans cette étude. Le concept d'anarchive, qui en est issu, permet d'évoquer cette tendance des compagnies. Le travail au

[450] DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, coll. Incises, 1995, p. 142.

présent doit être réinventé et réinvesti sans cesse différemment, il ne peut se figer dans la durée, il s'adapte continuellement. Nous devons forger notre concept d'anarchive en pratique et définir l'assemblage conceptuel de l'anarchie et de l'archive. Pour ce faire, nous devons aborder le travail théorique mené par Catherine Malabou dans son ouvrage *Au voleur ! Anarchisme et philosophie*, réunissant certains des philosophes de la French Theory d'après leur étude de l'anarchisme et de la critique de la domination.

1.1 *Anarchi (v) e* : pour un retour étymologique et définitionnel.

Comme étudié dans les parties précédentes, l'ancrage théorique des études de l'archive en compagnie prend sa source dans les critiques formulées par plusieurs théoriciens de la French Theory (principalement Giorgio Agamben, Jacques Derrida et Michel Foucault) allant à l'encontre de notre conception de l'archive en philosophie. En 2022, paraît l'ouvrage de Catherine Malabou, *Au voleur !,* dans lequel elle rassemble ces mêmes théoriciens. Elle veut ainsi démontrer que ces derniers ont grandement emprunté (voire volé ?) à des concepts anarchistes, sans pour autant les nommer. Elle juge ces concepts indispensables à la compréhension de la pensée contemporaine et en arrive à élaborer une pensée philosophique de l'anarchisme.

Nous nous efforcerons de rester dans notre domaine de recherche, qui est l'émergence pratique de l'anarchive au sein des compagnies du corpus. Il est cependant indispensable de comprendre que cette émergence est rendue possible grâce aux déconstructions préalables du concept d'archive effectuées par les philosophes précédemment cités. L'installation de l'institution anarchique en archive conduit à une pratique nouvelle de l'archivage du spectacle vivant. Il ne s'agit pas d'associer l'anarchive, sans contester Josette Féral, à une théorie du chaos, mais bien d'explorer de quelles manières le nivellement horizontal dans le fonctionnement des compagnies se reflète dans les archives et tend à les façonner au quotidien.

L'ordre an-archivistique

L'anarchive est un espace d'observation. Catherine Malabou introduit son rapprochement en anarchie des auteurs de la French Theory par une étude de la géographie anarchiste en citant Elisée Reclus :

> Nul mieux qu'Élisée Reclus […] n'a su donner voix à la mise en tension des distances qu'est un paysage, à la concorde contrastée des montagnes, des vallées, des combes et des ruisseaux, à la vie qui bruit sous les cartes. « Jaillissement des fontaines et perte de rivières, cataractes, inondations et débâcles, éruptions volcaniques, apparition de bancs de sable et des îles, trombes, ouragans et tempêtes » : refuser la verticalité n'est donc pas nécessairement marcher en plaine. C'est, de façon toute différente, savoir se tenir à hauteur d'étendue. Savoir qui n'est jamais qu'une autre forme de mise en relief.[451]

Les archives installées dans les compagnies du corpus, sans revendication autoritaire d'une quelconque forme hiérarchique d'élévation, permettent une première approche anarchivistique. Sans lieu revendiqué au préalable, les compagnies nivellent leurs archives en permanence, ne pouvant prétendre les ériger dans un lieu dédié. Une compagnie de théâtre ne peut pas systématiquement témoigner d'un lieu ou d'une adresse fixe, aussi le traitement d'archives réunies en un espace donné ne peut pas nécessairement être le modèle à suivre. Cette observation du territoire, par le biais d'une lecture anarchiste, donne lieu à la revendication d'un espace archivistique au sein des compagnies de théâtre. (sans que cela soit vécu comme une contradiction) Les compagnies sont tout d'abord l'expression d'une réunion d'individus, de présences conjointes. Par conséquent, en dépit de l'*arkheion*[452] de Jacques Derrida tel qu'exprimé dans *Mal d'archive*, il n'existe pas de lieu de prédilection qui abriterait les archives de toute autorité. Ces dernières sont à la discrétion de la compagnie, le lieu ne fait pas autorité en première instance sur elles, puisqu'elles sont générées par la compagnie, qui se définit dans une absence de lieu fixe.

Ce vocabulaire de la surface, associé aux philosophes contemporains de la French Theory, va de pair avec l'élaboration conceptuelle de la stratification de Michel Foucault, appliquée à l'archivage. Cette élaboration se donne à voir dans les archives des compagnies du corpus. Ce nivellement de l'archivage dans les compagnies sur un mode horizontal s'accompagne d'une non-revendication autoritaire de genèse, amorcée par un individu en particulier. Cette anarchivation est profondément liée au fait que les compagnies sont actives et traitent au présent la question de l'archive. Chaque personne peut décider d'apporter une éventuelle contribution. La question de l'origine se trouble.

Catherine Malabou permet une discussion du concept philosophique de l'*arhkè* (désignant l'origine ou encore le commencement) afin d'en centrer l'enjeu étymologique

[451] MALABOU Catherine, *Au voleur ! Anarchisme et philosophie*, Paris, Puf, 2022, pp. 11, 12.
[452] DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 12. « Comme l'archivum ou l'archium latin [...] le sens de "archive", son seul sens, lui vient de l'arkheion grec : d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les archontes, ceux qui commandaient. [...] Compte tenu de leur autorité ainsi publiquement reconnue, c'est chez eux, dans ce lieu qu'est leur maison (maison privée, maison de famille ou maison de fonction), que l'on dépose alors les documents officiels. »

inhérent à l'anarchisme. Catherine Malabou en cerne « la torsion secrète » par une étude du terme de l'*arhkè* dans *La Politique* d'Aristote :

> Dans *La Politique*, l'*arkhè*, forme de la constitution excellente (*aristè politeia*), est investie d'une triple signification : pouvoir souverain ou suprême (*to kurion*), distribution des pouvoirs particuliers ou magistratures (*arkhai*), exercice du gouvernement (*politeuma*). Une telle structure est précisément censée garantir la République contre le désordre (*anarkhia*). Pourquoi parler alors de contingence ? Parce que l'anarchie originaire tient à une torsion secrète de l'*arkhè* : le paradigme archique accorde une valeur de principe à quelque chose qui est en réalité dérivé.[453]

Le paradigme de l'*arhkè* sur lequel revient Catherine Malabou permet de cerner l'enjeu d'ordonnancement, distinct de celui de domination. L'anarchie, considérée dans un ordre politique à part entière, se tord de manière à définir un désordre à venir qu'il faut perpétuellement combattre. Si elle menace l'exercice du gouvernement dans son « pouvoir souverain ou suprême » investi dans le *kurion*, elle se fait aussi menaçante par la négation de l'*arkhai*, dans sa distribution des pouvoirs. Or, selon Catherine Malabou, on cherche à combattre cette anarchie en puissance au sein même de sa propre étymologie, car elle existe déjà. Elle n'est pas une conséquence de l'*arkhè*, elle en est originaire. L'*anarkhia* forme la négation du pouvoir suprême du *kurion* ainsi que de sa distribution potentielle en magistratures. Le pouvoir émergeant de la réalité dérivé de l'*arkhè* se manifeste sous la forme d'une « torsion secrète », et non en tant que « valeur de principe ».

Un désordre consenti

Fort de cette considération de l'étymologie révélée à la juste place de l'*anarkhia* au sein de l'*arkhè*, les termes d'archive et d'anarchie s'y rejoignent. Ils ne forment pas dans l'anarchive une négation réciproque, mais bien une juste complémentarité d'ordonnancement, prenant place dans une étendue stratifiée en relief, sans torsion revendiquée de pouvoir. L'apposition du préfixe an — qui, placé devant une voyelle, s'apparente à un privatif et tend à exprimer le manque ou la suppression — rend possible cette non-revendication. Il s'agit, en lui associant le préfixe *an-* d'en bannir, non pas l'ordre, qui lui est inhérent, mais bien l'enjeu hiérarchique qui lui est accolé. En son sens étymologique, l'association d'*an-* et d'archive tend par conséquent à exprimer l'absence de prééminence, la suppression de l'ordre de grandeur. L'enjeu consiste en un nivellement horizontal, plutôt qu'une élévation verticale en rayonnages de bibliothèques. Cela évoque la lecture géographique anarchique d'Elisée

[453] MALABOU Catherine, *Au voleur ! Anarchisme et philosophie*, Paris, Puf, 2022, p. 31.

Reclus, appliquée aux fonds d'archives en compagnie. L'enjeu de cette torsion présente dans l'*arkhè* tend à replacer au centre le principe anarchique, non comme dérive, mais bien comme système ordonné, fondé sur une déconstruction de la torsion « archique ». L'anarchie correspond donc à un terrain non pas de désorganisation, mais bien de nouvelle organisation, comme le rappelle Catherine Malabou :

> Loin d'être une fatalité entropique, l'absence de maître et de souverain apparaît au contraire comme la condition de possibilité de nouvelles organisations. Pour les anarchistes, c'est l'ordre « archique » qui est un désordre, parce qu'il n'est pas librement consenti. Et s'il est possible de caractériser l'anarchie, avec Elisée Reclus comme la « plus haute expression de l'ordre », c'est précisément parce qu'elle ne donne pas d'ordres.[454]

Les archives des compagnies consentent librement à cet ordre archique exprimé par C. Malabou, car les différents membres, aux origines des collectes et de leurs structurations internes, ne reçoivent pas d'ordre. Les documents émergent en anarchive depuis leur agencement interne et dans le contact et les échanges entre les différents membres. Le désordre archique est ici librement consenti. Les membres des compagnies s'occupent de leurs archives en interne. Elles se génèrent de façon progressive, poussent dans les marges, se stratifient et s'entretiennent sans hiérarchisation extérieure ou préalable. Ici, il faut noter, que ce soit l'étymologie ou le concept de déconstruction de la French Theory, les différents enjeux définis d'anarchive germent dans leurs négations préalables, que ce soit la dé-construction, l'an-archie, ou le fait de ne pas donner d'ordre, selon Catherine Malabou.

La pratique de l'anarchive dans les compagnies s'amorce (et parfois se poursuit sur certains aspects, comme nous le verrons) souvent selon un processus de dénégation, d'inattention, voire de négligence. Les archives des compagnies tendent à émerger en premier lieu par le biais du manque, garantissant paradoxalement leur anarchivation. Que ce soit un manque de temps, de moyens, ou de personnels, les membres de la compagnie récoltant des documents amorcent leur geste par la négation. Les membres de la compagnie collectent des documents sans grande attention, les récupèrent à la hâte au biais du poncif usité « cela pourrait servir », et commencent systématiquement par les reléguer dans les marges. Marges des lieux, marges des fichiers partagés en numérique, marges de la scène. Elles sont tout d'abord niées ou dépréciées. Or, c'est de cette inconsidération qu'émerge progressivement le système anarchivistique. Cela ne constitue en aucun cas une théorisation préalable, mais bien une pratique initiale irréfléchie se muant en (an) archive. L'on retrouve également cette *praxis*-archive du débordement dans la considération anarchique de Catherine Malabou :

[454] *Op. cit*., p. 43.

> La question de l'anarchie apparaît au moment où l'« agir », et plus généralement la *praxis*, ne peuvent plus être légitimés par une *arkhè*. LL'anarchie devient donc un concept au moment précis où elle cesse paradoxalement d'être « théorique ».

L'anarchive, dans la définition que nous nous efforçons d'en donner, ne peut exister que dans une pratique émergeant en autopoïèse dans la compagnie en activité quotidienne. L'anamnèse des membres de l'équipe permet cette autopoïèse. L'épanchement archivistique des compagnies laisse passer les apports — à la fois externes et internes — par un retour des mémoires vives. Cette autopoïèse archivistique en anamnèse s'avère nécessaire pour garantir le suivi de la trace auratique des créations et de la vie de la compagnie. L'anarchive s'exerce. Elle est avant tout une pratique quotidienne oscillante. Cela ne menace pas pour autant son intégrité, car, en prenant racine au sein des enjeux philosophiques contemporains de la déconstruction, elle se constitue dans une critique méthodologique continue de sa structuration, se rendant ainsi perpétuellement mouvante.

1.2 Les outils archivistiques de la French Theory selon Catherine Malabou : anarchie philosophique, archive en déconstruction.

Archives et traces selon Jacques Derrida : vers l'anarchive

Jacques Derrida fait usage de l'anarchive en verbe dans son ouvrage *Mal d'archive* :

> Le trouble de l'archive tient à un mal d'archive. Nous sommes en mal d'archive. À écouter l'idiome français, et en lui l'attribut « en mal de », être *en mal* d'archive peut signifier autre chose que souffrir d'un mal, d'un trouble ou de ce que le nom « mal » pourrait nommer. C'est brûler d'une passion. C'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. C'est courir après elle là où, même s'il y en a trop, quelque chose en elle s'anarchive. C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu.[455]

Le mal d'archive tel qu'exprimé par Jacques Derrida tient de la combustion passionnelle de la destruction archivistique, à la manière d'un retour compulsif à l'origine. L'archive se saisit, de façon illusoire, dans un désir irrépressible et insaisissable, celui de l'origine. Cette anarchive exprimée par l'auteur serait l'expression assumée de son impossible saisissement. Or, par l'ajout d'une conception philosophique anarchiste à cette écriture de l'anarchive, il est possible de fournir une conclusion différente de celle faite par l'auteur, condamné à échouer

[455] DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, coll. Incises, 1995, p. 142.

perpétuellement à rendre compte de son origine. En déroulant le fil de l'origine, Jacques Derrida explore l'*arkhè*, pour en arriver, non au saisissement, mais à l'observation de la trace. Ainsi, Catherine Malabou aborde l'archi-écriture de Jacques Derrida. Cela se fait dans cette filiation philosophique à l'anarchie, qu'elle nomme « l'anarchisme responsable » :

> Dans une allusion à peine voilée à Proudhon, Derrida, lisant Artaud dans « La parole soufflée », met au jour une autre croyance fantasmatique de l'anarchisme, croyance en l'existence d'« un lieu où la propriété ne serait pas encore le vol ». Ce lieu d'avant le vol, c'est-à-dire aussi d'avant la propriété privée, est précisément le propre, l'authenticité présumée du soi, son trésor. […] Au lieu donc de parler d'an — archi-écriture, qui témoignerait de ce même espoir fantasmatique de réappropriation de l'origine, Derrida joue en un même mot l'écriture avec et contre l'*arkhè*. Plus sûrement que par la vertu d'un préfixe négatif, la rencontre de l'« archi » et de l'écriture — archi-écriture — fait exploser à même le mot la valeur d'*arkhè* dont il ne reste que la « trace ».[456]

Jacques Derrida, en englobant l'entièreté du champ du langage dans l'archi-écriture, permet ainsi sa remise au présent. On ne doit plus archiver au temps passé, mais considérer au présent la trace, seul reste d'*arkhè*. Ce reste serait ainsi cette parole soufflée en archi-écriture. On pourrait l'observer dans sa trace propre, mais on ne pourrait pas la capturer ni la saisir dans les archives. La trace-archivée, aspirée dans l'anarchive, rend observable la trace intime laissée par les marges des compagnies, non pas derrière elles, mais en l'instant donné. Selon Jacques Derrida, l'archive marque la fin de la trace. Une fois archivée, constituée et instituée, elle cesserait de marquer son passage, devenant immobile. Le cheminement anarchivstique en interne des compagnies tente quant à lui d'emprunter un chemin de traverse. Plutôt que la pulsion de mort, la trace emprunte le chemin de l'exil : elle s'exile en archive provisoirement, se défait de ses origines afin de se rendre observable au présent, à la manière d'une trajectoire ondulatoire, constamment remise en mouvement et en circulation.

Jacques Derrida ne nie pas pour autant les nouvelles problématiques posées par l'observation de l'archi-écriture au présent. Cette observation entraîne une multiplication surabondante des archives. Si elles ne peuvent plus faire l'objet d'un traitement en intégralité, peuvent-elles en devenir inobservables ? Doivent-elles être endiguées ?

> C'est un des enjeux politiques d'aujourd'hui et je crois que, naturellement, tous ceux qui ont la responsabilité de l'archivation, […] font l'expérience de la chose. Où doit s'arrêter l'archive publique ? Où doivent s'arrêter la collecte, la mise en ordre et la mise à la disposition publique de l'archive ? Là où auparavant l'archive publique et nationale occupait un territoire extrêmement limité, aujourd'hui on peut tout archiver.[457]

[456] MALABOU Catherine, *Au voleur ! Anarchisme et philosophie*, Paris, Puf, 2022, p. 175.
[457] DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA, 2014, p. 57.

L'enjeu d'anarchive se présente dans le « tout archiver ». Il est multiplié par les différents formats en interne des compagnies (numérique et papier), mais aussi par les personnes qui se relaient de façon ponctuelle ou régulière sur des périodes de temps donnés dans les archives de leurs compagnies. Sans ordre préalable, tous archivent tout.

> Le concept de trace est si général que je ne lui vois pas de limite, en vérité. […] Pour moi, il y a trace dès qu'il y a expérience, c'est-à-dire renvoi à de l'autre, différance, renvoi à autre chose, etc. Donc partout où il y a de l'expérience, il y a de la trace, et il n'y a pas d'expérience sans trace. Donc tout est trace, non seulement ce que j'écris sur le papier ou ce que j'enregistre dans une machine, mais quand je fais ça, tel geste, il y a de la trace. Il y a du sillage, de la rétention, de la protention et donc du rapport à de l'autre, à l'autre, ou à un autre moment, un autre lieu, du renvoi à l'autre, il y a de la trace. […] Sur ce fond général et sans limite, ce qu'on appelle l'archive, si ce mot doit avoir un sens délimitable, strict, suppose naturellement de la trace, et il n'y a pas d'archive sans trace, mais toute trace n'est pas une archive dans la mesure où l'archive suppose non seulement une trace, mais que la trace soit appropriée, contrôlée, organisée, politiquement sous contrôle.[458]

Sans lieu dédié, sans réglementation externe, sans modèle préexistant, le tout-archive s'accroît, jusqu'à rejoindre au présent la trace quotidienne des troupes. Jacques Derrida fait lui-même l'expérience de la trace, jusqu'à un début de renoncement à la délimitation du sens du mot « archive » (tout du moins en son sens « classique », comme défini par Anne Klein).

Dans leur article « Archives et création, nouvelles perspectives sur l'archivistique », Anne Klein et Yvon Lemay reviennent sur la façon dont notre définition archivistique a tendance à constamment tronquer l'élaboration des archives :

> D'un côté, l'approche classique propose une vision des archives et des caractéristiques qu'on leur reconnaît, axée sur le contexte de production des documents. Cette forme d'archivistique porte attention au seul créateur des documents et elle se donne pour finalité d'en conserver le reflet. L'approche postmoderne, de son côté, fonde sa conception sur le geste de mise en archives, celle-ci étant pensée comme la construction d'une représentation particulière du producteur dont la finalité est de faire mémoire, c'est-à-dire de créer les conditions de possibilité de diverses formes d'utilisation. Les archives sont alors considérées comme des objets ouverts, toujours en devenir. Cependant, les tenants de cette conception ne prennent pas en considération les conditions de cet état d'incomplétude des archives. En définitive, l'exploitation est le point aveugle de l'archivistique et la réflexion s'arrête souvent au comptoir de l'archiviste quelle que soit la position adoptée. [...] Cependant, à l'étude des pratiques artistiques de l'archive, on prend conscience que l'exploitation des archives n'est pas neutre, mais participe pleinement de leur existence et de la définition que l'on s'en donne.[459]

L'approche « classique » garderait la formation archivistique du seul archiviste, ce qui, selon l'enjeu de filiation pluriel que compose l'art de création collective du spectacle vivant, plus particulièrement en compagnie, s'avère insatisfaisant. Or, une réaction forte au strict inverse

[458] DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA, 2014, p. 59.
[459] POTIN Yann, RINUY Paul-Louis, ROULLIER Clothilde (dir.), *Archives en acte. Arts plastiques, danse, performance*, Presses universitaires de Vincennes, 2018, p. 31.

pourrait se produire. L'archive ouverte en permanence à tous les changements et évolutions, en tant qu'objet de diffusion et de transformation, constituerait un espace à remplir, dépendant encore une fois du regard et de la volonté de l'archiviste. Un manque fondamental, un « état d'incomplétude » irréductible à l'archive et à sa formation existerait. Par conséquent, admettre une certaine autonomie de l'archive, à la façon d'un « point aveugle », revient à reconnaître cette autonomie dans l'œil du chercheur et de l'archiviste.

Le germe de l'anarchive s'implante dans cette zone floue, ce point aveugle de la passation de la trace en archive. Dépossédée de tout contrôle dit politique, ordonnée dans la liberté de son expérience-présent, l'anarchive revendique sa traçabilité dans un temps strictement présent. Sans prétendre filtrer la trace afin de la rendre saisissable en archive, l'anarchive laisse découvrir l'immensité de la trace rendue observable par une absence de revendication de pouvoir. Or, selon J. Derrida, c'est un non-sens :

> Il n'y a pas d'archives sans pouvoir politique. C'est un geste de pouvoir. C'est ça que j'ai essayé de rappeler au début de *Mal d'archive* en me référant à l'arkheion en Grèce, le lieu où ceux qui avaient le pouvoir de déposer et de disposer des comptes ou des documents qui avaient un intérêt politique pour la cité, ou un intérêt national, pourrait-on dire aujourd'hui. Et ce pouvoir avait statutairement autorité pour non seulement choisir ce qui devait être gardé ou non, mais aussi pour le localiser en un lieu, pour le classer, l'interpréter, le hiérarchiser. […] Et je dirai qu'aujourd'hui encore c'est le cas. […] Il n'y a pas d'archives sans cette organisation quasi étatique, en tout cas légitime et politique, du matériau ainsi informé, c'est-à-dire auquel on donne forme justement par l'interprétation et la classification, la hiérarchisation, la sélection. Il n'y a pas d'archives sans destruction, on choisit, on ne peut pas tout garder. Là où l'on garderait tout, il n'y aurait pas d'archives. L'archive commence par la sélection et cette sélection est une violence. Il n'y a pas d'archives sans violence.[460]

En 2002, lorsque Jacques Derrida prononce ces paroles au Collège iconique, la révolution du numérique est en marche. La multiplication de supports permettant non seulement le dépôt, mais également la transmission, va progressivement redistribuer l'enjeu dispersif inhérent au lieu-archive, à l'*arkheion*. Le lieu devient lui aussi une zone de flou par l'intermédiaire du numérique qui permet le téléchargement, les sauvegardes, copies, envois, pièces jointes… Le lieu où la trace s'érige en archive afin de devenir localisable et hiérarchisée évolue en un non-lieu numérique, multiplié de façon exponentiel. Il devient un prolongement du geste ordonné effectué dans l'inconscient tel que décrit par Jacques Derrida, à la manière d'une archive mnésique numérique :

> Cette archivation a déjà lieu dans l'inconscient. Dans une seule personne, il y a ce que la mémoire, ce que l'économie de la mémoire garde ou ne garde pas, détruit ou ne détruit pas, refoule d'une manière

[460] DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA, 2014, p. 60.

> ou d'une autre. Il y a donc constitution d'archives mnésiques là où il y a économie, sélection des traces, interprétation, remémoration, etc. Donc l'archive commence là où la trace s'organise, se sélectionne, ce qui suppose que la trace est toujours finie. […] Je reviens à ce niveau d'archi-écriture, archi-fondamental, de la trace. La trace est finie. Qu'est-ce-que ça veut dire ? Ça veut dire qu'une trace peut toujours s'effacer. Je pose dans *De la grammatologie* qu'une trace qui ne s'effacerait pas, qui pourrait ne jamais s'effacer ne serait pas une trace. Donc une trace peut s'effacer. Ça appartient à sa structure. Ça peut se perdre. D'ailleurs, c'est pour ça qu'on veut la garder, parce qu'elles peuvent se perdre. Il appartient à la trace de pouvoir s'effacer, se perdre, s'oublier, se détruire. C'est sa finitude. Et c'est parce qu'il appartient à la trace d'être finie qu'il y a de l'archive, c'est-à-dire qu'on fait des efforts pour sélectionner, pour garder, pour détruire telles archives ou laisser mourir telles traces, pour laisser disparaître telles traces et garder telles autres, parce qu'on sait que les traces sont finies. […] C'est cette évaluation des traces, avec autorité et compétence, avec une autorité et une compétence supposées, qui distingue l'archive de la trace.[461]

Une fois rassemblée dans un espace anarchivistique, garantissant l'observation d'une trace délitable, l'archi-écriture de Jacques Derrida parvient à l'anarchive, appliquée au spectacle vivant. Cet enjeu de la trace qui, dans son appartenance propre, peut se perdre, s'effacer ou se détruire est revendiqué comme liberté dans un espace étendu. Cet espace de l'anarchive, aussi bien composé de papier que de numérique, garantit une forme d'accroissement constant, systématiquement nivelé, ne s'érigeant jamais à la manière des systèmes d'archivage classiques, en importance hiérarchisée ou revendiquée. Constamment au présent de ce qu'elle trace, elle navigue, mais sans se charger de sa signification passée, elle se structure au présent de l'existence, un temps présent en permanente (dé) construction.

La notion d'anarchive demeure accolée aux observations de Jacques Derrida, elle se base sur la déconstruction, dans une application pratique et observable quotidienne des compagnies : l'anarchive n'est pas saisissable, mais bien observable. « La déconstruction, ça ne consiste pas seulement à remettre de l'ordre, mais ça s'intéresse au désordre. […] D'où […] l'intérêt de style déconstructeur pour les choses qui sont mal agencées, là où elles sont solidifiées. »[462] Le désordre stabilisé de Jacques Derrida, associé à la lecture revendicatrice anarchiste de Catherine Malabou au travers de l'archi-écriture, se pose comme le premier jalon pratique de l'anarchive en compagnie. Cette anarchivation de l'archi-écriture, organisée au plateau pour la parole des comédiens et l'écriture de l'auteur, n'aura de cesse de se révéler volubile et délitée, dès son apparition au présent. Elle s'anarchive dans la continuité des différents supports qu'elle rencontre : des sauvegardes numériques, de la captation, du film, des improvisations, des différentes éditions… Elle est aussitôt continuellement perdue en son origine. Elle est anarchivable. Les archives des arts de la scène utilisent des outils numériques pour préserver le présent, en le représentant de manière toujours plus fidèle. Chaque représentation, chaque geste, chaque mot et chaque voix sont voués à l'oubli.

---

[461] DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA, 2014, pp. 61, 62.
[462] *Ibid*., p. 69.

Jacques Derrida, une fois mis au présent actuel de l'archive, donne une définition de l'anarchive, comme une archive insoumise, se rebellant contre l'institution qui prétend la capter dans ses rayonnages :

> Les dépositaires de l'archive risquent de se voir, par la structure retorse de l'archive, dépossédés de tout pouvoir et de toute autorité sur elle. L'archive ne se laisse pas faire, elle semble résister, elle donne du mal, elle fomente une révolution contre le pouvoir même auquel elle feint de se livrer, de se prêter, et même de se donner.[463]

La donation d'archives décrite ici par Jacques Derrida correspond à celle d'Hélène Cixous (collaboratrice du Théâtre du Soleil depuis 1985 et autrice des textes de plusieurs spectacles de la compagnie) à la BnF. Or, en décrivant ce contenu archivistique en dépôt et la matière gigantesque qui la peuple, Jacques Derrida en tire la conclusion suivante : à force de mélange dans son contenu entre mémoire et fiction, la réalité se met à douter d'elle-même. Il devient alors impossible « de distinguer entre l'œuvre, l'avant-œuvre et le hors-l'œuvre, le hors-la-loi de l'œuvre. » Ce travail, mené par Hélène Cixous, de ses écrits théoriques à sa pratique du plateau, ébauche ainsi l'un des embranchements définitionnels de l'anarchive dans la théorisation de Jacques Derrida. Il est conscient de l'amorce révolutionnaire fournie par les archives et le travail d'Hélène Cixous. Or, l'enjeu de violence-archive exprimé par Jacques Derrida peut, sans disparaître dans l'expression de l'anarchive, tout du moins, être atténué. L'outil de l'anarchéologie exprimée par Michel Foucault s'accompagne de la *praxis* continuellement transformable de l'archive en formation.

Michel Foucault et l'anarchéologie

Les compagnies ont amorcé le geste anarchivistique par une *praxis* intime et subjective du regard porté sur la trace. Les personnes rencontrées au cours des différents entretiens sur les multiples problématiques d'archives revendiquent cette démarche personnelle, souvent autodidacte, guidée par la liberté du geste organisationnel. Leur volonté de demeurer libre dans leurs considérations et observations de leurs propres traces permet à l'ordre de s'instaurer de lui-même au sein de la trace. Ce dernier n'est pas vécu comme un corpuscule étranger, il demeure interne à l'évolution quotidienne de la compagnie. Comme l'archive, l'organisme compagnie poursuit sa croissance. Il convient donc de fouiller

[463] DERRIDA Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Paris, Galilée, 2003, p. 20.

l'anarchéologie du lieu. Michel Foucault emploie ce terme dans *Du gouvernement des vivants*. Catherine Malabou donne la définition en le citant :

> L'anarchéologie est une attitude critique qui estime « qu'aucun pouvoir ne va de soi, qu'aucun pouvoir quel qu'il soit n'est évident ou inévitable », et procède à une genèse paradoxale des hiérarchies sans terme fondateur ni téléologique.[464]

Cet outil forgé par Michel Foucault rappelle, par le processus de déconstruction, que les hiérarchies instituées n'existeraient pas dans l'étude des compagnies. En revendiquant une liberté donnant lieu à l'ordre archivistique, il n'est pas question de rendre compte d'un quelconque point de départ institué. Il est important de constater que l'ensemble des souvenirs conjugués quant à l'amorçage du geste-archive ne permet pas de signifier d'un début d'ordre clair de rassemblement archivistique potentiellement consultable. L'anarchive n'aurait donc pas d'origine, en tout cas unique et clairement établie. Elle est changeante. L'histoire-tracée en archive se transforme au fil du temps, sa structure reste ouverte et transformable. Catherine Malabou dit de Michel Foucault à ce sujet : « Il n'affirme pas seulement que relations de pouvoir, pensée, *praxis*, trajectoires et expériences personnelles sont transformables, mais encore que pouvoir, pensée, *praxis*, trajectoires et expériences personnelles n'existent, ne peuvent exister qu'à se transformer. »[465]

Les anarchives ne sont ainsi garanties que dans leur transformabilité potentielle, permise par leur présence quotidienne en compagnie. En rapprochant l'idée de transformabilité de Michel Foucault et de la trace de Jacques Derrida, nous avançons l'idée que, si l'archive fixe l'origine, l'anarchive et l'anarchéologie des origines permettent simplement de stabiliser son désordre, de façon très provisoire, le temps de son observation. Les archives germant au sein des compagnies naissent de l'intime, et la *praxis* archivistique qui en est issue ne peut exister qu'à la condition d'une transformabilité permanente. Cette continuelle quête de la transformation de l'anarchive permet de faire tomber un dernier pilier de l'ordre hiérarchisé préconçu aux archives, celui du sacré.

Giorgio Agamben, l'anarchi (v) e profanatrice

[464] MALABOU Catherine, *Au voleur ! Anarchisme et philosophie*, Paris, Puf, 2022, p. 209.
[465] *Ibid*., p. 215.

Giorgio Agamben inscrit un dernier élément à notre conception d'anarchive, celui de la profanation permanente. Les archives traitées dans leur quotidien, dépouillées de toute forme hiérarchique autoritaire, peuvent être considérées, comme nous le verrons, de l'ordre de l'insignifiance. L'accumulation interne, point de départ de l'anarchive, conduit à une désacralisation de la conservation et de la collecte. Cette désacralisation peut s'avérer temporaire lorsqu'un document se retrouve hors les murs ou bien en consultation. Cela vise à démontrer que la sacralité relève systématiquement de l'apport extérieur. Par conséquent, sa remise en mouvement continue d'être possible et observable par son traitement de la profanation quotidienne. Catherine Malabou y décrit l'apport de Giorgio Agamben :

> Agamben est le seul philosophe contemporain à questionner le rapport entre anarchie et sacralité. À rappeler que tout anarchisme est de profanation et que toute profanation du sacré porte en elle une « signature » anarchiste. Tout le problème est de ne pas mésinterpréter ce rapport : sacré et profane ne sont pas d'abord des catégories religieuses. En un geste décisif, Agamben affirme qu'il s'agit de catégories politiques, dont le sens est d'abord fixé par le droit.[466]

Ces catégories politiques, fixées par le droit, décrites par G. Agamben, vont de pair avec les enjeux muséographiques et bibliothécaires. Ils ont tendance, non pas, comme nous le verrons, à fixer l'anarchive (l'enjeu de valorisation du patrimoine inhérent aux structures de conservation permettant sa circulation par sa consultation), mais bien à la mettre en scène, au travers des vitrines, expositions et bibliothèques, les exposants en reliques édifiées tendant vers le sacré. Dans les compagnies, les anarchives s'installent dans le temps présent, constamment renouvelé. Elles sont remises à l'urgence du présent, dans une profanation continuelle. Cet enjeu profanatoire soulevé par G. Agamben, accolé à la définition d'anarchive, permet d'achever (provisoirement) cet apprivoisement de l'espace anarchivistique en perpétuelle déconstruction. Il convient également de procéder à une théorisation, non seulement de l'espace, mais également du temps de l'anarchive.

1.3 Le postmodernisme archivistique, les temps de l'anarchive

Les « séries de vues » de l'archivistique

Catherine Malabou introduit le postmodernisme archivistique contenu dans le concept d'anarchive des compagnies. L'anarchive s'exprime avant tout par la pratique. Elle permet ainsi une déconstruction continuelle de tout rapport hiérarchique, ne pouvant se penser au

[466] MALABOU Catherine, *Au voleur ! Anarchisme et philosophie*, Paris, Puf, 2022, pp. 266, 267.

passé ou au futur. « L'expérience de l'anarchisme est traumatique, car son avoir lieu, son avoir eu lieu n'a pas de place. […] L'anarchie, plus que toute autre forme d'organisation politique, est de structure anamnésique. »[467] L'anamnèse archivistique forme notre pratique anarchivistique au temps continuellement présent, dans un mouvement permanent. Anne Klein partage cette considération dans son ouvrage *Archive(s) mémoire et art* :

> À partir de l'idée que la réalité est une construction sociale et que tout est l'objet d'un mouvement permanent, les archivistes postmodernes établissent que les archives, loin d'être un objet concret dont la signification est cristallisée dans les documents, sont un objet abstrait socialement déterminé, dont les potentialités signifiantes sont infinies et liées aux diverses subjectivités qui les travaillent. […] Ces nouvelles perspectives s'opposent quasiment terme à terme avec l'archivistique classique. Là où cette dernière voyait dans les archives un objet naturel reflet d'une réalité passée, l'archivistique postmoderne y voit une construction sociale et la représentation des rapports de pouvoir au sein d'une société donnée. La signification des documents n'est plus unique, stable et close, mais multiple, fluide et ouverte. Finalement, les archives sont moins des traces du passé que des portes ouvertes sur l'avenir.[468]

Le geste anarchivistique des compagnies s'exprime dans cet entre-deux du passé et du futur, uniquement saisissable dans son présent. En revendiquant la construction sociale de l'archive, l'anarchive tend à déconstruire le rapport de pouvoir qu'elle est *a priori* vouée à exprimer en tant qu'archive. Ce n'est plus l'archiviste qui transforme le document d'archive mais bien l'inverse.

Ce n'est plus tant la finalité de l'objet-archive qui vise à être sauvegardée, mais bien l'instant dissous dans un mélange des trois temporalités, passées présentes et futures. Prétendre garantir le saisissement d'un fragment du passé en archive est faux. Il s'agit plutôt d'observer une temporalité revenue au présent, rendant compte de la trace auratique quotidienne de la vie d'une compagnie. La trace devient le sujet central, davantage que sa finalité-archive, selon Jacques Derrida. L'anarchive exprime le chemin archivistique et non l'objet en lui-même, exacerbé par la question numérique qui vise à faciliter le détachement-archive de son support physique et temporel. Anne Klein souligne cette observation :

> L'environnement numérique transforme singulièrement l'archivistique en ce que le document physique disparaît au profit des « séries de vues » qui reflètent la combinaison et la recombinaison des données à un moment précis. C'est en ce sens que l'archivistique doit changer de perspective et se concentrer sur les processus plutôt que sur les objets et l'archiviste doit agir dès la création des documents, voire en amont de celle-ci, et non seulement lors de leur versement aux archives définitives.[469]

---

[467] MALABOU Catherine, *Au voleur ! Anarchisme et philosophie*, Paris, Puf, 2022, pp. 374, 375.
[468] KLEIN Anne, *Archive(s), mémoire, art*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019, p. 80.
[469] *Ibid*., p. 83.

L’enjeu du numérique permet de reconsidérer continuellement la temporalité du présent : les compagnies génèrent non pas uniquement des objets-finis d’archives, mais aussi des arborescences, dans un but de déconstruction et de reconstruction multiple. Si le saisissement-archive devient discutable, la révolution du numérique entraîne une organisation croissante des arborescences propres à chaque compagnie, garantissant par ce biais une possible observation permanente de l’évolution même du tracé-archive. Les compagnies en exploitation possèdent par exemple pour certaines un site internet, ce qui permet de poser un regard instantané sur leurs activités. La recherche internet devient un outil supplémentaire de réactivation de la mémoire humaine. Cette temporalité de l’instantané par le numérique, inhérente à l’anarchive, va de pair avec l’incertitude grandissante générée par la prolifération des différentes « séries de vues » décrites par Anne Klein.

L'inarchivable anarchive

En multipliant les supports et les formats numériques, l'enjeu de fixation tend à se perdre. Les envois par mails, les données en corps de mail, les textes tapuscrits corrigés par le traitement de texte et dont les versions précédentes disparaissent par la sauvegarde… L’ensemble de ces actions, si elles tendent à l’instantané de la temporalité en anarchive, génèrent également de l’incertitude quant à une quelconque forme de pérennisation d’un support numérique. Ces derniers apparaissent et disparaissent à une vitesse sans précédent. Or, si l’archive en son sens classique est vouée à être dépassée par la multiplication de ces formats, l’anarchive parvient, dans une certaine mesure, à l’accompagner.

Les compagnies numérisent leurs archives et les présentent au regard extérieur. Ce support numérique influence directement l’archive. Dans les compagnies de notre corpus, cela permet de faire coexister plusieurs versions d’une même archive, gardant ainsi trace de façon à la fois massive et mouvante. C’est l’anarchive. Elle est un instant fluctuant, et finalement insaisissable. Elle s’incarne, non plus dans un objet organisé figé, mais se pense continuellement en dehors de ses cadres, en se réorganisant constamment. Elle devient l’empreinte langagière du texte-corps de la représentation, ou la « trace auratique » d’une compagnie selon l’expression de Georges Didi-Huberman. Nous avons étudié cette expression dans la partie précédente de cette thèse. Elle est vouée à perdurer dans le mouvement qu’elle prétend dessiner par son ordonnancement et son organisation, interne et intime aux compagnies : en tentant de capter un maximum de cette matière mouvante, on observe au sein de chaque compagnie une illustration de leur fonctionnement.

Si l'enjeu du temps présent de l'anarchive se fait si primordial, c'est parce que, en plus des supports numériques et papiers, activés et réactivés en continu au présent de l'existence de la compagnie, nous devons faire mention d'un troisième support essentiel à l'anarchivation des compagnies : celui des corps en mouvement, dénommés les « archives-vivantes ». Que ce soit pour les plus anciens comédiens collaborateurs du Théâtre du Soleil ou de la Compagnie Louis Brouillard, ou bien les amateurs que Mohamed El Khatib invite à la scène, ces personnes portent en elles un geste du corps-récit. Cet « inarchivable » se constitue au plateau. En effet, comment peut-on prétendre réduire le corps en scène à l'ordre archivistique institué ? Comment allier le souvenir porté dans la chair, du vécu le plus intime, à la permission de consultation et d'étude offerte à tous par la structure archivistique ? La scène s'anarchive des corps qu'elle porte.

Chaque collaborateur traitant de la question de l'archive dans les compagnies du corpus partage différents points de concordances : chacun revendique un état de liberté dans la constitution, la conservation ou l'exploitation des objets et sujets d'archives. Les responsables admettent une incapacité à jeter, ou un penchant pour la conservation et la collection, symptomatique de la capture de l'instant présent, tout en sachant que les trois auteurs-metteurs en scène se refusent quasi systématiquement à capter les représentations. L'ensemble des personnes qui travaillent dans les compagnies se révèlent toutes très polyvalentes, rien n'est jamais fermé ou verrouillé dans leurs fonctions. Elles sont très sollicitées par les étudiants, chercheurs et journalistes, ce qui relève, nous le verrons, de la question du privilège-archive de la mémoire. Tous considèrent également manquer de temps et d'espace.

Afin de rentrer à présent dans l'observation des différentes pratiques de l'anarchive des compagnies, il est important de rappeler que c'est sur cette base critique de la déconstruction progressive des méthodologies de l'archive que peut émerger l'enjeu d'anarchive dans l'actualité des compagnies contemporaines. En effet, cette déconstruction méthodologique permanente de l'archive dans les compagnies s'articule à la « permanente déterritorialisation » des formes dramatiques actuelles :

> De la forme dramatique moderne et contemporaine, on pourrait dire qu'elle est toujours au bord de l'évanouissement, du collapsus. Toujours sur le point de s'affaisser sur elle-même. Mais, en même

> temps, on ne peut que constater que le renouvellement, la vitalité de la forme dramatique sont à ce prix. Au prix d'une permanente *déterritorialisation*.[470]

Jean-Pierre Sarrazac développe dans son ouvrage *Critique du théâtre 2* l'instabilité systématiquement renouvelée de la scène contemporaine et envisage un risque d'effondrement. Or, cette déterritorialisation correspond également au processus d'anarchive dans le sillage de ce renouvellement constant de la trace produite. Néanmoins, cette observation comporte un risque, celle de la grande marée de l'archive, toujours plus phénoménale et débordante *via* l'accumulation numérique, toujours plus abondante.

Le risque d'inondation semble inhérent à la forme dramatique contemporaine, qui, à force de croiser les sources, par un trop-plein de données consultables, à la façon d'un Canadair, détruit la fragile structure de l'éphémère, le rendant inobservable. Cependant, admettre l'anarchive n'est pas admettre la destruction chaotique de la méthodologie permettant une lisibilité des données des différentes formes dramatiques ; c'est admettre sa mouvance, nécessaire à sa continuelle adaptabilité. L'archive se tue elle-même dans cette revendication puissante de l'ordre qu'elle contient. L'anarchive tend à redonner à l'archive son ordre intrinsèque sans revendication de pouvoir, jamais obsolète dans sa structuration. Elle se rend disponible à la mouvance, à l'évolution, et ainsi au continuum espace-temps (décrit dans le chapitre précédent). Privée de revendication supérieure, elle tend à exprimer l'ordre *au service de*. Sans grandeur, sans excès, elle représente cette porte ouverte vers le manque, cette béance vers le chaos, le trou noir. L'anarchive telle que pratiquée dans le corpus n'impose aucun ordre ; celui-ci s'autogénère dans cette poïétique en anamnèse définie précédemment. L'expression de cette anarchive trouve une de ses premières occurrences avec Le Théâtre du Soleil.

CHAPITRE 2 Le Théâtre du Soleil : une tentative atypique de collecte et de pérennisation, les corps flottants de l'archive

Les personnes interrogées au sujet des archives du Théâtre du Soleil ont été Liliana Andréone, Franck Pendino et Corinne Gibello-Bernette. Liliana Andréone est employée au Soleil depuis 1976 et est notamment chargée des relations avec le public. Elle gère encore à l'heure actuelle la mise à jour des archives à la Cartoucherie, leur collecte, et tente de

[470] SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre 2*, Strasbourg, Circé, 2015, pp. 30, 31.

recueillir la parole des « anciens » du Théâtre, pour que perdure leur expérience de collectif, et en nourrir les archives. Franck Pendino, anciennement chargé des affaires éditoriales, a travaillé dans la compagnie de 2009 à 2022 et s'est confronté de plein fouet à l'accumulation archivistique écrasante du Soleil. Corinne Gibello-Bernette est, quant à elle, la responsable du fonds d'archives du Théâtre du Soleil de la Bibliothèque Nationale de France sur le site Richelieu à Paris. Ce fonds est régulièrement enrichi par des dons réguliers du Théâtre du Soleil. En faisant passer les archives du site de la Cartoucherie de Vincennes à celui de la BnF de Paris, la gestion même de l'espace-temps constituant l'archive du Soleil permet de la faire exister à son présent le plus ordonné et le plus concret, le plus anarchique.

Le temps présent de l'archive dans les locaux de la compagnie est un temps brûlant et instantané. Comme le décrivent Liliana Andréone et Franck Pendino, il y a sans arrêt l'urgence du temps présent, et c'est dans les marges du bâtiment de la Cartoucherie que l'on retrouve l'espace relégué des archives. L'espace d'archives de la BnF, quant à lui, est immense, et le temps devient un temps de « l'éternité »[471], selon Corinne Gibello-Bernette. Une grande dissonance entre en résonance entre le spectacle vivant et la compagnie en activité qui continue de jouer et d'exister dans son temps présent, et des archives qui vont en découler, qui en découlent déjà en raison de son exploitation, plaçant ainsi la création dans un temps à la fois révolu, ayant déjà fait trace, mais pas pour autant figé. Une brèche naît de cette friction et provoque un espace de discordance archivistique, se révélant riche de sens et d'informations sur le fonctionnement du théâtre en lui-même. Liliana Andréone, Franck Pendino et Corinne Gibello-Bernette se positionnent tels des passeurs entre ces deux espaces temporels de l'archive, non pas du Soleil à la BnF, mais dans l'entre-archive : entre le Soleil et la BnF.

2.1 L'archive du corps-récit

Le Théâtre du Soleil, sur le plan de sa longévité dans ce corpus, est le plus à même de fournir une documentation abondante sur son existence et ses créations. D'envergure internationale, Le Théâtre du Soleil, rattaché de manière ancestrale au lieu de la Cartoucherie, n'en reste pas moins un théâtre profondément nomade. Il puise son inspiration dans le théâtre oriental et ses formes ancestrales, comme le nô, le kabuki, le bunraku ou encore le kyogen (pour ne citer que les influences japonaises). Ce nomadisme caractéristique du Soleil apporte

[471] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 23.

sur la scène des inspirations libres des formes de théâtre du monde entier. Cet héritage ambulant tend à se refléter aux archives, que ce soit par le document d'archives en lui-même, ou par la structure archivistique ordonnée dans une pluralité d'espaces et de temps. Les premières archives du Théâtre du Soleil sont les comédiens qui y sont passés ou qui y demeurent. Ils portent en eux le vécu de la troupe. Cette considération découle des héritages de formes de théâtre orientales principalement axées sur les corps. Ariane Mnouchkine le revendique lorsqu'elle tente d'en revenir au fondement même de l'art théâtral :

> Au fond il y a le théâtre qui échappe à tous ces aléas, le théâtre, l'art, l'art du théâtre, la beauté du théâtre, ce qu'il vous donne, jour après jour, cette force des corps en présence, cet art qui n'est fait que de chair — on oublie souvent que ça n'est fait que de chair, le théâtre, de chair humaine, de corps.[472]

Le Théâtre du Soleil, en substance de l'acte théâtral, serait ce théâtre de chairs et de vies. Loin d'être morbide, cette revendication de la matière humaine porte en elle l'énergie nécessaire au vécu de l'expérience théâtrale : les corps sont en nombre au plateau (aujourd'hui, Le Soleil est composé d'une cinquantaine de comédiens et artistes) ainsi qu'en salle. En partant de ce postulat, le théâtre, et plus spécifiquement Le Théâtre du Soleil, considéré en organisme vivant, doit s'étudier en tant que tel. Bruno Tackels, dans sa conception des écritures émanant du vivant en scène et non du geste scripturaire à la table, rappelle ce souffle vivant du Soleil :

> La troupe a dû assumer et affronter ce qu'elle est véritablement : un organisme vivant, pluriel, protéiforme, et surtout en mouvement. […] Des énergies s'épuisent, se neutralisent, et puis d'autres arrivent, prennent le relais et donnent un souffle nouveau.[473]

Dans cette perspective continuellement vivante du Théâtre du Soleil, les archives en corps des comédiens demeurent vives et exemptes de toute forme de fixation. Or, il existe, en plus du souffle des comédiens et de celui des spectateurs, le souffle extérieur au théâtre, celui des nombreux collaborateurs-témoins rencontrés au fil des décennies par Le Théâtre du Soleil. Ce dernier travaille et se documente au contact des témoins des événements historiques et d'actualité. Il s'entoure également de professionnels et de spécialistes des questions soulevées par les différents sujets traités au plateau.

---

[472] PICON-VALLIN Béatrice, *Le Théâtre du Soleil Les cinquante premières années*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 22.

[473] TACKELS Bruno, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil, Ecrivains de plateau*, VI, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013, pp. 38, 39.

Les témoins-récits

Le Théâtre du Soleil cherche à demeurer au plus proche des récits, au plus près des histoires, individuelles et collectives. Ariane Mnouchkine se rend régulièrement sur le terrain, seule ou accompagnée afin de récolter cette parole, que ce soit les témoignages de réfugiés afghans, kurdes et iraniens pour *Le dernier caravansérail* en 2003 ou encore les récits des Khmers pour *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* en 1985. De cette dernière occurrence - afin de désigner les « témoins réels »[474] du régime des Khmers rouges - émerge l'expression d'archive vivante placée entre guillemets dans l'écriture de Béatrice Picon-Vallin :

> Le voyage de plus de sept mois de répétitions n'est pas simple. Il s'agit d'abord de bien comprendre tous les rouages de l'histoire complexe à l'aide d'exposés et de rencontres avec des témoins, des « archives vivantes ».[475]

Cette expression semble gêner Béatrice Picon-Vallin par la mention de guillemets, comme si l'appellation d'archive trahissait une destinée macabre à ces individus bien vivants et racontant leur histoire. Leur parole portée à la scène, apprise et infusée dans le discours des comédiens et dans l'écriture d'Hélène Cixous, auteure du texte, permet de se rapprocher au plus près de l'enjeu du récit et de sa portée universelle. L'expression des archives vivantes désigne ainsi non seulement l'individualité du témoin porteur de son récit personnel, mais aussi la profonde vivacité de sa parole, qui, reprise en scène, n'est plus condamnée à s'éteindre, mais à perdurer dans la trace laissée au plateau, reprise et transformée par la parole-acteur et l'écriture-auteur. Il n'est pas question de la fixer, mais de la faire perdurer, au-delà des limites de l'archive, dans l'anarchive du spectacle vivant.

L'expression « archive vivante » désigne à la fois les mots et les corps qui les portent. Ce rapprochement entre l'archive et le vivant exprime l'exercice instantané du récit infusé vers les comédiens, qui tendent à l'inscrire au travers de leur corps en scène. Hélène Cixous exprime cet enjeu de l'archive vivante lors de la récolte de la parole des réfugiés afghans, kurdes et iraniens à Sangatte en 2001, pour *Le Dernier Caravansérail*. Afin de faire exister au présent cette parole soufflée individuelle, Hélène Cixous écrit dans son cahier de notes :

---

[474] KUNTZ, Hélène. « Témoins réels en scène », *Études théâtrales*, vol. 51-52, no. 2-3, 2011, pp. 26-32. Cette expression utilisée par Hélène Kuntz au sujet des témoins en scène atteste d'une multiplication des expressions cherchant à désigner l'apport des individus au plateau, troublant encore davantage la frontière entre fiction et réel dans l'expérience du spectateur.

[475] PICON-VALLIN Béatrice, *Le Théâtre du Soleil Les cinquante premières années*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 50.

> C'est ici qu'entre en scène l'accessoire magique dont on n'avait pas calculé le pouvoir et le rôle ultérieur : le magnétophone. […] La musique tremblée des voix, la psalmodie, les messages des timbres et des soupirs, le récit, mais avec ses souffles, ses larmes, ses silences, ses rafales de vent, ses chahuts de vagues, le récit avec son acteur et son poète personnel. Le récit, sur le vif, au présent instantanément éternel.[476]

Ce « récit, sur le vif, au présent instantanément éternel » résumant l'enjeu de l'archive vivante est rendu possible par le magnétophone. Ce ne sont pas les mots qui doivent être captés, mais bien le souffle de vie qui leur permet d'advenir. L'archive vivante fait récit éternellement, en ne s'incarnant pas en corps, mais bien en voix, une voix saisie dans son surgissement au présent, une archive vivante en scène. L'archive au travail pour Le Théâtre du Soleil est une archive du corps-récit : par l'enregistreur, il peut en émerger sa réorganisation au présent, « sur le vif ». L'archive devient ainsi dans un premier temps une capture de voix soufflée, « instantanément éternelle », mais cette capture n'est pas pérenne. Loin d'être une fin en soi, ces voix sont reprises à la scène par les comédiens, elles sont réingurgitées, accidentées, travaillées, répétées, redonnées au présent, encore et encore. Ce second temps de stratification des archives dans les corps des comédiens les constitue également en archives vivantes, en archives de corps-récits, à leur tour. Le plateau de théâtre s'anarchive par la présence de ces corps en voix soufflées, à l'entre-archive de la fiction et du réel, à la scène et au-dehors.

Les comédiens en archive

Ces corps des comédiens au plateau, gorgés de vécus, sont considérés comme des archives vivantes, notamment par Franck Pendino, qui prend l'exemple de Georges Bigot[477], comédien au Soleil de 1981 à 1992, lorsqu'il remettra en scène son propre rôle de Norodom Sihanouk dans la pièce en 2011 à la Cartoucherie. Cependant, les archives vivantes que sont les comédiens du Soleil sont considérées la plupart du temps comme une entité totalisée distincte d'Ariane Mnouchkine. Il en faut pour exemple, encore récent, la désignation générique du « Soleil » pour l'ensemble des artistes : musiciens, techniciens, comédiens…

[476] Cet extrait est disponible en lecture numérique sur le site du Soleil sous l'appellation « Au commencement de nos mémoires », et est également tiré du programme-cahier du spectacle, où apparaissent les feuillets manuscrits scannés d'Hélène Cixous, téléchargeable depuis le site internet.
[477] Cet exemple a été développé dans la partie précédente. Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.3 Entretien avec Franck Pendino, p. 29.

> Dans son travail de recherche, le Soleil remonte le temps et parcourt le monde pour tracer sa propre voie. […] Sa production ne résulte pas d'une connaissance livresque, mais d'un travail expérimental concret et sensible[478]

Ce rassemblement sous l'appellation « Soleil » de l'ensemble des membres du Théâtre ne va pas de soi aux archives et sera un des principaux enjeux archivistiques pour Liliana Andréone et Franck Pendino, celui de rendre lisible la stratification aux archives. Il s'agit de passer outre le rayonnement premier et tenter d'observer les individualités qui dardent le Soleil, à la manière des corps flottants apparaissant dans les yeux après avoir tenté de le saisir dans son intégralité aveuglante. Le détourage composant la stratification archivistique du Théâtre du Soleil est rendu possible par cet aller-retour permanent de l'individu au collectif, permettant de rendre compte de la richesse artistique observable aux archives.

Cette appellation générique de « Soleil » — composée pourtant de l'ensemble des stratifications des archives en corps des membres présents au sein de la compagnie — est associée, comme exprimé dans la citation précédente, à un travail de recherche nécessaire à la formation du corps, à la discipline de théâtre au plateau. L'acteur, le musicien, le technicien, le costumier apprennent des techniques et savoir-faire ancestraux, venant nourrir leur apprentissage stratifié, combinant ainsi les individualités, pour en arriver au Soleil illuminant l'art théâtral. Ce sont les méthodes de travail qui permettent, par l'accumulation de l'expérience en corps, de former l'archive du corps-récit. Les exemples des méthodes de travail sur les créations témoignant d'un enrichissement des plus conséquents des artistes, permettant une archive vivante, seraient légion. Tout en essayant de nous focaliser sur quelques exemples significatifs, il est important de rappeler ici les outils permettant à cette méthode d'émerger : les durées de recherches et de créations sont longues au Soleil. (souvent plusieurs années pour une création) Ces durées n'hésitent pas à s'allonger au maximum, quitte à rendre fragile l'équilibre financier de la compagnie.

Cette mémoire vive de chacun des membres de la troupe, s'amplifiant continuellement par l'apprentissage « de terrain », est bien dotée d'un privilège : celui du temps financé. Une telle durée de création demeure exceptionnelle, le temps devant s'acheter, sans pour autant être assuré d'une rentrée d'argent des recettes des représentations. (Cet élément est commun avec la Compagnie Louis Brouillard, les temps de création sont longs, et c'est par un financement conséquent que la compagnie continue de vivre en période de recherches). À l'heure actuelle, en rencontrant d'immenses succès populaires, le pari de la

[478] SIMÉON Sandrine, TORTI ALCAYAGA Agathe, *Les marges du Soleil, Paris*, L'Harmattan, 2023, p. 97.

durée de création, et donc celui de la recherche et de l'apprentissage, peut être pris. Le Théâtre du Soleil peut avoir les moyens financiers et temporels à consacrer à l'étude. Cette recherche de terrain, de rencontres avec les témoins et « archives vivantes », engendre en conséquence une accumulation de documentations intimes et artistiques, appelant l'archive par une volonté d'attachement instantané au présent du document. Qu'il s'agisse des enregistrements, de photographies, de souvenirs, l'anarchive se place au présent de l'attachement, pour tout un chacun. Ce temps long et ces durées d'expérimentation et de répétitions au plateau génèrent une matière vivante des plus abondantes. Prenons l'exemple du *Dernier caravansérail*, dont le gigantisme de certains chiffres concernant la création ne fait que miroiter la prolifération des archives qui ont pu en découler et qui en découlent encore à l'heure actuelle :

> Il y a eu, en répétitions, plus de trois cents improvisations dont on a gardé, pour les deux volets, respectivement dix-neuf et vingt-trois séquences… Il y a donc tout un patrimoine de scènes, un immense réservoir de personnages et de situations pour les acteurs, tout un background riche qui s'agite derrière le spectacle et en sous-tend la vitalité.[479]

Le spectacle *Le Dernier caravansérail* se résumerait à n'être que la partie émergée du gigantesque territoire de recherches et d'improvisations travaillées du Soleil, et du travail fourni autour de la question des réfugiés. Cette vitalité exprimée par Béatrice Picon-Vallin dans son article « Le harpon du présent » fait également mention des durées de recherche de terrains, de l'accueil des réfugiés au Soleil, bref, des liens qui se nouent en marge de la scène, à l'image d'une vie qui continue. La durée, souvent longue des spectacles du Théâtre du Soleil, interroge quant à la vitalité colossale des résidus de création. L'étude complète d'un tel processus ne peut se satisfaire du « résultat scénique » qu'est *Le Dernier caravansérail*. Comme l'ensemble des membres de la troupe, le chercheur doit nécessairement passer par le territoire anarchivistique de la compagnie. Les corps du théâtre se remplissent et expérimentent tellement leur continuel apprentissage et leur enrichissement mutuel, qu'il devient impossible de cerner le prétexte originel : qui de l'archive ou du vivant s'est imprégné de l'autre ?

Si ce travail n'était pas en lui-même suffisant, il convient de mentionner que durant chaque période de création, les archives du Soleil ayant fait trace papier (y compris celle de l'immédiateté) sont reconvoquées, et permettent parfois les trouvailles les plus oniriques,

[479] MAGRIS Erica, PICON-VALLIN Béatrice, *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 288.

comme l'exemple des chariots sur lesquels circulent les comédiens dans *Le Dernier caravansérail* :

> Fragments de monde pour des fragments de vie, ils sont la structure de leur imaginaire, mis en branle par ce qu'ils ont vu pendant leurs visites à Sangatte, ou repéré dans les reportages, sur les photos, dans les livres et revues rassemblés sur une grande table de travail dans la salle de répétition, tandis que sur une autre sont rangées les archives de répétitions — classeurs de photos, interventions notées d'Ariane Mnouchkine, synopsis des improvisations. Archives de la création de divers types, mais toutes soigneusement répertoriées et consultables.[480]

Cette recherche en actualité renouvelée demeure la méthode de travail de l'ensemble des membres de la compagnie. Ils continuent de passer au crible les informations quotidiennes, dans ce souci de rendre compte de l'actualité la plus brûlante, de demeurer au temps du théâtre : lorsqu'arrive l'épidémie de Covid-19 en France en 2020 et le confinement, la troupe est déjà en résidence depuis plusieurs mois dans le but d'élaborer la nouvelle création. Le travail de recherche reprend de plus belle aux vues des actualités :

> Les comédiens du soleil ont fouillé l'actualité par « brigades » : un groupe travaillait sur la Chine par exemple, un autre plus particulièrement sur Wuhan et l'institut de virologie P4, un groupe encore sur les États-Unis de Trump […] Un effort en commun pour décrypter l'actualité, la rendre concrète et en faire une matière malléable…[481]

Cette volonté de rendre la matière malléable en la saisissant au plus brûlant de l'actualité garantit le tracé de l'archive vivante, jamais déconnectée du temps présent, multipliant les strates pour former un nouveau support archivistique. Ce transfuge de temporalités systématiquement remises au présent dans le travail archivistique en corps du Théâtre du Soleil s'exprime également par le costume stratifié.

Les corps-costumes

Au Théâtre du Soleil, les corps deviennent indissociables de leurs costumes. Si l'exemple le plus imagé est celui du spectacle *Tambours sur la digue*, pour lequel les comédiens sont littéralement contenus dans leur costume de marionnettes, cet alliage débute dès la conception du costume, en même temps que le personnage s'élabore à la scène, comme en témoigne Liliana Andréone : « Il y a aussi un autre détail par rapport à l'utilisation des

[480] MAGRIS Erica, PICON-VALLIN Béatrice, *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 292.
[481] TALABOT Jean, « La genèse de *L'Île d'or* » in, L'avant scène théâtre, *Le discours de Kyoto*, n°1506-1507, septembre 2021, p. 29.

costumes d'Ariane : les gens répètent avec les vrais costumes, qu'ils ont imaginés avec les costumières. Ce sont des costumes qu'ils ont choisis, chacun crée un peu ses costumes. »[482] Ce phénomène est un des fondements du fonctionnement du Théâtre du Soleil dont on trouve trace dès le spectacle *1793* en 1972 :

> Au départ, pour aider les comédiens, Françoise Tournafond leur donne certains agrandissements de documents de l'époque. De son côté elle relève des patrons au Musée historique du Costume. Les comédiens lui parlent de leur personnage, lui proposent des idées. Elle fait alors des maquettes toujours assez imprécises pour laisser le plus de liberté possible aux comédiens. Rien en effet n'est jamais définitif : il n'est évidemment pas question de plaquer des costumes d'époque sur le dos des comédiens, il faut les voir bouger avec, faire un travail constant d'adaptation. Il s'agit de ressentir les coupes de l'époque et d'aider les personnages à naître.[483]

La costumière Françoise Tournafond est consciente que la couture du costume de scène ne s'applique pas sur un corps, elle enveloppe un mouvement.

Les comédiens travaillent à la scène avec d'anciens costumes des créations mis à disposition, repris et ajustés directement pendant les répétitions. Ariane Mnouchkine explique comment les costumes ne sont pas un apport extérieur au plateau, mais bien une émergence interne par les corps :

> Je ne pense pas qu'on puisse dire qu'un costume travaillé, comme à mon sens il devrait l'être, c'est-à-dire cherché comme on cherche le reste, soit extérieur. Les comédiens cherchent leurs costumes comme ils cherchent, comme nous cherchons tous le reste. Je ne pense pas que le costume soit l'extérieur. Il fait partie de l'intérieur.[484]

Pour les comédiens, les costumes de scène font exister en corps les personnages préalablement nourris des archives vivantes, de témoignages et de documentations. Ils sont puisés dans les stocks des spectacles précédents, ajoutant à la stratification de l'expérience préalable : ils incarnent ces corps flottants qui les ont précédemment habités, abîmés et expérimentés. Le costume demeure en mouvement. Une nourriture mutuelle est apportée à la fois aux costumiers et aux comédiens, dans cette réutilisation perpétuelle. Les costumes se préparent à partir des corps en mouvement, filmés en répétition, ils ne peuvent être réduits à une quelconque forme de fixation.

---

[482] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.1 Entretien avec Liliana Andréone, pp. 2, 3.
[483] MOSCOSO Roberto, « Un théâtre pour chaque spectacle », in *Travail Théâtral*, N°2, janvier-mars 1971, pp. 21, 22.
[484] FERAL Josette, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine : dresser un monument à l'éphémère*, Montréal, XYZ, 1995, p. 62.

> Par leur réutilisation, les costumes au Théâtre du Soleil témoignent aussi d'un rapport étroit entre passé et présent : les éléments de costumes conservés en marge du plateau ne sont jamais muséifiés, mais servent de terreau nourricier à la troupe et à l'atelier de couture.[485]

Sandrine Siméon et Agathe Torti Alcayaga dans leur article « les archives en marge du Théâtre du Soleil » expliquent que c'est en passant par les marges de la scène — à savoir les éléments précédemment utilisés, comme les tissus et les morceaux de costumes — que la scène et l'atelier de couture peuvent constamment s'enrichir mutuellement. Il est important de préciser ici que cette habitude de recyclage constant de l'outil-costume ne se limite pas à la Cartoucherie. Ce phénomène se justifie pour chaque compagnie ayant des moyens financiers réduits, mais aussi par envie de conservation et de transmission. Au-delà de ce phénomène, les échanges de costumes et de tissus sont fréquents.

Depuis ses débuts, Le Théâtre du Soleil en récupère. Cette volonté est liée à une réalité financière :

> À la fin du mois de novembre 1971, au moment de regagner la Cartoucherie et de mettre en route les premières improvisations pour *1793*, le Théâtre du Soleil a tout juste de quoi payer un mois de salaire aux différents membres de la Compagnie. Il faut donc de nouveau emprunter et, à une semaine de la première représentation de *1793*, les dettes s'élèvent à près de 800 000 F. [...] Pour *1793*, le budget costumes ne dépassera guère 20 500 F. grâce à la récupération de tout un lot de costumes provenant de différents théâtres et de vieux tissus trouvés ça et là.[486]

Liliana Andréone raconte qu'elle a toujours côtoyé ce phénomène de circulation de costumes. Depuis le début de sa collaboration avec le Théâtre du Soleil sur le film *Molière*, alors qu'elle travaillait elle-même à la confection des costumes et plus précisément aux boutons, elle raconte comment les recherches menées par Ariane Mnouchkine et l'ensemble de la documentation préalable leur ont appris la manière dont il fallait coudre les boutons à la période historique de la troupe de Molière. Fort de cette documentation, il fallait aller chercher la matière première pour les costumes. Des pièces ont été récupérées, données — par la Comédie Française — puis ont ensuite été vieillies artificiellement, abîmées pour les besoins du tournage. Ils ont été par la suite stockés puis revendus, le Soleil ayant besoin d'argent. Liliana Andréone précise que le stockage même des costumes pour éviter leur détérioration (et potentiellement leur réutilisation) coûte très cher. À partir de ce constat, il convient de revenir sur les propos de Sandrine Siméon et Agathe Torti Alcayaga, sur cette

[485] SIMÉON Sandrine, TORTI ALCAYAGA Agathe, *Les marges du Soleil, Paris*, L'Harmattan, 2023, p. 222.
[486] MOSCOSO Roberto, « Un théâtre pour chaque spectacle », in *Travail Théâtral*, N°2, janvier-mars 1971, p. 19.

application pratique de réutilisation constante des anciens costumes du Théâtre du Soleil au plateau.

La conservation de costumes à un coût. S'ils ne sont pas conservés selon des normes bien spécifiques, ils s'abîment et finissent par se perdre. En étant portés, ils ne risquent pas, paradoxalement, de se détériorer trop vite. Ils ne sont pas exposés à l'accumulation de poussière, aux parasites, à l'humidité… L'archive continue d'être vivace au plateau, certes en tant que « terreau nourricier », mais également par besoins économiques. L'anarchive appelle, si ce n'est à la revente (comme nous pourrons l'observer avec Mohamed El Khatib), du moins à la constante circulation.

Lors de son étude pratique, l'anarchive du costume de scène du Théâtre du Soleil se révèle dans toute l'étendue de sa nécessaire remise au présent. La muséification est empêchée dans l'existence au présent de la troupe du Soleil, car le stockage et l'entretien ont un coût, que l'on préférera diriger, non vers les marges, les stocks et les archives, mais bien vers la scène elle-même. Cette priorité étant donnée, il n'est pas question de chercher à archiver la scène, mais bien d'observer le phénomène d'anarchivation, son perpétuel mouvement en marge du plateau, au sein de la compagnie. Les costumes participent à cette tendance : il s'agit d'une archive du corps récit témoignant d'un corps flottant en archive, dont le contour est certes net (celui du costume), mais dont l'instant n'est pas capturé. Le costume est ce qui reste du corps vivant. Il peut s'anarchiver avec la passation et sa transformation, afin de resservir à la scène. Cependant, une fois archivé (et donc dans l'*apriori* qu'on lui prête, « mis à l'abri »), le costume-archive est privé du corps qui l'habitait et le faisait exister au temps présent. Loin d'être une relique en soi, le costume de scène appelle à être porté, sinon, il se détériore. Vite, il doit être revendu, entretenu (condamné à la fixité de la conservation), ou bien retrouver la scène. Lorsqu'il ne bouge plus, et n'est plus complété par l'organicité du corps comédien, il dépérit.

Les costumes sont fragiles : ils appellent un traitement (Corinne Gibello-Bernette explique le traitement à l'anoxie, nécessaire et coûteux à chaque entrée et sortie d'un élément de tissu de la BnF[487]), sinon ils se désagrègent. Les matières sont vivantes au contact du corps, et à l'image d'une mue, privée du corps, elles sont vouées au pourrissement. Dans les espaces muséographiques, les costumes de scène apparaissent suspendus dans le temps. La

[487] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 15.

fragilité les a envahis, ils ne peuvent plus être manipulés, ils deviennent des ombres, portant le souvenir du corps (vieilli ou mort ?) qu'ils ont été. Cette considération est valable pour le costume comme pour la marionnette[488], pour un assemblage de tissus témoignant d'une manipulation inhérente à son existence scénique. Ils sont le plus souvent exposés sur des mannequins : sans traits, sans yeux, sans extrémités, ils deviennent la personnification de ces corps flottants en archives, entre vie et mort. Ces silhouettes anonymisées sont néanmoins nécessaires à leur exposition : il faut les creux, les renflements, la longueur des jambes, la carrure des épaules, la proéminence des seins, pour tenter de le réhabiter (artificiellement) d'une présence disparue.[489] Il s'agit de simuler la présence. Les structures d'exposition multiplient les tentatives de restitution du costume de scène en mouvement ou en situation sur scène, comme en témoigne le site de la BnF Gallica sur les costumes du Théâtre du Soleil :

> En 2016, le département a décidé de tester un nouveau mode de numérisation restituant le costume dans sa matérialité et dans l'espace, grâce à un protocole de prise de vue qui prévoit plusieurs vues du costume et de ses accessoires. Les photographies réalisées, avec un parti pris documentaire, permettent de faire le tour de l'objet.[490]

Le costume est tenté par l'anarchive, il appelle sans cesse sa réactivation en cherchant à être porté à nouveau : il est le porteur d'une silhouette, qu'il faut nécessairement suggérer ou simuler. Le sujet costume, même devenu objet, semble appeler à une volonté constante de mise en mouvement, comme en témoigne cet apport du numérique garantissant une restitution du costume « dans sa matérialité et dans l'espace » :

> Le travail en répétitions se modifie : les personnages naissent toujours grâce aux improvisations nourries par des recherches communes, soutenues par des ébauches de costumes construites *in situ* à partir des stocks de spectacles précédents. Mais les carnets de croquis sont remplacés par une caméra qui permet d'enregistrer le corps en mouvement ainsi que le déroulement de l'action quand un caractère apparaît. Lorsqu'un costume est techniquement simple à réaliser, les comédiens peuvent décider de le fabriquer eux-mêmes avec l'aide des costumières. Cette collaboration amplifie leur relation dans les deux sens. La compréhension du rôle de chacun dans ces moments de recherches soude les équipes et permet une réactivité adéquate en fonction des situations.[491]

---

[488] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 1.4 Les marionnettes de *Sihanouk*

[489] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 1.2 La Bibliothèque nationale de France, *La galerie Mazarin*, Exposition du costume de scène de Guy Freixe.

[490] BNF GALLICA, *Les costumes du Théâtre du Soleil font leur entrée dans Gallica !* [en ligne], BnF Gallica, Directeur de la publication : Monsieur Gilles Pécout, 2017, [Consulté le 17/08/2023], disponible à l'adresse : https://gallica.bnf.fr/blog/05042017/les-costumes-du-theatre-du-soleil-font-leur-entree-dans-gallica?mode=desktop

[491] SIMÉON Sandrine, TORTI ALCAYAGA Agathe, *Les marges du Soleil*, Paris, L'Harmattan, 2023, p. 107.

Les enregistrements vidéos permettent d'observer le mouvement du costume. Le geste anarchivistique du costume de scène se trouve renforcé par la sauvegarde de son geste en acte sur scène.

Liliana Andréone rappelle que la conception même des costumes sur certaines étapes concorde avec la collaboration de plusieurs personnes qui ont pu travailler sur les costumes sans en être jamais spécialiste : le travail n'est pas divisé en puissance de faisabilité, simplement en organisation complétive. Chacun fait ce qu'il peut faire. Cela reste à nuancer à l'heure actuelle, Liliana Andréone expliquant également que cette force du collectif systématiquement partagé résiste mal au passage du temps et des évolutions, possible au temps présent, mais difficilement envisageable au-delà. Le costume de scène pourrait être une des expressions les plus abouties de l'anarchive, ainsi que du travail collectif de la compagnie du Théâtre du Soleil. Dans leur majorité, les tissus sont voués à une détérioration inéluctable, comme les archives vivantes que sont les corps au plateau. Ces derniers ne peuvent outrepasser le temps dans un éternel entêtement — comme semble aujourd'hui y prétendre les programmes numériques (bien que cette observation reste à nuancer), ils ne peuvent faire archive du passé au futur, aussi font-ils anarchive au présent, dans toute leur rayonnante expression uniquement instantanée de leur couleur la plus vive, de leur état au plus neuf, déjà passé, déjà repris, déjà réutilisé. Cela permet d'envisager, dans un saisissement plus large, l'anarchive de la matière au Soleil.

Les matières des voix témoignantes, des corps-récits, des costumes et de la documentation, chacune à leur manière, contiennent en leur substance leur continuelle anarchivation présente et pratique. À l'image du tracé de l'extension d'une onde, on peut envisager une continuité entre la trace et l'archive, mais plutôt comme un territoire extensible de l'archive, en continuelle expansion créative. Cela se ferait à la manière de cercles de plus en plus larges. Ces derniers permettraient une meilleure lecture des archives du Théâtre du Soleil. En guise d'exemple, le cercle premier, celui de l'enregistrement des improvisations et répétitions, ne concerne, dans un premier temps, que la création et les comédiens au travail. Toutefois, les comédiens au plateau, dans un cercle plus large, peuvent aller chercher des enregistrements des créations passées pour s'en nourrir. Par conséquent, les enregistrements et captations, deviennent progressivement archives en soi pour les artistes, et encore plus largement pour les chercheurs et les spectateurs. Cette mise en abyme de l'archivage, dans l'instantané de la création ne peut pas être nommée archive, mais elle est déjà là, au présent.

Elle est l'archive vivante de la scène qui s'anarchive, constamment en mouvement. Le Théâtre du Soleil fait vivre continuellement la Cartoucherie de Vincennes, lieu de représentation, lieu d'accumulation des corps, des matières, des expériences… Ce premier territoire archivistique du Soleil est un lieu en perpétuelle tension d'archive.

2.2 Les archives en tension

Les témoignages de Franck Pendino et de Corinne Gibello-Bernette s'accordent à dire que les archives qui sont présentes à la Cartoucherie sont reléguées dans une des immenses galeries de tir[492], et s'abîment :

> FP : L'espace dans lequel les archives sont conservées au Théâtre s'appelle la galerie de tir. Ce nom extrait du champ lexical de l'ancienne cartoucherie a été conservé. Cet endroit, c'est une sorte de « caverne d'Ali Baba », une grotte qui regorge de trésors, mais qui n'est pas du tout fonctionnelle. Dire cela, c'est faire un constat clinique, ce n'est pas du tout dénigrer. Le Théâtre du Soleil n'a ni la vocation, ni les conditions, ni les moyens d'avoir un espace de conservation digne de ce nom. Nous avons essayé de transférer le plus d'archives possible pour éviter qu'elles ne s'abîment. Mais nous n'avons pas toujours pu coordonner notre temps de part et d'autre. Il doit aussi s'écouler beaucoup de temps de mijotage des archives dans la galerie avant qu'Ariane n'accepte le transfert d'un fonds à l'autre. Ce temps nécessaire à la séparation n'est pas au service du contenu des archives qui mijotent dans l'humidité, le froid, les toiles d'araignées et les excréments de souris. C'est comme une première étape à éprouver avant de passer à la postérité.[493]

Le lieu de la Cartoucherie se révèle dans une tension cumulative permanente de l'instantané, qui finalement se perd avec le temps, à tel point que les membres de la compagnie sont souvent contraints de jeter. Cette prolifération incontrôlée incontrôlable va de pair avec une volonté commune, de Liliana Andréone et de Franck Pendino, de rendre visible la réalité passée du Théâtre du Soleil (rendre visible l'individualité au travers du collectif), rendre en lecture l'ensemble des vérités composées dans les strates des archives. Or, la visibilité stratifiée de l'ensemble des individus dans les archives du Soleil tend à créer, selon Franck Pendino, une « archive-monstre »[494], caractéristique s'il en est du travail aux archives en compagnie. L'organisation du site internet du Soleil complète ce phénomène. Le site rend accessible un important volume de documentation pour chacun des spectacles, mais également les événements d'actualité concernant les membres de la troupe. Franck Pendino témoigne du passage constant à effectuer aux archives, entre mémoire et actualité, tout en

[492] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 1.1 La Cartoucherie, *La galerie de tir*.
[493] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 15.
[494] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.3 Entretien avec Franck Pendino, p. 32.

étant constamment rappelé au présent. L'archive rentre en tension. Entre passé et présent, entre individualité et collectif.

Les « petites choses » de Liliana Andréone, le gigantisme en infimes archives

Liliana Andréone raconte qu'elle a commencé à appréhender la question de l'archive au Théâtre du Soleil par la multiplicité des fonctions qu'elle devait assurer, comme chacun des membres de la compagnie. Chaque personne, lors de son arrivée, assurait plusieurs fonctions, à l'exemple de Jean Claude Penchenat, qui était dans les années soixante-dix et quatre-vingt à la fois comédien et chargé des tâches administratives. Il gardait des documents, mais « ce n'était pas gardé pour le Soleil, c'était gardé en soi. »[495]. Ces archives intimes concernant le Soleil étaient principalement composées d'articles de presse : « Les coupures de presse ont toujours été gardées au Théâtre du Soleil. On en recevait beaucoup. J'ai continué le travail qui avait été fait avant, par Jean Claude (Penchenat). »[496] Ces premières archives, amorçant le processus archivistique, sont à considérer encore une fois dans l'immédiateté de leur utilisation : les articles de presse servaient à la jeune troupe pour se constituer un réseau et faire valoir les relations publiques. La presse incitait à faire trace, afin d'étendre la popularité du Soleil et ainsi permettre de remplir les salles. En deuxième instance, la collecte minutieuse et personnelle de chaque membre de la compagnie permet par la suite la traçabilité des trajectoires individuelles. Franck Pendino le décrit, dans la continuité du geste de Liliana Andréone :

> Ce n'est pas seulement la parole ou le travail d'Ariane qui est archivée, mais aussi de toute la galaxie du Théâtre du Soleil. Mon travail dans cette collecte a été de tenter de référencer au mieux les sources, de les identifier et de les nommer afin de redonner une visibilité à l'individu au sein du collectif.[497]

Qu'il s'agisse de Franck Pendino ou de Liliana Andréone, ils revendiquent une approche passionnelle du lien à l'archive, afin de rendre compte du rayonnement global par l'apport individuel et intime de chacun. Pour Liliana Andréone, cela passe par la conservation de chaque « album de famille » dans les bureaux du Théâtre du Soleil à la Cartoucherie[498]. Il s'agit selon elle du lien intime avec chaque membre de la compagnie, passé ou actuel :

---

[495] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.1 Entretien avec Liliana Andréone, p. 4.
[496] SIMÉON Sandrine, TORTI ALCAYAGA Agathe, *Les marges du Soleil, Paris*, L'Harmattan, 2023, pp. 209, 210.
[497] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.3 Entretien avec Franck Pendino, p. 32.
[498] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 1.1 La Cartoucherie, *Les bureaux*, Les albums de famille.

> LA : Nous n'avons pas donné les albums de famille à la BnF, parce qu'ils continuent d'être consultés. J'ai reconstitué des albums pour les années où je n'étais pas encore là avec les choses que j'ai retrouvées. Avant mon arrivée, il y avait Jean Claude Penchenat et Georges Bonnot qui faisaient ces choses.
>
> AF : qui archivaient ?
>
> LA : Oui, qui gardaient. Mais ce n'était pas gardé pour le Soleil, c'était gardé en soi. Il y a des choses qui après sont restées au Soleil, certaines ont été données.
>
> AF : Et ces albums constituent la vie intime du Théâtre du Soleil.
>
> LA : C'est pour cela que je les ai appelés « albums de famille ».[499]

L'intime est gardé au plus près de la compagnie, dans les bureaux de la Cartoucherie. Liliana Andréone décrit l'habitude de conservation des comédiens qui le lui ont transmis et qu'elle continue de transmettre. Il n'est pas question d'archivage, mais bien de gardiennage. C'est un attachement au lien intime viscéral aux souvenirs et à la mémoire :

> Je ne jetais rien et c'est comme ça que je créais différentes petites choses. C'est à cette époque que j'ai créé l'album de famille. Dans cet album, il y a beaucoup de choses année par année : les naissances, les morts, les articles politiques, presque tout ce qu'il s'est passé d'important. Je ne trouvais pas une autre façon de mettre des petites choses qui pouvaient être intéressantes plus tard, individuellement ! […] Nous n'avons pas donné les albums de famille à la BnF, parce qu'ils continuent d'être consultés. J'ai reconstitué des albums pour les années où je n'étais pas encore là avec les choses que j'ai retrouvées.[500]

Les « petites choses » créées par Liliana Andréone rendent les individualités traçables aux archives. Les albums de famille et les lettres d'amour, faisant partie des archives les plus connues et les plus appréciées du Théâtre, continuent d'être enrichis, encore aujourd'hui, au présent du Soleil. Cet ordonnancement archivistique aurait cependant un fondement anarchique, ces archives ayant proliféré par la volonté de Liliana Andréone, sans directive ni hiérarchie préalable, mais bien dans un pur mouvement de liberté, une chance selon elle : « J'ai eu de la chance : on m'a donné la liberté de le faire, on ne m'a pas donné d'ordre. Pour moi, c'était évident. »[501] Ce geste de liberté individuelle mis au service du mouvement collectif décrit par Liliana, va de pair avec un aspect de révolte contre le temps institué en urgence de la création, au présent du Théâtre : « On n'avait pas l'urgence de le faire. Je l'ai fait même si Ariane avait décrété que ce n'était pas nécessaire. »[502] Aucune urgence n'est impliquée dans ce geste de collecte, cela relève pour Liliana Andréone de l'évidence, dans un

[499] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.1 Entretien avec Liliana Andréone, pp. 4, 5.
[500] *Ibid*., p. 4
[501] *Ibid*., p. 7.
[502] *Ibid*.

présent de pure perte, dans une revendication conférant à l'inutile face à l'effervescence de la création en ébullition quotidienne.

Cette conservation s'effectue dans un rapport continuellement intime vis-à-vis des membres de la troupe. Les albums de famille concernent l'ensemble des membres de la compagnie. Ils représentent les archives familiales personnelles dont les visages deviennent étrangers aux générations suivantes, mais renforcent le lien viscéral entretenu aux archives. Liliana Andréone s'y tient au plus près, elle garde tout. « J'étais toujours tout près du papier, tout près des cahiers »[503]. L. Andréone, dans cette filiation prégnante de l'archive, entretient un lien particulier à la matière papier et à sa texture, saisissable en transmission. Cela tend à l'accumulation afin de garantir une sensorialité partagée pour les éventuels successeurs au sein des archives :

> LA : J'ai besoin que cela se sache, ce que veut vraiment dire travailler pour une création, laisser son souffle. […] et pas seulement par rapport au théâtre, mais aussi par rapport au monde. Tout ce qu'il s'est passé en Afghanistan, en Amérique du Sud, nous avons énormément milité. Toutes les lettres que nous avons reçues en lien avec tous ces voyages sont toutes ici.[504]

C'est dans ce « tout est là » que se révèle l'enjeu d'importance cumulative qui peut être considéré par beaucoup comme étant contre-productif. Pour elle, il exprime ce qu'elle nomme « les trois vérités », afin de rendre compte de l'ensemble des strates de la vie de la compagnie :

> AF : Dans les compagnies et au Soleil, les archives se stratifient : il y a plusieurs strates et couches, un peu de poussière parce que le temps est passé. Elles sont rendues parfois illisibles, on va aller chercher certains comédiens, certaines références spécifiques, mais tout est là. Surtout pour le spectacle vivant en compagnie, si l'on attend que le temps passe, il ne va rien rester et on ne retrouvera plus que le sensationnel, ce qui a fait date. Et les autres, tellement nombreux, si la compagnie et le théâtre ne s'en sont pas emparés, ne l'ont pas noté, n'en ont pas fait trace (en interne), cela va se perdre entièrement. Il y aura forcément de la disparition, de l'oubli, de l'élimination. Mais archiver en interne au sein d'une compagnie en activité permet de faire trace pour tout le monde.
>
> LA : Ce que tu dis me fait penser à autre chose. On dit qu'il y a trois vérités : la mienne, la tienne et la vérité. Si l'on attend pour garder uniquement les bonnes choses, on ne garde qu'une vérité. Moi, je garde même les papiers qui disent que ce n'est pas bon !
>
> AF : On garde la vérité de tout le monde, on croise toutes les vérités ! C'est l'enjeu de la stratification de l'archive. Après, au fur et à mesure du temps, peut-être que certaines strates vont venir fusionner entre elles, peut-être que certaines vont se détacher…

[503] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.1 Entretien avec Liliana Andréone, p. 5.
[504] *Ibid*., p. 9.

> LA : Tout bouge avec le temps qui passe. En regardant les choses à droite, les choses à gauche, nous faisons au milieu quelque chose qui peut-être est plus près de la réalité. Mais nous ne connaissons jamais vraiment la réalité. J'ai gardé des choses que même Ariane ne voulait pas garder.
>
> AF : En interne, on sait que l'on peut faire trace sur toutes les vérités pour se rapprocher au plus près du spectacle vivant en lui-même : parce que ce spectacle vivant a existé de telle manière à un instant T. Il n'est pas possible de capturer cet instant, donc on cherche à l'entourer.
>
> LA : Je pense que le souvenir de quelqu'un, le souffle, la voix sont vraiment importants. On peut le faire maintenant.
>
> AF : Le souffle de l'archive, l'archive vivante ! [505]

En gardant l'ensemble des vérités, en tentant de les faire se croiser, bien que cela implique parfois un acte de désobéissance de la part de Liliana Andréone, c'est l'enjeu de la stratification de l'archive qui se dessine. Au fur et à mesure du temps, certaines strates peuvent venir fusionner entre elles, certaines peuvent se détacher, mais les archives qui se situent dans les contours permettent d'esquisser le souvenir immatériel et insaisissable d'une époque et d'une création, systématiquement dans les marges, pour tenter d'en observer le milieu, à la manière d'un test optique : les contours sont nets, mais le centre est flou, et il ne peut en être autrement. De cette manière, l'on peut observer la création éphémère du spectacle vivant. En interne, Liliana Andréone tente de laisser faire leur trace à toutes les vérités, pour se rapprocher au plus près du spectacle vivant. Cet éphémère a existé, il est impossible de capturer cet instant, par conséquent, on cherche à l'entourer. Ce contour en archive atteint sans doute sa forme la plus exemplaire avec les films de spectacles.

Les films

Ariane Mnouchkine procède à un montage de plusieurs captations de spectacles afin d'aboutir à la création d'un film. Ce procédé est mis en place dès 1973 pour le film *1789* :

> LA : *1789* a été le premier spectacle avec plusieurs captations qui ont permis d'aboutir à un film. Au départ, Ariane ne voulait pas. Elle sait que le théâtre est éphémère et qu'il ne fallait pas faire une captation. Et puis, à un moment donné, elle s'est dit que, grâce à cette captation, les gens allaient pouvoir voir. Il y a eu de longues discussions. La captation n'est pas faite pour que les gens la voient au lieu de venir au théâtre, elle existe pour que les étudiants puissent avoir un matériel à regarder. C'est comme cela qu'elle a accepté de faire une captation de « *Les Shakespeare* », notamment à Berlin, les dernières fois que nous avons joué. Les captations ont été faites pour le travail des étudiants à l'université. Chaque fois qu'une demande extérieure se présentait, on devait donner l'autorisation. Après, Ariane a compris que l'unique possibilité de laisser une trace à des générations, c'est les filmer. Donc avec son autorisation et son regard, il y a eu plusieurs spectacles, filmés, et pas uniquement captés.

[505] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.1 Entretien avec Liliana Andréone, p. 11.

AF : Il y a toujours eu des points de crispations entre l'éphémère de la création, la volonté de faire trace pour les archives, et les étudiants.

LA : Les captations que l'on fait maintenant, Ariane laisse faire. Parce qu'elle sait que ce sont des captations de travail qui vont être regardées par quelqu'un qui travaille dessus. Certains spectacles ont été filmés juste pour que quelque chose reste.

AF : Est-ce qu'il est possible de garder la trace porteuse de création ?

LA : Oui, parce qu'il y a soit les notes de Charles Henri ou de Sophie, soit les films de tous les moments de répétitions ! Il y a quand même une trace, que nous ne laissons pas voir à tout le monde, mais il y a une trace.

AF : Qu'il faut aller chercher !

LA : Oui et dans le film définitif, tu ne vois pas la trace non plus.[506]

Ariane Mnouchkine est consciente que la captation aboutissant au film est une nouvelle trace. Il n'est pas question de prétendre capter l'éphémère de la trace de la représentation, mais bien d'en produire une nouvelle. Il est par exemple possible de citer le film *Tambours sur la digue* datant de 2001. Contrairement au spectacle, dans le film, les comédiens-marionnettes miment l'ouverture de bouche de la marionnette, alors que leur texte est assumé par d'autres comédiens qui suivent la représentation sur un écran. Dans la représentation, ce sont les comédiens-marionnettes qui déclament leur texte. Le spectacle continue de bouger dans sa trace : Ariane Mnouchkine, par ses choix de « film de spectacle » et non de « captation », garantit cette non-fixation, sur le support DVD. Lorsque l'on compare le texte du livre, dont le nom d'auteur est celui d'Hélène Cixous, certains éléments sont également changeants : pour le DVD, les comédiens font l'impasse sur certaines phrases présentes dans l'édition du texte. Des scènes entières du texte édité sont également supprimées pour le DVD, ou bien changées de place par le montage. La représentation est une trace de création, tout comme l'édition du texte et le film.

Les captations de spectacle sont à distinguer des films qu'a pu réaliser Ariane Mnouchkine. Les bandes vidéo nécessaires au travail au plateau se composent de dizaines, voire de centaines d'heures d'enregistrement. Les films, quant à eux, sont montés sur plusieurs représentations condensées en une, afin de créer un nouvel objet artistique, passer de la représentation théâtrale au film de théâtre. Franck Pendino le nomme « la mémoire recomposée » :

[506] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.1 Entretien avec Liliana Andréone, pp. 9, 10.

AF : L'archive est réactivée dans l'urgence du présent de l'existence de la création du Soleil. C'est un enjeu qui est beaucoup plus large avec le travail des captations. Certains spectacles ont-ils disparu ? Je pense notamment au *Tartuffe* de 1994, est-il perdu ?

FP : Cela aussi, c'est un chantier au long court. Des centaines d'heures de rushes de répétitions de ce spectacle ont été captées pour le documentaire *Au Soleil même la nuit* qui suit le processus de création du spectacle. Éric Darmon qui avait initié le projet, avec Catherine Vilpoux, a filmé le spectacle dans son entièreté, et donc le spectacle est bien là, quelque part, sauf qu'il y a autour plus de 400 heures de vidéo à défricher. Ce travail n'a pas encore pu être effectué.

AF : Il existe la captation des répétitions, compactée dans une masse écrasante de toutes ces heures de rushes, tandis qu'en parallèle l'archive de la création — la captation, pour le dire assez simplement — elle, n'existe pas. Cela pose encore une question sur la temporalité du spectacle et de la représentation, qui est totalement distordue.

FP : Exactement. Les traces des spectacles du Soleil sont tout le temps digérées. Ariane propose un film à partir du spectacle, mais ce n'est jamais une captation, c'est du cinéma, sauf pour *Les Éphémères,* le seul spectacle qui a été réalisé dans les conditions d'une captation. Pour le *Tartuffe*, il y a bien captation au final, mais une matière plutôt brute qui n'a pas été pensée pour la postérité.

AF : Il y a toujours plusieurs représentations comprimées en une pour les films-spectacles.

FP : Oui. Les films réalisés par Ariane ne sont jamais la vraie trace du spectacle, c'est une création cinématographique, le spectacle est redécoupé, recomposé. Le Théâtre se transforme en Cinecittà. C'est le regard d'Ariane qui finalise le film tandis qu'au théâtre c'est le spectateur qui met la dernière touche finale à la mise en scène.[507]

Cette idée de Franck Pendino selon laquelle le spectacle est bien là et a fait trace, sans être visible pour autant, admet cet enjeu d'anarchive en puissance. Le spectacle en son instant T est rejeté, il n'est pas question de le capter. Il est ainsi rendu insaisissable, inobservable par la trop grande collecte, le trop-plein d'archives rendant illisible toute possibilité de saisissement total. Les spectacles se perdent, sans être supprimés. Leur trace s'égare. Ils sont contenus, en potentiel, aux archives. Ce qui a constitué la création éphémère à un moment donné de la représentation disparaît, et ce qui a été la forme au travail demeure. L'anarchive laisse ainsi ouverte en pratique une béance permanente sur ce qui pourrait advenir et non sur ce qui est advenu.

Concernant les films, bien qu'ils soient visionnables à la manière d'une seule représentation, ils sont filmés sans public (c'est le cas de *Tambours sur la digue* et du *Dernier caravansérail*), certaines scènes sont supprimées, le texte est modifié, le média artistique n'est plus le même. Ariane Mnouchkine propose une expérience différente, à savoir visionner un film, consciente que le théâtre n'est pas voué à « demeurer dans l'instant ». Elle ne capture pas un instant de représentation, elle reprend le matériau dit « de base » et le transforme pour un nouveau support.

[507] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.3 Entretien avec Franck Pendino, pp. 30, 31.

Ces DVD demeurent toutefois des anarchives, car ils ne capturent pas et n'affirment pas la captation totale de ce qu'ils (re)présentent. En prenant l'exemple des images filmées de *Méphisto*, Ariane Mnouchkine rend compte d'une « prise de trace » :

> Je ne voulais plus de traces filmées. Bernard Sobel a fait, je trouve, une très belle - plus qu'une captation, puisqu'on a eu du temps — une belle, comment dire, prise de trace de *Méphisto*, mais là aussi… ce sont les faiblesses du spectacle qui m'apparaissent à chaque fois.[508]

La captation instantanée de spectacles déplaît à Ariane Mnouchkine, qui en voit les faiblesses. Cet enjeu de la fixation temporelle de l'image animée est pour elle un croisement contre nature : un temps aboli qui ressurgit, de façon imparfaite, dans une image abîmée, avec le grain d'un caméscope d'un autre âge. Celui-ci vient gâcher notre souvenir flou, ouaté, et nous impose des contours rigides, ceux d'une image délimitée. Les souvenirs les plus vifs que garde Ariane Mnouchkine des anciennes créations du Soleil sont les musiques de Jean Jacques Lemêtre[509]. Les archives de captation ne se trouvent pas dans l'image saisie, mais dans la sensorialité mémorielle flottante de l'harmonie (musicale ou non). Il est important de maintenir ce sentiment de flou, de ne pas saisir toute la profondeur de l'image dans l'étreinte d'un regard. Les archives visuelles abîmeraient-elles la mémoire ? Il convient donc d'arrêter de se focaliser sur cet unique sens de la vue dans les archives de troupes, et de déplacer l'archive dans l'entièreté organique de la compagnie, qui continue de vivre, sur l'ensemble de son territoire.

Le territoire archivistique de la compagnie

Les archives conservées dans les locaux du Théâtre du Soleil sont situées dans une des galeries de tir de la Cartoucherie de Vincennes. Cette galerie se situe dans l'enfilade de plusieurs couloirs : il faut d'abord passer par l'espace réservé aux machines et aux travaux techniques, passer l'entrepôt des outils, la réserve du bar, pour finalement aboutir à la porte de la galerie de tir où sont entreposées les archives. Il serait tentant d'interpréter cette configuration comme un éventuel dédain ou un grand désintérêt par les équipes, mais il faut également y saisir la réalité appliquée du travail quotidien : les éléments sont disposés par ordre de nécessité, dans l'existence présente de la troupe et du travail mené.

---

[508] SIMÉON Sandrine, TORTI ALCAYAGA Agathe, *Les marges du Soleil, Paris*, L'Harmattan, 2023, pp. 209, 217.
[509] *Ibid*. « Je garde plus la musique de Jean-Jacques Lemêtre que les images du spectacle. »

Lorsque l'on pénètre dans la galerie de tir, il est possible de découvrir des papiers administratifs qui doivent être conservés pour des raisons légales pendant un certain temps. Cependant, ils restent finalement sur place et ne sont pas déplacés. Le besoin de garder à court terme fait s'installer dans la durée les documents entreposés, au point de devenir témoignage et souvenirs des créations passées. Les archives se produisent en étant envisagées au présent. Certains documents continuent d'être conservés, comme les affiches du spectacle *Sihanouk* de 1985 : la BnF en a récupéré un exemplaire afin de le mettre dans les fonds d'archives, mais tous les doublons sont restés, gardés et non jetés. Le phénomène se retrouve régulièrement, y compris pour des spectacles plus anciens, comme *La Cuisine* (1967) ou bien pour *1789* (1970)[510], dont les bureaux conservent encore un certain nombre de programmes distribués au public, à l'époque et encore aujourd'hui[511]. L'idée est de garder, mais aussi de donner. Par exemple, certaines personnes ayant travaillé au Théâtre du Soleil avaient au préalable décidé de leur léguer leurs archives. Le Soleil récupère donc des archives de spectacles déjà rentrées dans les fonds de la BnF[512]. L'archive se retrouve dans les murs du Théâtre, à distance de la BnF, et vient former une nouvelle strate archivistique du spectacle, en dehors des collections patrimoniales de la BnF dans lesquelles sont pourtant conservées les autres strates ayant formé la création. À l'inverse, il est possible de retrouver des traces de la cotation de la BnF permettant de pister les fonds d'archives du Théâtre du Soleil, au sein même de la galerie de tir. Certaines boîtes portent la mention de la cote 4-COL-153, cote correspondant au Fonds Théâtre du Soleil.

On observe également une anticipation de l'archive. Le Soleil prévoit ses dépôts à la BnF. La photographie[513] sur laquelle on voit les affiches de la création *Ici sont les dragons* date du 4 novembre 2024, alors que la première représentation du spectacle a eu lieu le 27 novembre 2024. La galerie de tir garde aussi les traces des précédentes méthodes d'archivage devenant ainsi une archive de la méthode d'archivage passée. Les étiquettes ne correspondent plus au contenu des étagères[514], elles sont la trace de l'ancienne méthode de rangement et d'inventaire, l'archéologie du classement archivistique mis en place précédemment.

---

[510] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 1.1 La Cartoucherie, *La galerie de tir*, Les affiches conservées dans la Galerie de tir.
[511] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 1.7 Les programmes et tracts
[512] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 1.1 La Cartoucherie, *La galerie de tir*, archives de spectacles dont les fonds sont entreposés à la Bibliothèque nationale de France
[513] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 1.1 La Cartoucherie, *La galerie de tir*, Les affiches conservées dans la Galerie de tir.
[514] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 1.1 La Cartoucherie, *La galerie de tir*, Exemples d'étiquettes correspondant à l'ancienne disposition des archives

Ariane Mnouchkine revendique elle-même que la mémoire des précédents spectacles s'imbrique dans le bâtiment-théâtre de la Cartoucherie. « L'archéologie des spectacles est inscrite dans l'architecture de la Cartoucherie, on fait toujours exprès de garder quelque chose. […] Donc quand on casse des bouts de ce plateau, on voit toutes les strates. »[515]. Néanmoins, lorsque la question de la transmission des archives à la BnF s'est posée, afin que celles-ci soient restaurées et entretenues, et qu'elles deviennent consultables pour les étudiants-chercheurs, cela a d'abord été un refus, puis de longues discussions durant lesquelles les mots se sont cherchés. Les archives, à force d'avoir couvé et « nidifié », selon l'expression de Franck Pendino, se sont fusionnées avec l'architecture du bâtiment de la Cartoucherie, lui-même indissociable du Théâtre du Soleil :

> FP : Ce qui posait un souci pour finaliser la convention c'était le terme de « don ». C'était inconcevable pour Ariane. Malgré un relatif désintérêt pour le passé, ce terme lui faisait ressentir comme un arrachement, comme une amputation d'une partie de son corps. Comme si quelque chose de la structure même du Théâtre du Soleil allait disparaître et peut-être fragiliser son fondement. Au cours d'une rencontre organisée à la BnF le 17 juin 2009 à l'initiative de Joël Huthwohl, Ariane parle de son rapport au passé et aux archives. Elle dit qu'elle trouvait prétentieux de donner ses archives et de considérer ainsi les traces de son passé artistique comme faisant partie d'une lignée aussi prestigieuse que celle de Copeau, Dullin, Vilar, dont les archives étaient déjà déposées à la BnF. Hélène Cixous lui a dit que c'était au contraire prétentieux de ne pas les donner. C'est Hélène Cixous qui a permis de reconsidérer son rapport aux archives et de faire en sorte que cela ne soit plus un arrachement, mais une transmission douce.
>
> CGB : C'était un véritable paradoxe : certes, nous parlions d'« arrachement », et pourtant les archives étaient reléguées au fin fond d'une galerie de tir particulièrement humide, avec du salpêtre. La galerie de tir, il faut passer une porte fermée à clé, puis une porte avec un code. Il faut avoir envie d'y aller ! C'est loin de tout et il faut vraiment y aller pour une bonne raison. Et en même temps, Ariane disait : « je ne veux pas donner parce que ça appartient à l'histoire ». Cette tension a toujours été présente.[516]

L'arrachement des « herbes folles » envahissantes que sont les archives du Soleil, qui, une fois arrachées, retireraient leur authenticité au site architectural en strate décrit par Ariane Mnouchkine, a au contraire permis leur prolifération au dehors du lieu, à la manière d'une bouture. Avant de considérer la transmission en anarchive par un changement de lieu, Franck Pendino et Le Théâtre du Soleil l'ont d'abord envisagée grâce à l'outil internet : dans un écart permanent entre mémoire et actualité.

Il est important de préciser ici que les trois compagnies permettent chacune un accès à la documentation concernant leurs spectacles. Le système d'archivage, né dans l'intime de la

---

[515] SIMÉON Sandrine, TORTI ALCAYAGA Agathe, *Les marges du Soleil, Paris*, L'Harmattan, 2023, pp. 209, 218.

[516] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, pp. 14, 15.

compagnie, vient en épouser les contours, chacune ayant un fonctionnement qui lui est propre. Les strates s'imbriquent progressivement à l'architecture du lieu où s'installe la compagnie, les archives trouvent place, non pas là où il y en a, mais là où il en reste. Elles incarnent, par conséquent, dans leur emplacement pratique et leur possible consultation de chaque instant, le désordre (anarchique) du temps présent. Cette consultation d'archives de compagnies, sans qu'elles soient rattachées à un lieu précis, s'est amorcée avec l'arrivée d'internet et a permis l'essor du site du Soleil qui n'a depuis jamais cessé de s'enrichir. Pour reprendre nos exemples précédents, avec *Le Dernier caravansérail*, il est possible de consulter en ligne certaines des archives issues du spectacle, comme les programmes de la tournée. Ces derniers sont semblables entre eux, tout en étant tous différents. La consultation tournée vers le regardeur/consultant en ligne garantit cet enjeu de stratification mouvante dans la composition des archives : le but étant de multiplier les points d'ancrage afin d'effleurer les contours instables de la compagnie, toujours en activité. Le programme original scanné sur le site mêle écriture manuscrite et tapuscrit, comme un patchwork archivistique des différentes langues, des articles de presse, des dessins et croquis. L'objet-archive scanné et téléchargeable est mis en mouvement, il demeure distribuable, anarchivé dans la trace numérique accessible instantanément.

2.3 L'archive réempruntable, l'archive ressuscitée : le don à la BnF

La circulation des archives

Aujourd'hui, Ariane Mnouchkine se dit guérie de cette inquiétude de voir partir les « choses » à la BnF :

> À un moment donné je me suis dit « je ne veux plus voir partir ces choses » donc je n'ai plus vu partir ces choses. Je n'avais qu'une seule envie, c'était de savoir : est ce qu'on pouvait les avoir en retour si on en avait besoin. Alors on a fait quelques tests, comme ça, en disant tout à coup « on a besoin de ça » (*rire*) et… ça mettait un peu de temps, je crois que pour les films, ça met du temps quand même, mais ça revenait. La parole était tenue. Nous n'étions pas dépossédés.[517]

Grâce à une garantie de circulation concrète et pratique des archives, leur transfert de la Cartoucherie dans les fonds de la BnF a pu s'effectuer. Corinne Gibello-Bernette revient sur la rédaction de la convention, qui acte les droits et les obligations des parties établies, du Théâtre du Soleil et de la BnF. Elle souligne que les mots justes ont été difficiles à trouver.

[517] SIMÉON Sandrine, TORTI ALCAYAGA Agathe, *Les marges du Soleil, Paris*, L'Harmattan, 2023, p. 207.

Cela s'est fait de façon progressive, le travail d'archiviste relevant essentiellement du lien humain et du dialogue[518]. Le mot « don » a finalement été retenu, mais c'est un don à condition, un don à rebours. Jacques Derrida définit le principe du don de la manière suivante :

> Le don n'est un don, il ne donne que dans la mesure où il donne le temps. La différence entre un don et toute autre opération d'échange pur et simple, c'est que le don donne le temps. Là où il y a le don, il y a le temps. Ce que ça donne, le don, c'est le temps, mais ce don du temps est aussi une demande de temps. Il faut que la chose ne soit pas immédiatement et à l'instant restituée. Il faut le temps, il faut que ça dure, il faut l'attente — sans oubli.[519]

D'après cette définition, le choix des mots de la part du Théâtre du Soleil pour la rédaction de la Convention les liant à la BnF, est très révélateur. Corinne Gibello Bernette précise que la BnF ne prenant pas en dépôt (un dépôt signifiant qu'aucune archive ne peut être traitée), il fallait qu'il s'agisse d'un don. Ce don est réciproque, car la BnF offre ce temps nécessaire exprimé par Jacques Derrida, comme une protection, afin de limiter l'oubli. Cela pourrait aller à l'encontre du processus d'anarchive. Il est donc important d'ajouter à la définition de Jacques Derrida, qui considère que « pour qu'il y ait don, il faut que le donataire ne rende pas »[520], que les archives du Soleil à la BnF, sans véritablement être rendues, reviennent à leur donateur. Le Théâtre du Soleil abolit cette tension hiérarchique du lieu possédant et du lieu dépossédé en ouvrant les archives à la circulation. Au-delà de cette redistribution, c'est également, selon Corinne Gibello-Bernette, l'archive « par capillarité » qui rend toujours plus instable les lectures archivistiques rattachées au Théâtre du Soleil.

Comme exprimée précédemment par Liliana Andréone et Corinne Gibello-Bernette, un des principaux enjeux des archives du Soleil est de garantir le rayonnement individuel de chaque individu ayant contribué au développement du Soleil formant les strates archivistiques. Le traitement des archives par la BnF s'y est adapté :

> CGB : Autre chose aussi : ce qui est très atypique avec le Théâtre du Soleil, c'est que les comédiens qui ont pu quitter la compagnie, des décorateurs ou des costumiers, comme Daniel Ogier, nous ont donné leurs archives par le phénomène dit de « capillarité ». C'est-à-dire qu'il y a le Soleil et puis les planètes qui gravitent autour : certaines personnes ont pu quitter le Soleil, puis parfois sont revenues, mais l'ont quitté à nouveau, elles ont pu avoir des carrières à l'extérieur. Mais, à un moment donné, sachant que le Théâtre du Soleil nous donnait leurs archives, ces personnes nous les ont données aussi. C'est comme cela que nous avons eu les archives de Roberto Moscoso, Jean-Claude Penchenat, Guy-Claude François, Françoise Tournafond, etc.[521]

---

[518] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 16.
[519] DERRIDA Jacques, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991, pp. 59, 60.
[520] *Ibid*., p. 26.
[521] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 18.

Les archives par capillarité ont pu s'effectuer conjointement avec Liliana Andréone, qui a contacté les « anciens » de la troupe dans cet échange intime et quasi familial. Leurs archives restant en lien avec celles du Théâtre, les embranchements et la stratification des archives du Soleil demeurent observables dans les fonds de la BnF. Cette génération d'embranchements complémentaires dans l'arborescence des archives du Théâtre du Soleil a été rendue possible par l'action de la BnF et le travail de Corinne Gibello-Bernette, venant ainsi les nourrir encore davantage. Si la crainte initiale était de croire que l'action de faire sortir les archives de leur architecture originelle conduirait à une dépossession du rapport intime émanant des archives constituées, en pratique, il n'en est rien : les archives en circulation à la BnF viennent, par capillarité, mêler les archives, entre intime et événement. Les événements personnels vécus par les « anciens », comme Daniel Ogier, et présents dans leurs archives, se mélangent avec les archives du Théâtre du Soleil. La BnF génère ainsi des embranchements supplémentaires de vérités intimes, permettant de détourer les corps flottants archivistiques du Théâtre du Soleil.

Des archives « très vivantes »

Si Ariane Mnouchkine parvient à vivre la circulation d'archives comme ne faisant pas l'objet d'une dépossession, c'est par ces récupérations ponctuelles garanties par la Convention signée avec la BnF. Le plus récent exemple que nous pouvons citer est celui des marionnettes du spectacle *Tambours sur la digue* (1999), qui ont été réutilisées pour la création de *L'île d'or*[522] (2021). Cet exemple éclaire la possible circulation des différents temps du présent réunis au sein de l'anarchive. Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino ont fait entrer en friction ces différentes temporalités incarnées dans les marionnettes :

> CGB : […] Dans la convention, il a été indiqué, par exemple, ce que nous pouvons faire si nous souhaitons faire une exposition ou utiliser des ressources audiovisuelles, des documents pour des présentations à des étudiants ou des expositions dans nos murs. Nous avons le droit gracieux d'utiliser et de présenter ces ressources. Aujourd'hui, il existe également un droit de présentation des documents, en plus du droit de divulgation et de tous les droits patrimoniaux y afférant. De plus, dans cette convention, le Théâtre du Soleil a demandé que soit rajouté un paragraphe pour pouvoir réemprunter, soit pour un spectacle, soit pour toute autre raison, des archives ou des objets. C'est le cas pour le dernier spectacle (*L'île d'or*) puisque certaines marionnettes de *Tambours sur la digue* ont été prêtées pour toute la durée du spectacle.
>
> AF : Dans cette optique de dons et de dires, il y a un objectif de remise au présent des archives du Soleil qui sont, dans un premier temps, conservées à la Cartoucherie, reléguées dans la galerie de tir.

[522] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 1.5 La poupée de Madame Li *Tambours sur la digue* (1999)

> Mais, en fin de compte, une fois données, ces archives sont réactivées par la circulation entre la BnF et le Soleil.
> […]
> CGB : Notre travail aux Arts du spectacle, consiste à essayer de faire comprendre que les archives, par la mise à disposition en salle de lecture à tous les publics — puisqu'on ouvre à la fois aux praticiens du spectacle comme aux chercheurs dans un sens très large — sont des ressources vivantes. Très vivantes.[523]

Ce « très vivant » des archives à la BnF, résultat des multiples temporalités d'un même support (comme celui des marionnettes), sont amenés à se rencontrer lors de la création de *L'île d'or*. Ce « très vivant » en circulation rend le traitement de l'archive « atypique », selon Franck Pendino, afin de faire communiquer le passé et le présent à la scène :

> FP : Le Théâtre du Soleil invente ses propres codes. C'est le royaume de l'atypisme à tous les égards ! Le mode de fonctionnement, la porosité des fonctions, le vocable inhérent à la troupe… Les archives sont donc également atypiques. En termes de supports déjà, nous allons voir passer des manuscrits, des tapuscrits, des photos, des vidéos, des cassettes audios, des disquettes, des disques durs. Et de formats aussi : il y a des petites marionnettes, de grandes statuettes, des masques, des éléments de costumes, et même un cheval ! (*rires*), une sculpture grandeur nature réalisée par Erhard Stiefel pour la scénographie des Atrides. En termes de volume, par exemple (à Corinne) si le cheval des Atrides arrive dans quelques jours, avez-vous l'espace pour le conserver ? Vous conservez surtout en premier lieu le manuscrit et l'image.
>
> CGB : Là, pour le moment, je suis dans mon rôle d'archiviste, qui envisage de préparer une exposition, et qui se dit, il faut y aller ! Mais, à cet instant, je ne connais pas l'état matériel du cheval, peut-être aura-t-il besoin d'être restauré ? Probablement. Ensuite, la question du lieu de conservation : nous avons des magasins sur le site François-Mitterrand, un cheval devrait rentrer ! (*rires*), mais je me poserai la question dans un second temps.
>
> FP : Atypique aussi, à d'autres égards. Par exemple, les marionnettes de *Tambours sur la digue* : Au moment où une demande de rapatriement arrive sur le bureau de Corinne, les marionnettes sont sur le point d'être exposées…
> CGB : C'est fait, l'exposition est inaugurée à Moulins depuis quatre jours.
>
> FP : Mais il a tout de même fallu les rapatrier ces marionnettes-là. C'est la petite histoire que les spectateurs ne connaissent pas forcément. Pour ceux qui savent : ce sont les petites marionnettes de *Tambours*, les miniaturisations des personnages, que nous retrouvons à la fin de *L'Île d'or*. Elles sont manipulées par d'autres personnages. Il y a là une jolie mise en abîme : le passé et le présent communiquent. Il y a quand même eu un petit coup de chaud ! Ce n'est pas une posture toujours très agréable de transmettre une requête teintée d'injonction… « il les faudrait tout de suite… enfin, pour hier ! » (*rires*)
>
> CGB : Toutes les marionnettes, quand nous les avions reçues, étaient passées par l'anoxie. Parce que, dès qu'il y a un costume, il faut tuer les parasites éventuels. Nous avions également fait faire des boîtes de conservation sur mesure. Évidemment, pour faire sortir la douzaine de marionnettes de la BnF, il faut en passer par des autorisations, des formulaires, cela ne se fait pas en un claquement de doigts ! Donc, moi de répondre à Franck : « Pour demain ? Non ! » (*rires*)
>
> FP : Et moi de dire à Ariane : « Pour demain ? Oui, bien sûr ! » C'est un oui permanent (*rires*) en sachant que l'urgence du présent va prendre le dessus et lui donner d'autres préoccupations. Finalement, entre le désir et le désordre qu'il crée, le temps suit son cours.[524]

[523] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, pp. 15, 16.
[524] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 17.

Le « oui permanent » généré dans l'urgence du présent illustre les différentes temporalités qui tentent d'entrer en résonance les unes avec les autres, au plateau. La trace créatrice au présent revient par l'archive. Les marionnettes de *Tambours sur la digue*, sont revenues au présent en circulation pour *L'île d'or*. Par ce travail d'archives, il a pu y avoir une nouvelle trace créatrice au présent.

Franck Pendino raconte comment la priorité du présent en création vient harmoniser les enjeux communs à la BnF et au Théâtre du Soleil, en donnant l'exemple de la numérisation de la Danse du Cerf du spectacle *Et soudain des nuits d'éveil* (1997) :

> FP : Dans le spectacle *Et soudain des nuits d'éveil*, il y avait une danse appelée « la danse du Cerf », c'est une danse traditionnelle tibétaine. Et pour *Kanata* il était question de faire écho à d'autres peuples et de réutiliser cette danse. Nous nous sommes dit « mais cela a été filmé » et je suis parti à la recherche de cette ressource. À la BnF, la vidéo n'avait pas encore été numérisée, il peut s'écouler beaucoup de temps entre le moment des transferts d'archives et leur traitement. Mais soudain, tout s'est accéléré, la recherche de cette séquence était devenue pour eux aussi une priorité, nous étions en pleine création. Il fallait que cela vienne nourrir la création.[525]

L'archive est ainsi revitalisée dans son urgente remise au présent. L'archive en circulation continue d'exister comme matière première à la scène. Elle passe par un processus de ritualisation lorsqu'elle est traitée comme archive (l'entrée de chaque document à la BnF le transforme instantanément en document patrimonial, et il doit donc être soumis à un protocole de classification et de traitement). Pour revenir à la scène, elle doit faire le chemin inverse. Elle revient se profaner au plateau, s'en nourrit et repart, augmentée d'un passage de scène, de temps, de texte. Elle revient aux archives, distribuée sur le site internet du Soleil, et numérisée à la BnF. L'enjeu d'anarchive perdure dans son perpétuel mouvement. Ce don de temps qu'octroie la BnF est très révélateur de la stratification temporelle observable dans l'anarchive : remise au présent de la scène, rendue urgente et brûlante par la création, l'archive retrouve le vivant dans l'immédiateté. Cependant, elle sait aussi être en archive, dans « l'éternité du monde » offert par la BnF, selon l'expression de Corinne Gibello-Bernette :

> AF : La temporalité de l'archive n'est plus du tout la même, lorsqu'elle est encore au sein de son propre théâtre et de sa compagnie, et lorsqu'elle en sort pour entrer dans les structures comme la BnF, sa temporalité se distord.
>
> CGB : C'est ce que disait Franck, un théâtre vit dans le présent, dans l'immédiateté. Nous, à la BnF, nous avons l'éternité devant nous (*rires*).

[525] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.3 Entretien avec Franck Pendino, p. 30.

> AF : Exactement. Et, comme cela s'est déroulé pour *L'Île d'or*, les archives dans l'éternité et les archives dans le temps présent, viennent se rencontrer pour une médiation, pour un prêt, pour une circulation.[526]

Les archives du Soleil se constituent en corps flottants dans le saisissement de leur actualité. Par la confrontation de ces multiples temporalités, une brèche se crée dans le temps présent de la compagnie par l'anarchive. Ces débris d'archives ne peuvent être saisis avec netteté, ils demeurent flous. Ces corps flottants sont naturellement une gêne dans l'œil d'Ariane Mnouchkine qui tente sans arrêt de saisir l'enjeu présent avec davantage de clarté. Elle se concentre avec force sur l'image nette du présent afin de la saisir au plus juste de l'actualité racontée à la scène, bien que le temps ne fasse que multiplier les apparitions des corps flottants-archives. Il n'est sans doute pas hasardeux que les dernières créations de Ariane Mnouchkine au Soleil soient sur beaucoup de points, des mises en abyme de ses créations précédentes.

Ariane Mnouchkine s'empare, dans une moindre mesure, de ces corps flottants d'archives de plus en plus présents, et les propose à nouveau à la scène, au travers de son propre regard combiné à celui des comédiens et collaborateurs dans l'actualité. Tout comme les corps flottants se formant dans le champ de vision ne peuvent se laisser examiner avec netteté, l'observation de l'anarchive est continuellement floue, elle ne peut être saisie de façon pleine et entière, elle ne peut que se déplacer continuellement, ne pouvant ainsi être investie d'une quelconque forme de puissance revendicatrice ou hiérarchisée. Elle est le corps flottant : présente et distinguable, parfois observable, mais en aucun cas saisissable. Sur le sujet des observations des événements passés, Ariane Mnouchkine déclare : « Je ne me souviens vraiment que des éblouissements »[527]. Les archives du Théâtre du Soleil forment un amoncellement de l'inutile submergeant, arrimé dans le temps qui engendre les corps flottants fragmentés d'une mémoire en perpétuelle évolution. Une parade trouvée à la présence envahissante de ces corps flottants a été de permettre de détourner le regard et de venir l'y reposer ensuite, grâce au travail de la BnF, garantissant une circulation de l'archive, qui continue de proliférer, à la manière d'un puits sans-fonds d'archives.

[526] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 23.
[527] MNOUCHKINE Ariane, PASCAUD Fabienne, *L'Art du Présent,* Arles, Babel essai, 2016, p. 278.

CHAPITRE 3 Le pas de côté de la Compagnie Louis Brouillard, dans le feu de l'archive.

Mon travail quotidien d'archiviste dans l'équipe Louis Brouillard depuis 2019 a non seulement été le terrain de l'exercice pratique et de l'application quotidienne de l'archivage, mais aussi le terreau fertile de la notion d'anarchive, en discussion avec Anne de Amézaga :

> AF : Je dis souvent que je ne traite pas les archives de Joël Pommerat, mais les archives de la Compagnie Louis Brouillard. Parce que c'est la compagnie qui les gère, qui les a générées, qui les a instaurées, et qui continue de les développer, avec cette forme du collectif d'anarchive qui va avec.
>
> AD : Ce qui est beau dans « anarchive » aussi c'est qu'il y a « vive », donc vivant. C'est l'antonyme de l'archive !
>
> AF : Oui, et cet « archi » qui appuie cet ordre dans une exacerbation. L'anarchive c'est aussi le fait d'exacerber un morceau de spectacle vivant pour en garder la trace quelque part, et quel que soit-ce que cette matière va devenir ensuite.
>
> AD : Je pense que l'archive ne concerne pas que l'artiste, elle appartient au public, à l'histoire, au domaine public, à ceux qui ont financé. C'est même au-delà de l'artiste. Si on fait une exposition sur Magritte aujourd'hui, ça ne concerne pas Magritte. Et l'œuvre appartient à celui qui la regarde, au regardeur. Non ?[528]

Anne de Amézaga, codirectrice de la Compagnie Louis Brouillard jusqu'en 2022, a été l'initiatrice de la collecte archivistique de la compagnie. Cette organisation, comme elle l'a exprimée au cours de nos entretiens, s'est effectuée en accord avec les membres du bureau. Après avoir récupéré énormément de matière archivistique, il est décidé d'y accorder une place et une organisation dédiée. Cela partait d'un geste de collecte intime, qui s'est finalement étendu à la vie quotidienne de la compagnie. Son travail, non seulement sur les archives, mais aussi sur leur diffusion, sera partagé entre les bureaux de la Compagnie Louis Brouillard, et chez elle. Elle y recevra bon nombre d'étudiants, et déléguera cette tâche archivistique à chacune de ses assistantes, sans jamais renoncer à la rencontre des étudiants, à l'échange de parole et au prêt de supports DVD des spectacles. Dans cette double perspective active et pratique, les archives vont cheminer en « hors cadre » des priorités de la vie de la compagnie, se révélant systématiquement adaptables et s'élaborant sur mesure à chaque nouvelle collecte et apport. Les différentes personnes qui se succéderont aux archives le feront en porosité à l'ensemble de leurs fonctions au sein du bureau. Bien qu'ayant été recrutée spécifiquement afin de poursuivre ce geste d'activation, il m'a été délégué au fur et à mesure du temps, certaines tâches de gestion des fichiers publics et de communication.

[528] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, pp. 57, 58.

3.1 Le palimpseste accompagné de Joël Pommerat

La mobilité archivistique

Anne de Amézaga a codirigé la Compagnie Louis Brouillard pendant plus de vingt ans, et a fait sienne l'adaptabilité continuelle des procédures administratives et artistiques préconçues, afin de correspondre à la réalité concrète et pratique des demandes de Joël Pommerat. Les archives n'y ont pas fait exception. Comme elle le déclare elle-même :

> AD : L'archive, ça lui rappelle qu'il a une finitude. Mais « anarchive », je trouve que ce mot est vraiment juste par rapport à lui. Oui, il y a un concept, une procédure, une façon de référencer les choses, mais, en réalité nous l'avons fait à sa manière, comme nous avons fait le programme à sa manière, comme nous faisons vivre la compagnie à sa manière. L'anarchie, c'est le pas de côté.[529]

Ce pas de côté pratique « à la manière de » se répercute sur l'ensemble des missions que Joël Pommerat a pu confier à Anne de Amézaga. Chacune de ses fonctions amène à un redimensionnement pratique du terrain à explorer. De la scène à la salle, de son domicile au bureau de la compagnie, de Paris à Chapareillan, les archives de la Compagnie Louis Brouillard se sont constituées itinérantes. Elles se sont élaborées en anarchive, dans un premier mouvement de négation, celui de l'absence de lieu. Magali Briday-Voileau, actuellement codirectrice de la Compagnie Louis Brouillard, revient sur sa formation spécifique :

> MBV : La compagnie Louis Brouillard est une compagnie très particulière dans le paysage français, puisque c'est à ma connaissance, la seule compagnie de cet âge-là, avec une aussi grande longévité, qui ne soit pas associée à un lieu. Elle a été créée en 1990, Joël Pommerat crée des spectacles depuis 35 ans, le chemin classique d'un artiste de son envergure est plutôt de prendre la direction d'un lieu, ce qu'il refuse. […] On a un budget de fonctionnement important et pour que la compagnie puisse continuer d'exister, nous sommes dans l'obligation de tourner. Ce n'est pas uniquement pour des raisons économiques. Le travail de Joël Pommerat est aussi basé là-dessus. Il a dit dès le départ qu'il voulait créer des spectacles qui s'installent dans la durée et qui vivent avec le temps, avec des acteurs qui sont souvent les mêmes et qui travaillent avec lui depuis longtemps. C'était un postulat de départ et c'est aussi devenu une nécessité pour pouvoir continuer d'exister.[530]

Joël Pommerat revendique l'absence d'un lieu qui lui serait dédié. Bien que ses créations s'amorcent de façon quasi systématique dans un espace scénique afin de donner lieu, si ce n'est à la création, du moins aux intentions et problématiques artistiques, force est

[529] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 57.
[530] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.2 Entretien avec Magali Briday-Voileau, p. 59.

de constater que la géographie artistico-administrative de la compagnie est éparpillée. Elle possède un local situé à Chapareillan[531] dans lequel les éléments servant au décor, à la technique et aux costumes sont stockés. Ils peuvent servir à nouveau si une tournée est programmée, ou bien si un spectacle qui avait été arrêté recommence à être joué. Ce travail a été amorcé et est actuellement conduit par Emmanuel Abate (Manu), le directeur technique de la compagnie :

> AD : Le lieu Chapareillan fait partie de la question du répertoire : Joël veut toujours conserver les décors, il n'a pas voulu faire de choix et cela a commencé à peser dans le travail de Manu. C'est exactement le même principe avec les archives : nous avions du stockage ici, quand nous étions aux Bouffes du Nord, nous avions un petit emplacement à la Porte de la Villette, nous avions des choses à l'Odéon : tout était dispersé. Il y avait des camions à Joigny, un stockage vers Auxerre, et à un moment donné, Manu nous a dit qu'il n'arrivait plus à gérer et que nous ferions mieux de louer un lieu, plutôt près de chez lui parce qu'il n'était pas à Paris. Là, nous pourrions tout référencer et c'est ce qu'il a fait, comme avec les archives : tout référencer, ranger par décor de spectacle, mais aussi par usage. Par exemple, les projecteurs XXX sont là, tous les projecteurs de tel spectacle sont à un autre endroit, tous les fauteuils sont ensemble, et puis il y a tout un stock de costumes parce que les costumes avec Isabelle c'était la folie ! Il y en avait partout et il fallait les refaire. Peut-être que certains ne seront jamais réutilisés. Mais pour *Contes et Légendes*, Joël a accepté que Manu réutilise des choses qui peuvent être issues de spectacles qui ne tourneront plus jamais. Selon l'idée du répertoire qu'a Joël, c'était très dur d'imaginer, de jeter le décor de *Ma chambre froide*, de *Cercles/fictions*… Manu s'est donc retrouvé devant une énorme quantité de choses qu'il a rangées, référencées… C'est pour cela qu'il y a Chapareillan et c'est un lieu vraiment très pratique, car il a pu y monter des décors, par exemple celui de *Marius*. C'est un lieu immense et pourtant déjà bien rempli, où il a créé des mezzanines. Il reprend des choses, il fait des remontages de décor pour voir ce qu'il manque, ce qu'il va falloir refaire. C'est un peu le même usage que nos archives : le passé est stocké là et il se réveillera peut-être un jour. Par exemple, aujourd'hui, Joël veut arrêter Le *Chaperon* : le spectacle va donc être mis en sommeil, mais peut-être que, dans trois ans, il voudra le reprendre. Donc, bien sûr, nous ne jetterons rien ! Nous mettrons tout ici, nous le garderons.[532]

L'ensemble des éléments qui composent une création sont mis de côté s'ils ne tournent plus. Il n'est pas question de décréter une fin de tournée ou de représentation, mais plutôt de mettre en sommeil provisoirement, dans la durée, pour que les stocks puissent bouger selon les besoins du présent. Si les stocks existent, ce n'est pas pour garder, mais pour permettre une reprise, un recyclage, un recommencement. La Compagnie Louis Brouillard se fait accompagnatrice des artistes et des créations. Si Joël Pommerat revendique une liberté créatrice par le renoncement à un lieu précis, Anne de Amézaga requiert elle aussi une liberté accompagnatrice des artistes qui ne soit pas rattachée à un lieu. Elle a, par conséquent, inventé pour elle le métier de « relation publique indépendante », en se basant sur le travail de Gérard Hardy, comédien du Soleil et chargé de relations publiques. Les chargés de relations publiques étant jusqu'alors l'apanage des lieux-théâtre — dans l'optique de fidéliser un public attaché à un lieu — Anne de Amézaga, dans le sillage nomade tracé par Joël

[531] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 2.2 Chapareillan
[532] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, pp. 54, 55.

Pommerat, déplace l'enjeu du public afin de le fidéliser, non à un lieu, mais à une compagnie, déplacement qu'elle nommera le rhizome du public.

Ici fermente le terreau de l'anarchive de la Compagnie Louis Brouillard. Si l'archive est avant tout un lieu (depuis le retour étymologique de l'*arkheion* de J. Derrida, à la domiciliation des archives nationales ou des différents fonds d'archives installés dans les grandes Bibliothèque nationale de France), Anne de Amézaga met en mouvement le lieu-archive en l'ouvrant à l'accueil intime de sa maison. Le fonds d'archive de la Compagnie Louis Brouillard élit actuellement domicile au sein de bureaux loués situés dans les locaux du Théâtre Bouffes du Nord. La compagnie et l'ensemble de ses membres demeurent profondément mobiles. Le geste-archive se transporte, d'un lieu à l'autre, s'enrichit au gré des circulations régulières des membres de la compagnie au bureau, artistes, techniciens et personnels administratifs. Les archives s'agglutinent certes dans les bureaux, mais se dispersent en leur lieu propre. Elles viennent combler les marges, les espaces libres laissés sur les étagères[533], les remises, tout en se pliant à un ordonnancement strict et quotidien.[534] Ce dernier a été réalisé par une multiplicité de personnes s'étant succédées, chacune venant ajouter sa strate par-dessus la précédente. La construction du fonds d'archives témoigne d'une instabilité révélatrice de l'activité mouvante de la Compagnie Louis Brouillard. La structuration du fonds d'archives s'adapte au travail de Joël Pommerat :

> AD : Joël est déconcertant, parce qu'il ne fait rien dans la norme. Mais c'est la beauté de son travail. Je le comparerais plus facilement à Jodorowsky qu'à n'importe quel autre auteur, parce qu'il a fait des films sans moyens. L'accident peut arriver au cours d'une représentation ou d'un tournage, il va intégrer quelque chose qui s'est passé dans le présent. Joël est aussi dans ce présent : c'est pour cela que l'impression de texte le renvoie à la mort, alors qu'il est dans un vivant perpétuel.
>
> AF : C'est cette influence créative et dramaturgique qui fait aussi rebouger et reconsidérer les lignes, les cadres et les limites de ce que peut être l'archive, de ce que peut être l'édition, la tournée…
>
> AD : Et l'archive doit en être le témoin. Cela me vient en parlant avec toi, cette idée du moment présent. L'archive représente le fossé entre ce qu'a été en 2012 ou 2013 la première de *Ça ira (1) fin de Louis*, et ce que l'œuvre est devenue lors de sa dernière à Lisbonne : ce n'est pas la même pièce. Il faut se dire que c'est une archive vivante, c'est cela qui est compliqué.
>
> AF : D'où une idée de constellation, le besoin de multiplier les points d'ancrage…
>
> AD : Et les entrées…

[533] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 2.1 Les bureaux de la compagnie au Théâtre des Bouffes du Nord, *Les archives papiers*.
[534] Voir volume des annexes, Annexe 2 : Outils archivistiques de la Compagnie Louis Brouillard, 3. Cotes fonds papier.

> AF : Et les arborescences : il y a mille et une métaphores à faire autour du sujet pour ne serait-ce qu'envisager d'entourer un instant sans le figer, pour essayer de l'approcher.
>
> AD : Exactement, c'est un instant présent. En fin de compte, je pourrais dire très égoïstement que cela m'a aussi permis de mieux accompagner Joël. C'est-à-dire de comprendre que des choses allaient et partaient au fur et à mesure du processus de création, et ce n'est pas un drame.[535]

L'anarchive éditée

L'amorce au plateau du travail artistique de Joël Pommerat — en perspective d'une anarchivation potentielle — peut paraître dans un premier temps semblable à celui du Théâtre du Soleil. Ce dernier se documente ainsi que l'ensemble des membres de sa troupe. Les improvisations sont constamment filmées, elles sont ensuite réécrites puis retravaillées. Joël Pommerat qualifie son écriture d'auteur-metteur en scène, pour le citer, « comme un palimpseste. Réécrivant sur le manuscrit, le parchemin de l'auteur »[536]. Le palimpseste s'illustre par des similarités évolutives à partir de son support d'origine. L'écriture du spectacle s'élabore au plateau au fur et à mesure des improvisations. L'écriture-palimpseste est orchestrée par Joël Pommerat. Or ces improvisations filmées, une fois la période de création passée, ne sont pas pour autant restituées dans les bureaux de la compagnie afin de faire archive. Il n'est pas question d'en faire immédiatement un matériau-archive disponible à la consultation. Elles demeurent jusqu'à présent un élément considéré comme outil de travail, qui n'a pas lieu d'être en archive. Elles peuvent se révéler nécessaires au travail pour la reprise d'un rôle par un comédien.

Anne de Amézaga témoigne du fait que la compagnie travaille de manière « anarchique », constamment à son présent, puisque, sans jamais réussir à se projeter sur un chemin déterminé, l'histoire de la compagnie s'est constamment écrite dans un présent de l'immédiateté, constatant les besoins nécessaires instantanément, et cheminant de la sorte. Le refuge du lieu n'étant pas permis, la mobilité de la compagnie se poursuit. Dans un rapport quasi boulimique de présent, dans une prise compulsive au temps présent de tout ce qui existe, Anne de Amézaga a poursuivi sa collecte-archive ; son geste de gardiennage ne s'est pas réfléchi au passé ou au futur de la troupe, mais bien dans l'immédiateté pratique du travail de la compagnie :

> J'ai appris toute une méthode pour rassurer tout le monde en sachant qu'à un moment, tout peut s'arrêter et reprendre d'une autre manière. Et je crois qu'en faisant ce travail, cela m'a aussi convaincue que rien n'est figé et que d'un spectacle à l'autre, Joël va travailler d'une autre manière. Je n'ai pas

[535] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2. Entretien avec Anne de Amézaga, pp. 47, 48.
[536] POMMERAT Joël, *Théâtres en Présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2007, p. 23.

> besoin d'avoir le texte pour cela. En revanche, j'ai besoin de savoir les changements à effectuer sur une affiche, par exemple. À partir d'un certain moment, il a voulu que j'écrive auteur-metteur en scène. Plus tard, il m'a dit que, pour la communication, il ne fallait pas dire : « texte de Joël Pommerat et mise en scène de Joël Pommerat », mais « un spectacle de Joël Pommerat ». Il fallait faire comprendre que les comédiens sont coauteurs d'une certaine manière : par leur présence, ils sont matière vivante. Ce n'est pas un collectif, c'est bien Joël Pommerat qui signe, mais il partage ses droits avec les comédiens parce qu'il estime qu'ils font partie du poème. Ils sont aussi auteurs, à leur manière : avec leur corps, leur voix...[537]

Les comédiens de la Compagnie Louis Brouillard se constituent en matière vivante. Les corps des comédiens, manifestés en scène, se réapproprient continuellement l'écriture au présent de Joël Pommerat et s'inscrivent dans la trace textuelle en évolution. Par le palimpseste, Joël Pommerat se livre à une multiplication des niveaux de réel. Nous pouvons ici parler de palimpseste-archivistique des corps. Ce réel à la scène est mouvementé, troublé, documenté, amplifié, déformé, puis réordonné, ce qui tend à exprimer la stratification présente dans les archives de la compagnie, et est caractéristique du phénomène d'anarchivation au plateau. Anne de Amézaga est consciente de la manière quasi anarchique de travailler au plateau de Joël Pommerat. Cette manière déteint aussi sur le travail mené sur les éditions des textes des pièces, faisant l'objet d'une répartition inédite concernant les droits d'auteurs. Les multiples rééditions des textes de Joël Pommerat sont le résultat et l'expression d'un travail au présent systématique, par le support de l'édition, *a priori* inadapté à garantir cette instabilité du palimpseste. Pourtant, ce dernier se réfléchit aux éditions, les appelant à être constamment renouvelées. Cette observation est notamment faite par Marie Cousin, dans sa thèse de doctorat *L'auteur en scène* :

> Joël Pommerat ne livre à l'éditeur le texte de sa pièce qu'une fois les répétitions terminées. Toutefois, parce que le metteur en scène est l'auteur, la publication ne fige pas le texte, de même que la première ne fixe pas la représentation. Comme le précise Pommerat dans ses entretiens avec Joëlle Gayot : « Un spectacle finit de s'écrire dans les deux ou trois premières semaines de confrontation au public. La représentation est modifiée suivant la disponibilité ou non du spectateur, la curiosité de son regard. Il y a évidemment interaction ». Il apparaît alors que le travail d'écriture se poursuit pendant les représentations, sous le regard de l'auteur en scène : « Pour *Les Marchands*, j'ai dû voir les deux tiers des représentations, c'est-à-dire aujourd'hui à peu près cent représentations. Nous avons donc travaillé cent fois avec l'équipe. Nous avons précisé cent fois chaque moment délicat et cent fois nous nous sommes posé des questions ».[538]

Par l'attention continuellement renouvelée aux représentations, les membres de la compagnie parviennent à communiquer les changements et corrections effectuées par J. Pommerat à la scène. Ces corrections seront régulièrement apportées aux éditions, lors des

[537] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 48.
[538] COUSIN Marion, *L'auteur en scène : analyse d'un geste théâtral et dramaturgie du texte né de la scène*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2012, p. 148.

rééditions. Ayant refusé pendant plusieurs années d'être édité, Anne de Amézaga, consciente que Joël Pommerat est un « auteur vivant »,[539] obtient que les textes ne soient édités qu'après les premiers mois de représentation et non avant. Les rééditions laissent ainsi par ce procédé encore davantage de place à l'expression du palimpseste. Néanmoins, ce support éditorial permettant de témoigner des variations palimpsestiques des textes de Joël Pommerat issus de la scène, n'est pas devenu un processus perpétué à chaque nouvelle création, laissant ainsi place à la perte : le spectacle *Contes et Légendes*, dont la tournée a commencé en 2019, a été édité en 2024, bien que le texte ait connu nombre de changements significatifs durant cette période. Cet enjeu montre que, bien que l'archive textuelle puisse sembler plus « facile » à tracer — dans la comparaison des différentes éditions d'un même texte — elle ne se fige jamais et est à réinterroger à chaque création, et recréation. L'anarchive demeure.

Les comédiens, auteurs en corps et en voix du processus même de création et de pérennisation des créations, mais également des textes permettent de rappeler que rien ne se verrouille ni ne se fige véritablement. Par conséquent, les archives dans notre compréhension temporelle de la compagnie mènent à leur multiplication compulsive, que ce soit par Anne de Amézaga ou par les autres membres de la compagnie. Il s'agit de pister la trace multiple qu'elles produisent, au continuel présent instantané. Si le texte édité se périme en pratique, le palimpseste de J. Pommerat continue de se former. Le travail archivistique se fait à discrétion. Anne de Amézaga effectue cet amoncellement, mais sans sollicitation. Les membres du bureau, qui, au cours des conversations, entendent parler de la problématique de conservation pour les archives, viennent apporter au fur et à mesure, leurs programmes et billets de tournées récoltés. Ce n'est pas la création qui se projette en archive, mais bien la compagnie qui fait archive autour de la création. Comme l'exprime J. Derrida, ce qui tend à faire archive, ce sont les gens et les lieux (l'*arkheion* et les archontes), or pour la compagnie Louis Brouillard, les gens sont polyvalents, et le lieu est nomade. Cela ne contrarie pas pour autant une volonté commune de rassemblement des archives de la compagnie, après un temps de récolte dispersée.

3.2 Les archives en gestion interne, le sur-mesure archivistique

Un gardiennage de la mémoire vive

[539] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 47.

En 2015, Marion Boudier relève la composition de la Compagnie Louis Brouillard, des membres travaillant dans les bureaux de la compagnie aux Bouffes du Nord :

> Autour d'Anne de Amézaga, Jean François-Louchin et Isabelle Muraour, depuis peu secondés par une équipe administrative de cinq personnes (Léa Franc, Lise Michard, Gil Paon, Lorraine Ronsin-Quéchon et Fanny Trujillo), la compagnie se construit et se pense comme un outil de production sur mesure.[540]

Cette construction en sur mesure exprimée par Marion Boudier, à la manière d'un outil, permet de cerner le fonctionnement des bureaux, mais aussi la dissociation profonde existant entre Joël Pommerat et sa compagnie. Le « bureau » (représentant ici la compagnie) se construit au quotidien en sur mesure pour Joël Pommerat. Bien que la composition actuelle ait changé, ne comptant plus dans la liste dressée par Marion Boudier que Isabelle Muraour et Lorraine Ronsin-Quéchon (sont venus s'y ajouter Magali Briday-Voileau, Alice Caputo, David Charrier, et Pierre Quentin Derrien), la Compagnie Louis Brouillard, isolée de Joël Pommerat, continue d'être fluctuante, entraînant par conséquent l'oscillation des archives.

L'archive se rend dépendante des acuités de chacun sur la question de la collecte au quotidien de la compagnie en tournée. Chaque membre du bureau assurant des fonctions distinctes récolte et rapporte la vie archivistique quotidienne de la troupe. Par conséquent, les archives situées dans les bureaux au Théâtre des Bouffes du Nord ne sont pas les archives de Joël Pommerat, mais bien les archives de la Compagnie Louis Brouillard. À l'heure actuelle, elles sont approvisionnées en fonction des entrées de matières récoltées par l'ensemble de l'équipe, au quotidien de leur vie en tournée, des ateliers réalisés, des projets mis en place… Les temps d'exploitation et de tournées étant particulièrement longs, cette collecte quotidienne permet de lire et d'observer le spectacle à travers son prisme de vécu quotidien en compagnie, et non uniquement sous le joug artistique de Joël Pommerat.

La compagnie se situe, comme l'exprime Magali Briday-Voileau, dans un « impensé » par les institutions et les financements :

> MBV : La compagnie est grosse et nos chiffres ne correspondent pas forcément à la réalité, nous sommes un peu uniques dans notre genre. C'est en train de changer, mais souvent les dispositifs publics ont vocation à accompagner l'émergence, à structurer les artistes, et le chemin classique c'est ensuite d'investir un lieu, ce que l'on ne fait pas. Jusque là, il y avait nécessité d'avoir un nombre de créations régulier, une création par an avec une demande de date de tournée chiffrée précise. Or, nous, nous sommes systématiquement au moins 10 fois au-dessus du chiffre en termes de tournées. Donc, il est accepté que l'on fasse moins de création, mais, par contre, quand on en fait une, elle est très grosse et elle va tourner très longtemps. Par exemple, pour qu'un spectacle soit financé, il faut qu'il fasse,

[540] BOUDIER Marion, *Avec Joël Pommerat Un monde complexe*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2015, p. 42.

> disons, 20 dates de 20 représentations. Nous, on en fait 200, donc forcément on n'envisage pas les choses de la même façon, ça prend plus de temps et ça ne raconte pas la même histoire. Depuis bon nombre d'années, Joël met en place des ateliers préalables à ses créations. Ce n'est pas financé du tout. Là, il s'agit de défendre l'idée de la recherche théâtrale juste pour le théâtre, qui ne soit pas associée à de la sociologie, ou à de l'histoire… C'est un impensé. Ou encore, en ce moment au Théâtre de la porte Saint-Martin, on fait des représentations surtitrées pour faire venir des gens à l'international. On peut le faire parce qu'on y met un petit peu de budget, mais c'est pareil, c'est un impensé, ce n'est pas financé. Faire bouger les lignes, c'est dire comment nous travaillons puisqu'on est une compagnie qui fonctionne : le public vient, on a un bon nombre de représentations, mais, en attendant, il n'y a pas les dispositifs nécessaires pour nous permettre de fonctionner correctement. Le monde de la culture est très organique, ce n'est pas quelque chose de figé. Tout évolue tout le temps avec la société, avec les réalités économiques… On participe à cette évolution.[541]

Il est nécessaire d'archiver la vie « courante » des créations, car ces dernières continuent de vivre sur plusieurs années, certains spectacles ayant été en tournée pendant près de vingt ans, comme *Le petit chaperon rouge*, créé en 2004. Ce travail aux archives garantit la traçabilité de la création dans son présent actuel, et de ne pas se contenter *a posteriori* des archives de création émanant de Joël Pommerat. Étant donné que les durées d'exploitation et des tournées des spectacles sont très longues, l'idée d'un sur mesure permanent exprimé par Anne de Amézaga et Magali Briday-Voileau demeure pertinente pour la Compagnie Louis Brouillard.

Les archives des spectacles en création, que les chercheurs fantasment comme étant composées des écritures de Joël Pommerat, des photographies prises lors des répétitions, des enregistrements des improvisations — ne représentent finalement que quelques semaines en gestation de la vie de la création (matière qui se rend également instable, notamment par les sauvegardes éliminant les corrections antérieures, ou encore par le fait que les artistes conservent les enregistrements en tant qu'outil de travail). Toutefois, cette dernière est aux prémices de son évolution quotidienne et continue de vivre et de se transformer durant plusieurs années, maintenant toujours une même intégrité artistique, à l'image de la croissance d'un organisme vivant. Cela est d'ailleurs formulé par Joël Pommerat comme l'idéal ayant justifié de la création d'une compagnie :

> Je rêve de pouvoir garder en vie tous mes spectacles, et ainsi de créer un répertoire de pièces qui augmente chaque année. Mon idéal serait de pouvoir jouer nos créations avec des durées de vingt, trente ans, voire plus. Qu'on voit vieillir les comédiens avec les spectacles. […] C'est une des raisons qui m'ont poussé au départ à créer une compagnie, c'est-à-dire une communauté de gens engagés sur le long terme.[542]

[541] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.2 Entretien avec Magali Briday-Voileau, p. 60.
[542] « Le Théâtre a besoin de temps », Brochure de la programmation 2013-2014 de l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Cet enjeu du « long terme » se trace aux archives de la compagnie. L'unique représentation ne suffit pas à saisir toute la complexe organicité, non seulement de la scène, mais de l'existence à la fois pérenne et éphémère des créations. En passant par l'étude des archives de la vie quotidienne de la compagnie, on perçoit dans son temps présent, non pas instantané (cela étant réservé à la représentation), mais bien quotidien, la singularité dramaturgique des créations. L'étude des archives de la Compagnie Louis Brouillard offre la possibilité de tracer l'ensemble de la mémoire vive d'une création, et non plus sa seule conception, considérée aboutie une fois à la scène.

Après plusieurs années d'existence et d'ancienneté sur le plateau et en tournée, les spectacles évoluent lentement, parfois imperceptiblement, mais continuent de faire trace. Cette dernière ne s'arrête pas sur le seuil de la scène, lorsque commence l'exploitation. La trace la parcourt et vient se refléter dans les archives récoltées en marge des tournées, s'incarnant dans les ateliers entourant les représentations, les articles de presse en différentes langues, parfois les changements de comédiens, les mémoires et livres édités autour des thématiques des spectacles, les programmes de chaque théâtre présentant à son public la création de façon à chaque fois semblable, mais différente, les adaptations amateurs ou professionnelles….

Le spectacle vieillit, par conséquent, et, selon le souhait de Joël Pommerat, les spectacles ne meurent pas, ils sont gardés en vie par ces temps d'existence et de tournée, parfois très longs. Ainsi préservée, la trace rémanente continue de se vivre au présent, l'archive continue de se constituer, ne signifiant ainsi plus la mort, le danger de fixation et la muséographie qui effraient tant Joël Pommerat, mais bien la longévité, la trace quotidienne. Ce phénomène est à l'image du travail effectué par les membres de la compagnie : il ne leur est pas confié un « produit fini » que tout écueil pourrait abîmer, mais bien une « jeune pousse » qu'il s'agit de faire grandir et de continuer à faire vivre au quotidien, la récolte de sa trace permettant d'en rendre compte immédiatement. Cette lisibilité en strate de celles et ceux qui ont composé à un moment donné les équipes artistiques, techniques et administratives, est porteuse du geste de création de Joël Pommerat. Ainsi, à la manière d'un gardiennage archivistique, le souffle de vie quotidienne, non pas de la création en compagnie, mais bien de la compagnie en création, insufflée aux archives, est celui de la vie de la création en son quotidien, en tournée, sans spectaculaire, hors la scène. Cette trace quotidienne, patiemment

récoltée, s'illustre dans l'exemple des programmes de salle, comme évoquée par Anne de Amézaga.[543]

Anne de Amézaga a établi le fonds d'archives de la compagnie « sur-mesure », sans correspondre à des règles instituées en amont, afin de le rendre adaptable à la mobilité de compagnie. Il n'est pas question de faire entrer un document aux archives afin qu'il n'en bouge plus. Ces archives se pensent d'abord dans un geste, celui qui consiste à mettre de côté, en sachant que l'espace du bureau ne peut être dédié uniquement à cela, et qu'elles seront déplacées tôt ou tard, faute d'espace. L'objectif est de créer un dépôt de données sur les représentations et les activités de la compagnie pour fournir des matériaux de réflexion aux chercheurs qui s'intéressent à l'étude des spectacles en tournée. En effet, comment étudier une création qui continue de générer sa propre trace ? L'enjeu n'est pas de la faire rentrer trop précocement en archives, mais bien de permettre l'étude de sa trace active. Les différentes personnes qui circulent, qui vont et viennent au bureau, qui empruntent, qui reposent, qui apportent, qui remportent des documents, contribuent aussi à rendre l'archive toujours plus mouvante. Parfois, elle disparaît, elle se perd, elle se retrouve… Le geste-archive se transporte, d'un lieu à l'autre, s'enrichit au gré des circulations régulières des membres de la compagnie au bureau, qu'ils soient artistes, techniciens ou personnels administratifs.

Lors d'un de nos échanges, en mars 2023, Anne de Amézaga m'a confirmé que ce travail aux archives permet la revendication d'une liberté assumée de la Compagnie Louis Brouillard :

> AF : On pourrait parler de l'archi-vivant. Ce n'est pas mort, c'est l'idée que cette matière se raccroche de toute manière à une temporalité, mais une temporalité qui ne fige pas. Elle est au contraire ouverte à une évolution qui ne pourra que continuer parce que nous sommes dans le vivant au théâtre.
>
> AD : Oui, exactement. Et comme nous sommes indépendants, nous faisons ce que nous voulons : les brûler, les mettre sous cadenas, ou les collecter à partir de demain.[544]

Cette envie de faire « ce que nous voulons » est à mettre en corrélation avec les personnes qui vont et viennent dans les bureaux de la compagnie, et qui ramènent ou non des documents de tournées. Les membres du bureau, qui, au cours des conversations, entendent parler de la

[543] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 42 : « Je suis une obsédée du papier, même si je sais qu'aujourd'hui on fait la guerre aux programmes de salles. Pour moi, les programmes racontent des choses. Grâce à eux, nous retrouvons des gens qui ont travaillé dans les spectacles de Joël et qui ont disparu, ou qui sont partis dans d'autres directions. C'est très important si nous voulons décortiquer cette histoire de savoir qu'à ce moment-là, il y avait telle et telle personnes qui travaillaient avec lui. »
[544] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 49.

problématique de conservation pour les archives, apportent, par exemple, leurs programmes et billets de tournées récoltés.[545] Cela permet de retracer l'image promotionnelle ainsi que le souvenir laissé au spectateur au fur et à mesure des années et des représentations.

Le rhizome du signet public

Tout comme Liliana Andréone, Anne de Amézaga se tient à proximité du papier, permettant ainsi de tracer cet attachement quasi intime à la création. En permettant de rendre visible l'ensemble des personnes ayant collaboré avec Joël Pommerat, les archives garantissent la lisibilité stratifiée des archives de la compagnie. Cet attachement au papier, à la matière sensorielle, permet de vivre la relation au temps présent : c'est l'instant de sensation qui prédomine, et non uniquement le saisissement visuel (comme sur son équivalent numérique). Anne de Amézaga tient à produire le rhizome par un lien sensoriel unissant les spectateurs à la scène. La Compagnie Louis Brouillard ne possède pas de site internet dédié, et la communication est discrète. Ainsi, Anne de Amézaga a travaillé à former ce qu'elle appelle le rhizome-public :

> Le but était de faire venir des gens qui allaient pouvoir en faire venir d'autres, mais pas en masse : un public de qualité. Il fallait créer une sorte de « rhizome », comme l'appellerait Deleuze : créer des groupes de gens qui allaient devenir eux-mêmes des médiateurs, des porteurs de paroles, des ambassadeurs en quelque sorte.[546]

Cet attachement à la formation en rhizome du public décrite par Anne de Amézaga se justifie par le travail en compagnie. Il n'est pas question d'exprimer un rattachement à un lieu ou à un territoire, mais bien à un auteur en création et à la compagnie qui lui est raccordée. Le fonctionnement en rhizome du public permet une ouverture permanente, en générant en interne la circulation des spectateurs, comme une « meute proliférante » telle que définie par Baptiste Rappin :

> Franchissons encore un pas supplémentaire en notant que le rhizome possède son équivalent politique : la meute. On peut en effet affirmer que cette dernière correspond, dans l'ordre du social, à ce qu'est le rhizome dans le règne végétal : une prolifération jamais totalisante, jamais refermée sur elle-même, toujours ouverte, ne quittant jamais son plan d'immanence.[547]

---

[545] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 2.4 Les archives des spectacles en tournée, présentation d'un échantillon des différents programmes de salle et des billets de spectacle du *Petit Chaperon rouge*

[546] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 39.

[547] RAPPIN Baptiste, *Abécédaire de la déconstruction*, Nice, Ovadia, 2021, p. 133.

Ce plan d'immanence propre au rhizome permettant une pousse horizontale lente et contribuant à la fructification du public est à rattacher à celui de la prolifération des archives, incarnée dans un exemple concret, celui du signet[548] de la Compagnie Louis Brouillard : c'est un document papier envoyé par voie postale à chacun des spectateurs mentionnés dans le fichier public. En tant qu'archiviste, il faut régulièrement mettre le fichier à jour. À la façon d'un gardiennage archivistique, il faut envoyer un document afin d'entretenir le lien-rhizome de manière sensible. Contrairement à un programme de lieu-théâtre, c'est un papier faisant mention de la totalité des dates de tournées des spectacles, de la liste des membres de l'équipe, ainsi que des photographies de spectacles. Un signet est envoyé chaque année, faisant ainsi l'objet d'un rituel pour les spectateurs de la compagnie. Le signet archivé exprime cette importance-archive du lien sensoriel au papier relié aux spectateurs. Cet enjeu de prolifération va de pair avec l'envoi du signet, qui s'accumule chaque année. Le document papier incite davantage à sa conservation qu'un envoi numérique, le liant ainsi au rhizome-public, qui produit le rhizome archivistique.

Il s'agit d'une multiplication cellulaire de la transmission d'archives, ayant commencé à une échelle intime. L'entretien de ce lien permettant de faire rhizome-archivistique est poursuivi par le travail des forces vives pour le spectacle *Ça ira (1) fin de Louis*. Les amateurs les composant forment en eux même le rhizome du fichier public. Ces derniers contribuent à amener le public qui peut être composé de leurs proches, formant ainsi le rhizome en continu. Après chaque période de représentation, il est systématiquement envoyé à chaque force vive, une photographie imprimée en noir et blanc de l'équipe artistique et technique au complet, des comédiens et des forces vives au plateau, avec un mot de remerciement. La photo-souvenir[549] devient un document personnel qui sert de base pour créer un récit intime au sein même du réseau public. L'archive rejoint ici l'enjeu d'anarchive, en se tournant vers sa distribution au public, et non vers l'intérieur d'un lieu-conservateur. Ces photographies envoyées individuellement à l'adresse personnelle de chaque force vive témoignent non seulement d'un remerciement, mais permettent aussi une dispersion archivistique en rhizome, garantissant une trace papier concrète. L'archive se dote d'un sens pratique, celui de la communication.

3.3 Anarchives en consultation, l'archive pratique

[548] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 2.3 La documentation aux spectateurs, Les signets de la compagnie.
[549] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 2.3 La documentation aux spectateurs, Les photos des forces vives au plateau

L'archive en dialogue

Ce travail de l'archive dans une continuelle mise au présent, dans le travail de communication de la compagnie est observable sur d'autres aspects pratiques des missions du personnel du bureau. Gil Paon, en étant l'assistante de Anne de Amézaga, était extrêmement polyvalente et c'est par le contact répété avec l'ensemble des membres de la compagnie qu'elle a pu assurer la collecte archivistique quotidiennement, comme avec Margot Bordas, qui lui a par exemple confié des croquis. La collecte est rendue possible par une attention quotidienne aux informations concernant la compagnie et l'actualité de Joël Pommerat :

> GP : Les collectes, c'était un peu tout le temps. Dès qu'il y avait des choses, par exemple, dès qu'il y avait un retour de tournée, je récupérais toute la documentation, je récupérais des choses que je recevais par mail… Je mettais tout de côté, je collectais tout un peu tout le temps et après j'organisais quand j'avais le temps.
>
> AF : Est-ce que tu penses que ton travail très polyvalent au sein de la compagnie t'a permis de créer du lien avec les comédiens, l'équipe technique, qui ont par conséquent pensé à t'envoyer des documents ?
>
> GP : Oui. Quand j'ai commencé à bien connaître l'équipe, j'ai commencé à leur demander de m'envoyer, par exemple, des photos. Je crois que c'est Yannick Choirat, qui prenait d'assez belles photos. Je lui ai dit « envoie-les-nous ! » C'était pendant les résidences de *Ça ira*. Isabelle Deffin prenait aussi des photos. Je leur disais « mais un spectacle comme ça qui va faire date, c'est génial d'avoir des photos, des traces de la création ! » Et donc, je leur demandais de temps en temps. Il y en a qui y pensaient plus que d'autres.[550]

Les échanges quotidiens entre Gil Paon et les artistes permettent une collecte et une transmission au présent de la création, au plus près de l'artistique, au plus juste de la trace active. Les artistes ne se sentent pas dépossédés de leurs propres documentations, ils la remettent en circulation dans le bureau, au service des autres : chercheurs, étudiants…

Ce lien de partage et de transmission permet d'entreprendre au quotidien le geste de collecte d'archives au sein de la compagnie. Elle est en développement. Que ce soit la création du logiciel de tournée, ou le logiciel d'archivage[551], l'archive se pratique au présent. Cette utilisation et ce travail concret sont revendiqués par Anne de Amézaga[552] :

---

[550] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.2 Entretien avec Gil Paon, p. 88.

[551] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 2.1 Les bureaux de la compagnie au Théâtre des Bouffes du Nord, *Les archives numériques*, la base archives OTRA de la Compagnie Louis Brouillard.

[552] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, p. 52 : « Nous avons défini les besoins. Nous avons fonctionné de la même manière quand nous avons créé le logiciel de tournée avec Manu (Emmanuel Abate) et Jean François (Louchin). Nous avons fait en fonction de nos besoins. Par exemple, quand on indique au logiciel *Cercles/fictions* et que nous voulons voir afficher tous les articles sur *Cercles/fictions*, comment faire ? Afficher tous les articles de Jean-Pierre Thibaudat, comment faire ? Nous avons travaillé sur le concret. »

AF : C'est intéressant ce parallèle que tu fais entre le fonctionnement de l'archive et le logiciel de tournée, c'est-à-dire tourné vers nous, maintenant.

AD : Oui, tourné vers nos besoins. C'est pour cela que je ne voulais pas fonctionner avec un logiciel préexistant. Nos besoins ne sont pas les mêmes qu'un théâtre, ni qu'une petite compagnie.

AF : Et ce ne sont pas les mêmes en 2013 et en 2023, ou avant et après Covid. Nous revenons sur cette idée de mouvement perpétuel. Les choses bougent énormément parce que nous n'avons pas un logiciel fermé, verrouillé. Il est sur mesure pour la compagnie.

AD : Exactement. C'est du développement.

AF : Tu as créé des nouveaux outils de fonctionnement, que ce soit en communication ou en archive.

AD : Oui. Des outils adaptés aux compagnies et adaptés d'abord à nous. Manu a pris un logiciel existant, mais il a demandé au concepteur de l'adapter à nos besoins.[553]

L'archive dans son aspect le plus pratique est tournée vers la compagnie, et ses besoins spécifiques, témoignant de sa manière d'être. Les archives viennent évoluer et se mouvoir dans ce travail quotidien qui s'adapte aux besoins précis de chaque membre de la compagnie et, par cette adaptabilité, vient en épouser les contours. Tous, à l'image de Gil Paon, sont très polyvalents. Ils ne reçoivent pas de formations spécifiques aux questionnements archivistiques, ils appliquent dans une dimension purement pratique les problématiques soulevées par les documents et viennent en influencer la gestion interne. Ces dernières s'infusent par conséquent d'une dimension anarchique dans leur gestion quotidienne. Gil Paon prend l'exemple des dossiers de presse et des dossiers pédagogiques en numérique à présent très répandus, révélant l'archive d'intérêt public. Elle consultait des alertes sur internet afin d'être immédiatement informée de la documentation pouvant sortir en ligne sur Joël Pommerat et sur la Compagnie Louis Brouillard. Les articles de presse en ligne étaient immédiatement archivés et servaient simultanément à la constitution du dossier de presse de la création en cours :

AF : C'était du « sur mesure » pour la compagnie. C'était la place que tu occupais à cet instant précis qui te permettait une gestion de l'archive en elle-même, mais dans un rapport très actuel. Par exemple, la revue de presse faisait tout de suite archive, mais servait aussi pour la communication. Donc l'archive, elle, n'arrête jamais de bouger.

GP : Oui, c'est vrai. Ce n'était pas seulement de la récolte de choses passées. Dès qu'il y avait des ébauches de dossiers de production sur des projets à venir, je les mettais tout de suite dans les archives, il fallait toujours être dans l'action. Dans la production, cela permettait d'être en direct sur les archives, dans le feu ! (*rires*)[554]

[553] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.1 Entretien avec Anne de Amézaga, pp. 52, 53.
[554] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.2 Entretien avec Gil Paon, p. 89.

La matière-archive sert au présent de son exploitation. Gil Paon explique comment une même matière peut aussi bien faire trace pour la collecte d'archives que pour le travail de communication au présent de l'équipe. En s'occupant des archives de la Compagnie Louis Brouillard, Gil Paon a fait l'expérience du travail quotidien archivistique se révélant poreux à l'ensemble de ses fonctions. Les dossiers de presse ou documents de communications sont à l'image de l'évolution constante du support archivistique et de la diffusion proliférante d'archives sur internet et sur les sites en ligne, qui, aujourd'hui, sont consultables et téléchargeables à tout moment. Il s'agit d'être « dans le feu » de l'archive. Cela permet de faire prospérer les spectacles et les archives au présent de leur consultation, immédiatement remises dans le présent du site internet des tournées en cours, garantissant une circulation des données archivistiques et contribuant à faire trace dans un référencement plus large encore.

La dissonance archivistique

Les archives émergeant des compagnies en activité prennent une forme spécifique, rendant parfois leur prolifération et leur consultation déroutantes pour le chercheur. Dans l'attente d'une matière extrêmement hiérarchisée, la priorité est donnée à la consultation des écrits-manuscrits de Joël Pommerat. Or, lorsque l'entrée au bureau des archives s'effectue, sans ordre hiérarchique d'éléments d'importances préalables, le chercheur se rend attentif à ce temps quotidien de la création. Les créations étant en exploitation, ils comprennent que leurs attentes de matière archivée doivent différer de celles vis-à-vis d'une pièce dite « ancienne ». Les archives sont parfois trouées, parfois riches de matières inattendues. L'archive en anarchive se met à suivre et à entourer la création, elle ne l'enferme pas dans un rigorisme hiérarchisé austère d'un trésor reliquaire mis sous clé.

L'anarchive ne réclame pas, elle suit au temps présent la création. On peut ainsi voir apparaître l'ensemble des clés de compréhension des œuvres, par l'appréhension du geste anarchivistique mené au quotidien par la troupe. L'effet d'anarchive généré par l'organisation du fonds d'archive de la Compagnie Louis Brouillard s'expérimente lorsque les archives sont consultées par les chercheurs. Quand l'ensemble de la documentation d'une création sur un spectacle leur est proposée, le trouble s'installe. C'est l'inattendu de l'archive. Elle est, tout comme le bureau de la compagnie, un passage ouvert, un espace d'accueil vivant où l'on circule. Cet ordre du flou dans le traitement de l'archive s'établit au contact des chercheurs, qui, en pensant fixer un territoire archivistique cartographié et délimité avec précision, se mettent à observer un terrain en constante expansion. Les chercheurs viennent ainsi inscrire

leur consultation dans ce territoire, où rien ne se fige. Magali Briday-Voileau explique le lien organique de consultation nécessaire dans les archives de la compagnie :

> MBV : Au début, c'était Anne qui accueillait les gens chez elle, qui répondait, comme on le fait toujours maintenant, de façon très organique. Au bout d'un moment, ce n'était plus possible, il fallait organiser les choses, c'était trop le bazar. Ce que je dis toujours pour les archives, maintenant, que je suis à l'intérieur, c'est que c'est toujours très étonnant la différence qu'il y a entre ce que l'on projette, ce qu'on intellectualise de ce que peut être un artiste ou une compagnie, et la réalité.[555]

Magali Briday-Voileau évoque le point de dissonance permanent entre deux temporalités, celle de l'intellectualisation et celle de la réalité vécue au quotidien par les artistes au travail.

La Compagnie Louis Brouillard propose une réouverture permanente, non pas une conservation, mais bien un gardiennage, afin de présenter l'archive à la distribution et à la consultation, en permettant d'y apporter un changement constant. Il est devenu impossible de rendre compte en intégralité d'une création, voire de la vie de la compagnie. En prenant les devants de la prolifération dans le temps quotidien organisé de l'amoncellement, le saisissement total devient impossible (le logiciel d'archivage de la compagnie contient à l'heure actuelle plus de 6000 documents d'archives référencés en numérique et en papier). L'archive est trop. Elle est de trop, elle est en trop. Ce trop-plein de l'archive par le biais du numérique, sa multiplication et sa dissémination est tel que l'archive apparaissant comme une bouée stable à laquelle se raccrocher est très illusoire. Il faut accepter ce lâcher-prise dans le fonds d'archives et en accepter la dérive. Ce gigantisme de l'archive proliférante au présent pousse les chercheurs à déplacer leurs problématiques de recherches, afin de poursuivre l'observation d'une trace vivante de spectacle, plutôt que la saisie d'une matière théâtrale figée. Les archives ne sont pas fixées dans un silence tranquille qui permettrait leur saisissement. Elles sont systématiquement remises en perspective de leur existence immédiate. Ainsi, les archives de la Compagnie Louis Brouillard ne sont pas fermées à la conservation orientée sur le passé et nécessaire pour le futur, elles sont pratiquées au présent de leur communication et de leur distribution pour les chercheurs.

Chapitre 4 : L'archive mise en échec de la Compagnie Zirlib, l'anarchive accidentée en mouvement constant

[555] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 2.2 Entretien avec Magali Briday-Voileau, p. 62.

Mohamed El Khatib et la Compagnie Zirlib nous permettent d'aborder une ultime facette de l'anarchive, celle de sa mise en échec. Mohamed El Khatib développe une approche sociologique de la scène et du théâtre. Son rapport à l'archive se développe essentiellement de manière « actuelle ». Ses créations (nommées performances) sont systématiquement amorcées de manière intime, par le biais de rencontres. L'archive est instable et est assumée comme telle. Qu'il s'agisse d'objets ou de témoins en scène, cette dernière est présentée dans une phase d'interrogation au spectateur. La Compagnie Zirlib se pose en ultime provocation de l'archive du spectacle vivant. Elle ne s'occupe pas d'archives dites « classiques », ne s'intéresse pas à sa trace, ne s'occupe pas de la postérité. La compagnie a été créée en 2008, et témoigne d'un succès gageant d'une popularité florissante, propice aux sollicitations extérieures, que ce soit celle des journalistes, des chercheurs et des praticiens. Pourtant, lors des entretiens menés avec Gil Paon (la directrice des productions) et avec Mohamed El Khatib, tous deux s'accordent à dire qu'il n'est pas question d'archives « au sens strict. »[556] Qu'en est-il de l'anarchive ? Assurément, nous approchons par l'étude de la Compagnie Zirlib d'une délimitation de la définition de l'archive anarchique, par l'organisation d'une structure admise en interne à la compagnie, ne servant qu'à son existence présente, sans une anticipation quelconque de la suite. La compagnie est continuellement au présent.

Les noms cités, tels qu'Ariane Mnouchkine et Joël Pommerat, ont déjà contribué à marquer l'histoire contemporaine du théâtre en France. À la lecture de Liliana Andréone et de Anne de Amézaga, on peut facilement admettre leur volonté permanente de faire connaître et reconnaître ces grandes personnalités artistiques par les archives, à la manière d'un trésor de ressources théâtral à transmettre aux générations futures. Ce constat érige la puissance reliquaire de l'archive, *a priori* incompatible avec la pratique d'anarchive quotidienne définie précédemment, par le biais du travail critique de Giorgio Agamben. Nous avons pu observer que cet aspect n'a pas sa place dans le travail quotidien aux archives. La dimension sacrée relève d'un apport extérieur, soit par le regard sacralisant des chercheurs, soit par le cheminement rituel du parcours de l'archive à la BnF. Par conséquent, si l'anarchive se manifeste dans les activités quotidiennes de ces deux compagnies, c'est précisément pour mettre en évidence la trace captivante et éblouissante de ces deux personnalités emblématiques du théâtre actuel.

[556] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.2 Entretien avec Gil Paon, p. 90.

Il faut encore rappeler ici que la question de la pratique de l'archive relève du privilège des compagnies rencontrant un important succès, succès incarné par une figure charismatique fatalement plus écrasante. Sur ce dernier constat, Mohamed El Khatib ne fait pas figure d'exception. Ce sont les archives en compagnie qui permettent l'émergence de l'anarchive pratique, et non l'impact de la personnalité influente de noms rendus célèbres préoccupés de leur trace. Néanmoins, ce phénomène semble ne pas pouvoir échapper à une certaine forme de puissance hiérarchique, par cette érection de la puissance rayonnante de la popularité d'un répertoire théâtral. Concernant Mohamed El Khatib, en ne revendiquant pas une quelconque forme de réunion en archives de sa trace, voire en cherchant à en provoquer la disparition, il revendique l'échec de l'archive. L'étude de la Compagnie Zirlib permet d'atteindre la finalité du processus anarchivistique, en questionnant l'absence, l'échec, et l'inutile de l'archive, dans son exhibition en scène et au-dehors.

4.1 L'archive sans qualité de Mohamed El Khatib

L'insignifiant-archive

Mohamed El Khatib s'entoure d'artistes et de collaborateurs qui tendent à interroger en profondeur notre rapport aux objets et aux archives. Patrick Boucheron, historien travaillant sur l'histoire de l'objet, partage le plateau pour la performance documentaire *Boule à Neige*. Valérie Mréjen, sa collaboratrice sur la performance *Gardien Party*, étudie dans ses installations et œuvres plastiques « l'archive sans qualité », notamment dans son exposition *Soustraction* présentée à l'IMEC à l'automne 2019. Nathalie Léger explique que Valerie Mréjen « a choisi et agencé ce qui reste bien souvent inaperçu et dessine comme un "blanc" au cœur des réserves : images oubliées, papiers délaissés, menus objets — ces archives minuscules qui, entre excès de sens et insignifiance, entre savoir et imaginaire, forment le socle de toute collection. Avec *Soustraction*, Valérie Mréjen […] les a proprement déterritorialisées. »[557] Mohamed El Khatib laisse une place centrale aux « minuscules » ou « insignifiantes » archives, qu'elles soient en objet ou en corps.

Dans la performance *Conversation*, datant de 2017, Mohamed El Khatib discute librement avec le réalisateur Alain Cavalier. Leur conversation est activée et réactivée par des objets personnels disposés sur une table au centre de la scène. Mohamed El Khatib est fasciné

[557] LEGER Nathalie, "Editorial" in *Les carnets de l'IMEC*, N°12, Automne 2019, p. 3.

par « l'insignifiant-archive », qu'il s'agisse du kitsch de certains objets, comme les boules à neige, l'austérité langagière d'un document administratif, ou encore les mails de chaque jour qu'il peut échanger avec ses amis et collaborateurs. Il travaille avec ce que l'on pourrait désigner comme la matière quotidienne, ou, tout simplement, ses documents personnels. Sa matière première de création part des marges, une matière dite « grossière », sans qualités jugées *a priori* propices à faire création ou à faire archive. En écho à cette considération, Valérie Mréjen liste dans le texte qui accompagne son exposition *Soustraction* ce qu'elle considère comme n'ayant pas « valeur d'archive » :

> Plutôt que les affaires trônant sur les bureaux, une idée un peu fantasmée, une idée préconçue, ce seront finalement les images soustraites aux regards, enfouies dans les tiroirs, des enveloppes, des pochettes. Les cartes postales et les photographies. Albums de famille, photos de classe, vues de lieux traversés, imaginés, collectionnés, mais également ce qui n'a pas exactement valeur d'archive, mais se retrouve conservé comme le reste.[558]

Ces archives sans valeur, ces objets au travail, ces archives de l'accident conservées « malgré tout » sont déployés en scène avec Mohamed El Khatib dans les performances de la Compagnie Zirlib. Ce phénomène est par exemple observable dans la création *Finir en Beauté* de 2014.

Mohamed el Khatib se présente en scène et raconte son deuil de fils, au travers d'une installation scénique minimaliste. Un écran de télévision posé à côté de lui projette des vidéos, et la voix enregistrée de sa mère durant son séjour à l'hôpital se fait parfois entendre. Sans se satisfaire de ces supports de scène, à un moment donné de la représentation, Mohamed El Khatib distribue à l'ensemble du public (en jauge réduite, quelques dizaines de spectateurs) une photocopie recto verso de l'acte de naissance et de décès de sa mère.[559] Cette archive administrative en fac-similé (dont il n'est pas fait mention dans l'édition du texte de la pièce) est donnée au spectateur, qui peut décider de la garder, de la jeter, ou bien de la laisser à sa place après la représentation. Cet acte de brutalité exhibitoire est par ailleurs revendiqué par Mohamed El Khatib :

> AF : Il y a aussi ce geste : tu distribues en photocopie aux petits comités du public un document : au recto, l'acte de naissance au verso, l'acte de décès avec cette fameuse faute de frappe administrative, ce que tu racontes aussi, tu le dis dans le texte. Mais ce geste de la distribution, pourquoi l'avoir ajouté ? Le spectateur repart avec, on le garde. Et d'ailleurs, ce n'est même pas mentionné dans l'édition du texte. On part du document administratif vers l'archive en scène.

---

[558] MRÉJEN Valérie, « Extraire, cadrer, zoomer » in *Les carnets de l'IMEC*, N°12, Automne 2019, p. 8.
[559] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 3.3 Les spectacles, *Finir en beauté* (2014)

> MK : L'idée est venue après. C'était l'envie de partager une intimité, de montrer que c'est vrai. Parce que, pendant tout le début, on peut se dire « ce qu'il raconte c'est de la fiction ». À un moment donné, on fait une pause, et on dit : « regardez ». J'avais envie de confronter les gens à un document. Et c'est assez brutal comme document en fait. Quand on lit, c'est très froid. Pour l'adoucir, j'avais mis l'acte de naissance au dos. Les deux sont reliés. Les gens sont libres de repartir avec ou pas. Il y en a qui le laissent, d'autres partent avec.[560]

Cette archive administrative appartenant à Mohamed El Khatib est ainsi exhibée afin de confronter le public à sa sévérité. Il assume l'inconfort et la déstabilisation qu'elle peut générer. En tant qu'anarchive en scène, les spectateurs sont libres de la considérer, de la garder ou non, voire de douter de son authenticité. Elle demeure trouble. Son exposition en scène met en difficulté le travail d'identification pour l'observateur : où finit la fiction et où commence le réel ? Le document administratif a-t-il été fabriqué à l'ordinateur ? Est-il véritable ? Archive du spectacle vivant, entre le réel et la fiction, entre la scène et la salle, le document se place dans son anarchivation par la scène, à l'entre-archive. Elle n'est pas dépossédée de son détenteur (qui est présent en scène), elle est tournée vers la scène. L'écoute et le silence codifiés de la salle de théâtre, le corps qui soutient l'archive intime tournée vers le public engendre l'expérience d'une temporalité trouble, celle de l'anarchive, d'un passé intime remis au présent, celui de Mohamed El Khatib, mais également par sa conventionnalité administrative, une anticipation future pour le spectateur en salle qui pourra y être éventuellement confronté. Mohamed El Khatib s'emploie à un renvoi permanent à l'extraquotidien, dans l'exhibition de ce qu'il déclare être « par essence, l'archive sans qualité. »[561]

> Je prends tous les matériaux indifféremment. Je vais juste au plus simple, comme un petit archiviste, qui prend tout ce qu'il peut autour de lui, la plupart du temps, ce sont des trucs un peu méprisés, de la paperasse administrative, ou un mail, ou un objet du quotidien. Un objet sans qualité.[562]

La matière négligée au travail

Les objets, sur scène ou hors scène, constituent une source de matière première pour les créations. Ils deviennent également des générateurs muséographiques internes à la compagnie. Mohamed El Khatib dispose autour de lui, dans le local de la compagnie à Paris nommé L'Atelier, l'ensemble des objets avec lesquels il travaille à l'écriture des

[560] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, p. 74.
[561] *Ibid*., p. 82.
[562] *Ibid*., p. 72.

performances[563]. Ces objets, placés puis déplacés à différents endroits du lieu, forment, selon Gil Paon, à la fois ses archives personnelles et les différentes strates de ses créations :

> GP : Mohamed a vraiment un rapport particulier avec les objets… Il dit toujours que quand il va visiter un musée, il passe plus de temps dans la boutique du musée. Il achète tous ces objets qu'il laisse à leur place. Dans L'Atelier, qui est un lieu de travail, Mohamed dispose des objets. J'imagine qu'il aime les avoir sous les yeux pendant qu'il écrit, pendant qu'il travaille, pendant que l'on fait des réunions. Mais c'est aussi plein de strates, de projets en cours ou passés. […] Ses archives personnelles. Mais c'est aussi les archives de la compagnie… Ce ne sont pas que ses archives personnelles parce que ce ne sont pas des objets de sa vie personnelle, ce ne sont des objets que dans le travail, dans la création, et ces objets vivent.
>
> AF : Ce sont des souvenirs à rebours, c'est-à-dire en activation perpétuelle. […] Le fait de faire vivre les objets dans un quotidien, ça va les activer ?
>
> GP : C'est comme ça que je le ressens. Je séjourne régulièrement à L'Atelier, à chaque fois que je viens, les objets ont changé de place. Et je sais sur quoi il a travaillé !
>
> AF : C'est le principe d'anarchive : ce sont des objets qui ont été amenés, qui ont été mis là par Mohamed ou par d'autres, et qui vont en permanence se réactiver. L'objet bouge et évolue dans une perpétuelle remise en mouvement. Dans L'Atelier, tous ces objets ne sont pas là pour rester statiques, contrairement par exemple à un musée, ces objets sont là pour se mouvoir, voire pour être dénigrés quelque part, poussés dans un coin en attendant, pour laisser place à quelque chose d'autre.[564]

Gil Paon exprime cette idée selon laquelle Mohamed El Khatib refuse « l'objectification » ou du moins la fixation de l'objet. Il tient à laisser toute sa place sur le plateau à l'accident. Cet accident d'archive est manifeste avec la création intitulée *Boule à Neige* datant de 2020. La boule à neige doit être mise en mouvement afin de faire acte de présence, au présent. Le temps s'incarne et se remet en mouvement, le temps de la retourner. À l'inverse d'un temps emprisonné dans la boule à neige, le temps est décroché et tend vers le mouvement perpétuel. Cette archive boule à neige n'aura de prise que durant la représentation. Patrick Boucheron qualifie la boule à neige de « sismographe de nos inquiétudes et de nos espérances »[565] à la manière d'un monde sous cloche.

Noémie Etienne historienne de l'art, déclare à ce sujet que « les usages font partie de l'objet. Ils le qualifient et se révèlent aussi producteurs de valeurs. […] L'artefact produit et manipulé lors des performances garde la mémoire des gestes. En tant qu'objet matériel, il préserve aussi le contexte immatériel au sein duquel il est créé et employé. Il devient ainsi le lieu de mémoire des usages du passé. »[566] L'objet en scène est mouvant, tout comme le

[563] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 3.1 L'Atelier, *les objets au sol*.
[564] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.2 Entretien avec Gil Paon, p. 92.
[565] ESCOLANO Véronique, « L'histoire fait dates et "2020 peut faire époque" », in *Loire-Atlantique*, 28/10/2020, https://www.zirlib.fr/press/boule_a__neige___revue_de_presse_210323243443.pdf
[566] BARBÉRIS Isabelle (dir.), *L'Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2015, pp. 127, 128.

matériau qui le compose. Il se charge de biographèmes significatifs au fur et à mesure des représentations et des manipulations. La scénographie joue — concernant l'objet boule à neige, sur les attentes du spectateur : disposées en octogone, des dizaines de boules entourent la saynète où de part et d'autre sont disposés les gradins des spectateurs. Elles sont mises à hauteur du spectateur assis au premier rang, qui, en attendant le début de la représentation, est tenté de refaire l'expérience de la « boule neigeuse », lui permettant de la faire exister non pas en tant qu'objet, mais en tant que sujet, en l'agitant. La frontière d'interaction s'en trouve par conséquent brouillée. Mohamed El Khatib et Patrick Boucheron, qui progressent dans leur conférence sur l'histoire de la boule à neige, vont eux aussi progressivement transgresser les limites de l'objet, jusqu'à le casser. Ils renversent une boule à neige dans un mouvement « involontaire », qui sera pourtant répété si l'objet se montre récalcitrant. Toutes ces pratiques sont en adéquation avec ce que Noémie Etienne décrit comme « les modes d'activations de l'objet » :

> D'un point de vue méthodologique, pour le chercheur en sciences humaines, la question n'est plus alors de savoir si un objet est actif ou non (une question ontologique), mais bien de réfléchir aux modes d'activation de celui-ci (une question anthropologique). Les pratiques sont à cet égard essentielles. L'objet est une chose pratiquée, tout comme il peut pratiquer l'espace qui l'entoure. Il est construit non seulement matériellement lors de sa création, mais aussi concrètement tout au long de ses diverses réceptions. Il est tout sauf une entité neutre et stable : il est labile, dans sa matière et sans son statut : il peut être investi, animé, et animer à son tour différents territoires.[567]

L'objet réactivé par la scène devient par conséquent sujet, s'inscrivant en présence, il est exhibé dans toute son intimité, réelle ou fictive, car investi différemment par chacun des spectateurs. L'objet, qui constitue une garantie de stabilité matérielle, tout comme l'archive, devient un sujet instable. Là où on pense toucher au réel, c'est dans la fiction que l'on plonge ; là où on croit enfin regarder en face le souvenir, on baigne dans le simulacre de toute remémoration. C'est ainsi que l'objet du passé, se présentant sur scène sous son aspect ouvertement autoréférentiel, ne fait que révéler l'opacité qu'il recèle, car il montre la dimension dérisoire du projet biographique. Ces objets autoréférentiels du passé sur la scène théâtrale, entre installation et manipulation, ne viennent pas produire une redite de l'histoire passée, mais ouvrir un espace où le lieu de mémoire s'harmonise avec l'incertitude. Opacité et incertitude caractérisent la manipulation de ces objets du passé, condition de production d'un nouveau récit, d'une nouvelle histoire qui pourrait advenir.

[567] *Op. cit*.

AF : Et comment considères-tu ta matière de travail ? Car tu travailles beaucoup avec des témoignages, des enregistrements, des documents personnels, notamment les mails…

MK : Dernièrement, j'ai un peu arrêté les mails. Ce n'est pas mécanique : je prends ce que j'ai autour de moi, ce que j'ai sous la main, tout ce qui peut nourrir, et je relis nos échanges.

AF : Tout ce qui fait trace avec les gens qui t'entourent.

MK : Voilà c'est cela. Ce qui a fait trace sur le sujet en question. Je prends tous les matériaux indifféremment. Je vais juste au plus simple, comme un petit archiviste, qui prend tout ce qu'il peut autour de lui. La plupart du temps, ce sont des choses un peu méprisées : de la paperasse administrative, un mail ou un objet du quotidien. Un objet sans qualité.

AF : Donc, tu as conscience de cette matière en fait. Tu sais que c'est vers ça que tu as envie de te tourner.

MK : Seulement une fois que j'ai décidé de me lancer dans un processus. Au début, je n'ai pas une volonté d'archive.

AF : Tu amasses.

MK : Quand je suis à court d'idées, je fais comme tous les mauvais auteurs contemporains : je vais sur Wikipédia ou je tape le sujet en question sur internet. « Perdre un enfant… » je fais vraiment ça. Le déclencheur, c'est toujours quelque chose de très concret. Je peux appeler un ami et lui demander : « tiens, si je te dis "perdre un enfant", qu'est-ce que tu penses ? ». Ça peut me servir de matière pour rebondir. Partir seul une semaine pour écrire, cela me semble une aberration totale. Pour moi, c'est presque un prétexte pour rencontrer des gens et faire parler la matière qui est autour de nous — la matière un peu négligée — et d'en faire émerger une forme de beauté. Parce qu'il y a des artistes, leur travail est de créer de la poésie, de créer de la beauté. Moi, j'essaie plutôt de la faire émerger là où elle est déjà. Ça peut me toucher dans la vie quotidienne.

AF : Tu pars donc de tes archives, intimes et personnelles, mais aussi des archives intimes et personnelles des gens qui sont avec toi, près de toi, qui t'entourent et tu les mets, à rebouger sur la scène au fur et à mesure des représentations.[568]

Ce tremblé de l'objet-archive se manifeste sur le plateau par l'archivage, ou plutôt l'anarchivage, de la boule à neige. Cette opération ne peut s'effectuer que lors du phénomène de remise au présent de son geste inhérent à son existence, autant de fois qu'il y aura de représentations. L'objet — à l'exemple de la boule à neige et des objets à L'Atelier — est en constante activation, d'une part par le travail préliminaire de préparation de la performance, puis finalement à la scène. Il est en circulation dans l'espace, mais également dans le temps. Cette anarchive continue d'exister, sans se gorger d'une quelconque aura muséographique, sans revendication de fixité. Mohamed El Khatib tourne autour des objets sans se les approprier, afin de les remettre en circulation. Ces objets sont actifs, ils sont posés sur les étagères, ils sont là pour être dérangés.[569] L'objet est générateur de paroles en circulation, à la manière d'un objet-oral : dépossédé de son émetteur de base, il demeure dans la fluctuation du temps et des passations entre individus, comme un objet en exil. Les objets conservés par

[568] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, pp. 72, 73.
[569] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 3.1 L'Atelier, *Les étagères*

Mohamed El Khatib proviennent principalement de brocantes, lieux de passage des objets par essence. Ils sont assumés dans leur continuelle dépossession, y compris à la scène, prêts à repartir ; comme nous le verrons avec l'étude de l'onglet boutique du site de la Compagnie Zirlib.

La compagnie fait trace, sans se placer dans un quelconque enjeu de fixité, accolé aux archives. Les objets se déplacent, les performances sont accidentées, par conséquent, rien n'est garanti à la conservation. L'archive de la Compagnie Zirlib s'expose à L'Atelier ainsi qu'à la scène, et se défait dans le même temps du présent, tout comme la scène pour Mohamed El Khatib, L'Atelier est avant tout un lieu de vie et de passage. En partant de ce quotidien-objet, Mohamed El Khatib dresse en scène des performances de l'éphémère. Il part de ses rencontres intimes, qui donnent lieu à une forme, à une performance. Ce mot employé par la compagnie désigne à la fois la fragilité et le caractère éphémère de la création en scène. Qu'il s'agisse de l'objet ou de la scène elle-même, leur mise en relation tend à une présentation de la fragilité du vivant, des archives vivantes. Les objets de la vie intime, des éléments jugés insignifiants, voire « ridicules », ont en commun ce rattachement symbolique à la valeur sentimentale. Cette exposition du sensible au sein de l'archive réactivée de façon vivante à la scène passe également par les corps que Mohamed El Khatib met en scène, et qu'il désigne lui-même comme des archives-vivantes.

4.2 Les archives vivantes à la scène

Des « musées vivants »

Mohamed El Khatib revendique le travail mené au plateau avec les amateurs comme une manière d'ouvrir des « musées vivants ». Qu'il s'agisse de Corinne Dadat, femme de ménage, des supporters du RC Lens, des enfants de divorcés ou encore des gardiens de musée, il les présente sur scène, non pas dans une mise en scène, mais dans une mise en accident, dans une mise au présent immédiate. Les individus au plateau deviennent des archives vivantes par leur expérience en corps à la scène. Mohamed El Khatib reprend l'image d'un vivarium[570] lorsqu'il évoque *Moi, Corinne Dadat*. Il crée un espace d'interaction dans lequel il s'inclut. L'idée est de déplacer le regard sur le corps, de la même

[570] DOYON Raphaëlle, (dir.), *Ouvrir la scène*, Montpellier, Deuxième époque, 2021, p. 105.

manière qu'il le déplace sur l'objet. Pour que cette observation de l'archive vivante ne relève pas de l'ordre de l'obscène (aussi bien que de l'ob-scène, qui sous-entendrait que les personnes et les sujets choisis par Mohamed El Khatib n'ont pas leur place en scène), il se positionne constamment à la jonction entre fiction et réel.

Le spectacle *Moi, Corinne Dadat* illustre cette volonté de non-fixité constante des créations, à la façon d'une anarchive, témoignant d'une archive vivante. Le corps de Corinne Dadat est activé au plateau de son vécu intime, présenté en archive-vivante. Par conséquent, le geste de répétitivité de la représentation ne peut être initié. La performance ne peut entrer en représentation, elle demeure en présentation (à la façon du vivarium). Cet enjeu se répercute également sur la trace censée faire suite aux (re) présentations, celle de l'édition. Elle demeure une archive vivante. Par l'accident improvisé, le texte ne peut jamais entièrement correspondre à ce qui est joué en scène, témoignage d'un désordre constant. Le texte de la pièce, publié aux éditions Filigranes, ne porte pas le nom de la création présentée en scène, mais s'intitule *Corps de ballets*, et est accompagné d'une série de photographies réalisées par Marion Poussier, présentant dans différentes cours d'école des hommes et des femmes de ménage esquissant des gestes chorégraphiques. Le geste est présenté au lecteur, le corps est archivé par le souvenir du mouvement du travail qui s'y est accumulé. Cette archive vivante des corps présentés au plateau par la performance n'est pas non plus sacralisée.

Des archives vivantes, des spectacles mouvants

Gil Paon, dans un rapport pratique aux problématiques de circulation des personnes en tournée et en représentation, explique la grande adaptabilité des spectacles, qui demeurent extrêmement mouvants dans leur structuration. Le spectacle s'adapte, continuellement. Les éléments le composant sont dispensables :

> GP : Les premiers mois où j'ai commencé à travailler chez Zirlib, nous sommes allés en tournée à Beauvais et, la veille de la première, une des comédiennes nous a dit qu'elle était très malade et qu'elle ne pouvait pas venir. C'était la pièce *Gardien Party*. C'était une des gardiennes de musée qui vit en Allemagne. Elle nous a dit « Je suis vraiment désolée, mais mon médecin refuse que je vienne, je suis trop malade, je ne suis pas en état ». Pour moi, c'est une catastrophe. Il faut annuler le spectacle. Selon mon référentiel « Pommerat », si une personne manque, tout s'écroule : jamais on ne pourra la remplacer. Il nous faudrait deux semaines de reprise pour pouvoir intégrer quelqu'un, que ça ait du sens, et que ce soit juste.
>
> AF : pour que le spectacle garde son rythme…

GP : Son intégrité artistique. En somme, tout ce que tu connais du travail de Joël : chaque acteur porte quelque chose d'extrêmement fort et est une archive en lui-même de toutes les strates de travail du passé, une archive vivante.

AF : C'est aussi ce que dit Mohamed des amateurs qui travaillent sur scène avec lui…

GP : Donc, pour moi, c'était impossible de la remplacer, il allait falloir annuler. Mohamed commence à dire : « non, mais on va trouver quelqu'un qui pourrait la remplacer ». Pour moi, du jour au lendemain, ça me semblait un peu cavalier, mais en fin de compte, la meilleure option qui a été trouvée c'était de mettre un écran de télé géant sur scène et la gardienne s'est filmée de chez elle. Notre régisseur vidéo a travaillé toute la nuit sur le montage et, en définitive, c'est comme une œuvre interactive, parce que c'est un travail sur les gardiens de musée, donc tu as l'impression que c'est comme une œuvre interactive de musée, et ça marche.

AF : C'était possible d'envisager une adaptation immédiate.

GP : Oui, et qui changeait complètement l'esthétique du spectacle.

AF : Sans que ça l'empêche de fonctionner.

GP : Exactement. Le plus important, c'est que le spectacle vive et rencontre son public. On n'est pas dans le cadre de la sacralisation d'une esthétique ou de la sacralisation d'un texte.[571]

Ces archives vivantes, pour Gil Paon, les plus anciens comédiens de Joël Pommerat, et pour Mohamed El Khatib, les amateurs en scène, ont en commun cette notion rattachée à l'archive vivante : les corps en vie sont à la scène et forment la matière première de la création. Il ne s'agit ni de texte, ni de scénographie, ni d'objets, ce sont les corps qui priment afin de faire exister la création. Une pièce peut être reprise si un comédien manque pour Joël Pommerat, mais à condition qu'un long travail de répétition et de raccord soit effectué. Dans ce cas, le rôle serait joué par un autre comédien de la compagnie, habitué à travailler avec lui. Selon Mohamed El Khatib (notamment pour les performances où il partage le plateau avec une seule personne), les créations ne peuvent exister si les personnes concernées ne sont pas présentes en scène. Corinne Dadat étant décédée, le spectacle n'existera plus. Il en va de même pour l'ensemble des spectacles. La création advient dans le présent de la rencontre avec le public, sans aucune dimension sacralisante, dans un certain rapport anarchique au plateau par le biais de l'accident. Tout est dirigé vers l'instant éphémère du présent, sans rapport verrouillé ou garanti de la forme préalable. Si *Gardien Party* témoigne d'une grande adaptabilité esthétique et pratique, permettant de rendre l'anarchive manifeste sur le plateau, il est également possible de donner en exemple la performance *Stadium*, qui donne lieu à une « massification » des archives-vivantes sur scène.

[571] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.2 Entretien avec Gil Paon, pp. 86, 87.

Gil Paon explique que, concernant la performance *Stadium*, personne n'est essentiel, sans que cela n'ait rien de péjoratif. La masse prime, pour une adaptabilité maximum : les gens n'étant pas professionnels, ils ne sont pas constamment tous disponibles. Par conséquent, le spectacle s'adapte à leurs non-présences, sans que cela soit remarqué et remarquable par les spectateurs. La performance demeure constamment changeante. Les archives vivantes des corps en présence viennent, partent, reviennent et repartent, au gré des accidents. Par conséquent, tout reste mouvant. Le plateau s'anarchive : rien n'est exactement au même endroit que précédemment, mais cela réactive le souvenir gardé. L'archive est mise en échec, ainsi la mémoire vive anarchivée continue de se développer : une représentation n'étant jamais similaire à une autre, les souvenirs formés sont voués à la déformation. L'étude accomplie *a posteriori* de la performance correspondra à une expérience faite, un point de départ de la mémoire théâtrale anarchivante. Mohamed El Khatib anarchive la pratique vivante, dans un espace (an) archéologique en activité. À l'inverse de nos deux exemples précédents, dans la revendication de son geste éphémère au plateau, il opte pour la dispersion maximale de la trace, poussant à son bord l'enjeu d'anarchive du spectacle vivant. En allant contre un rassemblement archivistique, la Compagnie Zirlib se livre à une dispersion anarchivistique.

4.3 La dispersion anarchivistique, des archives sans conservateurs.

Le refus de la trace captée

Au-delà des éditions des textes qui ne reflètent pas les performances à la scène, cette revendication de l'éphémère poussée à l'extrême et propice à la disparition est également exprimée par l'absence de captations. Les spectacles ne cherchant jamais à fixer, mais bien à revendiquer l'accident, il est possible d'envisager l'archive comme impraticable, voire impossible. Le spectacle est jetable, non conservable, profondément lié à l'instant éphémère fragile des personnes en présence :

> MK : Je ne veux pas que le spectacle soit capté. Je le fais par défaut. En général, on dit que ça n'existe pas. Je donne vraiment avec parcimonie. Par exemple, *Gardien party*, ce sont cinq personnes debout qui parlent. Parfois ils s'assoient sur leur chaise. En vidéo c'est horrible. Mais quand on est avec eux, on sent leurs personnalités.
>
> AF : C'est parce qu'on est avec eux, parce qu'il n'y a pas de plateau à proprement parler, pas de séparation. On n'est pas en face : on est ensemble.

> MK : Le spectateur est très près. Si on regarde la vidéo, on ne verra qu'une pièce de théâtre. Visuellement c'est très pauvre avec des acteurs assez médiocres ! Ça peut être touchant, mais seulement si on est placé à trois mètres d'eux.[572]

La captation, rejetée par Mohamed El Khatib, ne permet pas de saisir la fragilité instantanée de l'accident. La faillibilité de la performance est totale. La trace se brise et s'arrête. La scène demeurant un lieu d'exposition, tout comme l'archive, Mohamed El Khatib les préserve de la fixité. En tant qu'archives-vivantes, les personnes en scène ne restent pas figées par une trace captée. Cela permet de garantir la grande fragilité contenue dans la performance. L'accident peut entrainer un écroulement en conséquence de l'anarchive : le spectacle *Moi, Corinne Dadat* n'existe plus et n'a pas fait l'objet d'une captation. Corinne Dadat est décédée le 13 mars 2023. Ce sont les anarchives ondulatoires observables dans les contours de la performance qui devront permettre son étude. Or, si rien n'est ordonné en archive, rien n'est jeté non plus de ce qui a permis l'émergence de la création. « MK : Souvent je fais le tri. Mais je ne jette pas, ça va à la cave. Je me dis toujours que ça peut servir même si ça ne sert jamais. Le processus de travail, lui, se poursuit, il n'y a pas un avant et après création. »[573] Le processus de travail continue dans le temps d'existence du spectacle, et des participants vivants. Cet archi-vivant est poussé encore plus loin par la Compagnie Zirlib, en proposant à la vente des objets de scène.

La vente en ligne

La Compagnie Zirlib possède sur son site internet un onglet presse et un onglet boutique[574]. De la même façon que l'absence d'une personne recrutée n'empêche pas l'existence pratique du spectacle à la rencontre du public, nous supposons que l'absence d'un objet en scène ne serait pas non plus un frein à l'existence présente et mouvante de la performance. L'archive se fait monnayable. L'onglet boutique est un prolongement des archives en scène, où les objets des différents spectacles sont accessibles à la vente. Par une forme de provocation, ils ne sont pas des objets de scène ou des accessoires de théâtre, ils restent au présent de leur considération, des objets en circulation, cessibles. Cette société marchande de l'objet en scène tend à interroger de manière extrême ce rapport au reliquat de l'archive. Il est mentionné sur l'onglet « disponibles à la vente, les matériaux issus de nos créations ». Bien que l'apparence et les prix de ces articles puissent sembler amusants au

[572] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, p. 78.
[573] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, p. 81.
[574] Voir le volume des annexes, Annexe 3 : Iconographie, 3.2 Le site internet

lecteur, le doute persiste quant à leur possible marchandisation. Ils restent tournés vers l'extérieur de la scène, vers leur public acheteur. La Compagnie Zirlib se pense comme une architecture en permanente reconstruction. À la manière d'un chantier en activité, cyclique, où tous les éléments ne convergent pas vers un résultat qui serait une représentation en scène, considérée comme l'aboutissement du geste créatif, l'action devient une fin en soi, une anarchive présente. Pour Mohamed El Khatib, la circulation préserve de la disparition :

> MK : On va vendre les boules à neige à la fin. La boule à neige Iran Air, que l'on a mise sur le site à 800 $, c'est son prix, c'est le prix qu'on l'a payée. Maintenant, je suis trop attaché, elle a une histoire dans le spectacle.
>
> AF : Oui il est admis que ce n'est pas une pièce de collection, ni un objet d'archives, ou un objet muséographique quelconque, cela reste un objet monnayable.
>
> MK : Oui, après, je serai très content que ça ne disparaisse pas, que ce soit chez quelqu'un.[575]

Pour Mohamed El Khatib, c'est en empêchant la fixation de l'objet en un lieu donné qu'on le préserve de la disparition, prolongeant ainsi l'expérience d'anarchive du spectateur dans cette non-sacralisation de l'objet. La scène de la Compagnie Zirlib s'anarchive en se poursuivant au dehors du plateau par la revente en ligne, et en impactant les personnes qui ont traversé la scène. Que ce soit par la distribution de documents aux spectateurs (comme dans *Finir en beauté*, avec l'exemple de l'acte de naissance-décès, ou encore dans *C'est la vie*, avec le dossier fact-checking) ou par la mise en avant des amateurs en scène, ce sont les répercussions entourant les performances, les créations d'ondes de choc anarchivables, qui occupent la Compagnie Zirlib. La boutique de la compagnie correspond à l'image de ses créations : tournée vers l'éparpillement. L'éphémère demeure le seul phénomène constant. Selon la parole de Mohamed El Khatib, « ce n'est que du théâtre », ce théâtre pourrait ne pas marquer les esprits. Il n'est pas voué à faire inévitablement trace. L'anarchive émerge spontanément, la scène s'imprégnant des créations et des performances du passé et du présent. Le temps du souvenir se déroule, par les témoins d'abord visuels, puis dans les mémoires et les récits… La trace dramaturgique laissée par la compagnie ne s'installe pas en archive, elle se disperse en anarchive. Elle se déconstruit, elle se stratifie, elle se prolonge, *via* sa perpétuelle remise en mouvement.

[575] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib, pp. 79, 80.

La pratique de l'anarchive au sein des compagnies du corpus dessine un territoire inédit d'exploration, qui évolue en permanence dans le flux de leurs activités. Les recherches en théâtre doivent maintenant intégrer la permanence du désordre dans les troupes, résultat résiduel du travail sur scène qui découle de leur existence et de leur activité quotidienne. L'anarchive se pratique dans les compagnies en activité, et se rend propice à la constante remise en question. Ce ne sont pas nos lectures futures des archives qui émanent des relectures potentielles des œuvres dramaturgiques. C'est plutôt dans l'observation vivante du territoire anarchéologique des compagnies et de leurs exploitations que nous pouvons prétendre (dans l'alliage théorico-pratique de Josette Féral) étudier au temps présent les évolutions concrètes des compagnies de théâtre contemporaines. Nous devons observer les ensembles flous qui composent le quotidien archivistique des compagnies sans chercher forcément à les clarifier, ce qui reviendrait à remettre en question leur manière de faire. Nous devons les étudier dans leur état actuel, en nous penchant sur la structure nécessairement anarchique de leur travail quotidien. L'archivage désordonné de la mémoire vive d'une compagnie en activité correspond à une pratique quotidienne de la troupe et de l'équipe. Ce travail se fait à l'image de leur fonctionnement. L'observation de la trace en anarchive permet une étude fidèle des œuvres dramaturgiques, rattachées à leur réalité quotidienne.

CONCLUSION

> Corinne Gibello-Bernette : Les archives […] sont avant tout une histoire de relations humaines. […] S'il y a une personne qui se soucie des archives, cette idée déclenche beaucoup de choses, et ensuite, cela dépend aussi beaucoup de la relation entre la ou les personnes qui s'en occupent au théâtre, ou qui sont en lien par exemple avec un comédien ou une comédienne. C'est une histoire de lien, c'est une histoire de confiance et c'est quelque chose qui se construit progressivement.
>
> Aliénor Fernandez : C'est porter une attention mutuelle à cette documentation et à ses enjeux.
>
> Franck Pendino : Oui, c'est vraiment une relation qui se construit dans le temps. La complicité, teintée d'humour, a un rôle important dans les échanges.[576]

Cet échange avec Franck Pendino et Corinne Gibello-Bernette souligne le facteur décisif et fondamental du traitement des archives dans le domaine des arts de la scène. Les discussions, les rencontres et l'expérience acquise par les membres des compagnies permettent aux archives de se constituer au jour le jour lors des tournées et des activités quotidiennes. Le travail de l'archive est une « histoire de liens ». Cette tâche s'étend sur une période prolongée, au fil des années d'existence de la compagnie, favorisant ainsi l'émergence d'une complicité profonde. Cette histoire donne lieu à des moments d'humour spontané, à un échange verbal fluide, qui contribuent tous à colorer la vie quotidienne, les interactions entre les groupes et les membres d'une équipe, mais aussi la manière de s'organiser, de gérer les événements et de structurer l'identité d'une compagnie et par conséquent, de ses archives.

L'archive est un ferment pour la pensée du théâtre, elle demeure une zone en dialogue, un lieu de passage, un terrain de discussion fertile et non un territoire fixe et définitivement délimité. Les chercheurs et les artistes se retrouvent sur ce terrain pour y faire naître du mouvement, de l'expression orale et du souffle. Cette recherche témoigne d'une évolution constante, à l'image du processus de création d'un spectacle vivant. Chaque compagnie est unique. Cependant, elles présentent toutes une caractéristique commune : elles doivent constamment s'adapter au présent, réinventer leur façon de travailler et de créer. Par conséquent, pour décrire plus précisément ces systèmes extrêmement spécifiques, une communication intense est nécessaire, tant dans la création en scène que dans l'observation et l'étude qui peut en être faite. Le théâtre est un art collectif. Les archives ont besoin de compagnie.

[576] Voir le volume des annexes, Annexe 1, 1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino, p. 22.

Le théâtre de l'archive consiste à observer la trace archivistique dans les compagnies en activité. Elles travaillent, produisent, organisent et analysent leur documentation, qu'il s'agisse d'archives personnelles et intimes, d'archives vivantes (comme les comédiens au plateau liés au metteur en scène ou encore les récits de témoins directs), ou bien d'archives historiques, de sources et de documents divers. Les compagnies s'approprient cette documentation et finissent par la générer. Elles sont responsables de leur préservation, de leur classement, ainsi que, le cas échéant, de leur diffusion et de leur accessibilité. Grâce à l'avènement d'Internet et des technologies numériques, il est devenu beaucoup plus aisé de préserver et de sauvegarder ces données. Les compagnies reçoivent des demandes de consultation de cette matière archivistique de la part d'étudiants, de chercheurs et d'enseignants. Il serait crucial de créer des espaces communs qui permettraient aux chercheurs, artistes et membres des troupes de se réunir afin de mettre au jour des zones théorico-pratiques, comme le propose Josette Féral.[577]

Le chercheur en études s'intéresse à la matière dramaturgique, tandis que l'artiste s'engage dans son travail au présent, sans assurer la gestion des archives qui en émanent. Le plus souvent, cette transmission est assurée par les membres dédiés aux tâches administratives de la compagnie. Ils inventent quotidiennement une manière de la rendre accessible, en utilisant divers outils et moyens numériques, en aménageant des espaces spécifiques, en ménageant des moments de discussion, tant avec les chercheurs qu'avec les institutions de conservation qui en assurent parfois la continuité. L'émergence de structures archivistiques dédiées aux archives dites contemporaines, comme l'IMEC, entraînent également une évolution dans les structures préexistantes pour s'adapter aux artistes vivants. La BnF est en dialogue constant avec le Théâtre du Soleil, et avec Wajdi Mouawad, par exemple.

---

[577] FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 53 : « N'y aurait-il pas lieu peut-être de trouver des zones où le questionnement et les attentes du praticien et du théoricien seraient de même nature ? Zones théorico-pratiques ou pratico-théoriques où les questions posées prendraient leur source dans la pratique, mais où les réponses ne pourraient être trouvées sans une coopération entre artistes et chercheurs, sans qu'intervienne leur mode propre de réflexion : travail sur l'énergie par exemple, sur la présence de l'acteur, sur le corps ou sur la voix. Autant de zones « floues » et pourtant fondamentales, à la fois pour la démarche du praticien et pour la compréhension de l'analyste. Ne pourrait-on aussi ajouter aux modèles déjà existants d'autres modèles de théorisation mieux appropriés à la nature éphémère de la représentation théâtrale : théorie du flou, du mouvement, du hasard, du chaos ? Théories des systèmes instables, faisant appel à la notion de risque ou d'incertitude ? Cela permettrait d'adapter nos modèles à l'évolution des savoirs. Sur ce chapitre, la recherche théâtrale a encore un certain chemin à faire. Quittant donc les systèmes de théorisation rigides, il semblerait utile aujourd'hui que nous définissions de nouvelles voies d'exploration, de nouvelles dimensions de la théorie qui puissent rendre compte de ces ensembles flous (théorie de la séduction, de l'obscène). C'est uniquement à ce prix que le discours théorique pourra rejoindre la pratique du théâtre et en parler de façon vivante. »

Ce travail nécessite des ressources financières, qui ne sont malheureusement pas souvent allouées. Les documents d'archives au quotidien sont par conséquent négligés, renforçant l'aspect individualiste de l'archive. Les compagnies les plus fortunées parviennent à s'emparer du phénomène, tandis que d'autres assurent la préservation de leur documentation en fonction des personnes témoignant d'une accointance particulière à la conservation et à la mémoire.

Dans la mesure où le travail d'archivage est amorcé en interne dans les compagnies, il apparaît nécessaire d'accorder une attention à cette matière vivante et dynamique qui capture les mécanismes de création et qui est généralement gérée par les membres de l'équipe, non artistique, mais administrative. Cette matière est souvent négligée dans les recherches et les analyses des compagnies et des œuvres créées. Il faut toutefois souligner ici que cette dimension fait partie intégrante de la création, qui, lorsqu'elle est gérée en tournée, est le résultat d'une pratique quotidienne. Le traitement des archives propre à chaque compagnie peut être ajusté en fonction de chaque situation.

Les archives sont utilisées comme matériel de scène dans les spectacles. Des ressources documentaires peuvent être intégrées dans la représentation théâtrale. Ces ressources servent à éclairer un sujet historique et à fournir des connaissances aux artistes et aux comédiens, qui les assimilent ensuite comme des chercheurs, pour enrichir leur performance sur scène. Marie Piemontese, comédienne ancestrale de Joël Pommerat, dit d'elle qu'elle passe son temps à chercher, à être une chercheuse[578].

Il devient urgent de reconsidérer la manière de structurer les archives dans notre société non seulement pour les artistes, mais aussi pour les institutions, les bibliothèques et les archivistes eux-mêmes. L'interrogation est omniprésente. D'un côté, les artistes ont tendance à délaisser leurs propres archives, tout en s'appropriant des archives sur scène. En effet, on observe un intérêt croissant pour l'archive et la documentation, tant dans l'actualité théâtrale que dans les arts en général. De plus en plus d'auteurs s'inspirent de documents d'archives, revendiquant ainsi une forme d'hybridité entre réalité et fiction, en particulier au théâtre. Le théâtre s'hybride grâce à l'utilisation d'archives, donnant ainsi naissance au « théâtre de l'archive ». Les compagnies et les théâtres semblent prendre conscience de l'importance de la documentation qui nourrit les créations, ce qui rend nécessaire une gestion des archives en interne.

[578] propos tenus lors d'un échange informel à Montpellier le 2 février 2023.

Leur gestion repose sur l'établissement d'un lien profond et personnel entre les membres de l'équipe et le processus de conservation, qui est intrinsèquement lié à la compagnie. De la même manière qu'un lien profond avec le corps est créé par les artistes sur scène qui s'inspirent d'archives pour en extraire l'aspect intime et subjectif qu'elles renferment, le lien avec les archives dans les compagnies est un lien organique, vivant et en constante évolution. Le rapport est cyclique. On observe malgré tout une certaine répétition d'un schéma au sein du corpus : les artistes se documentent et apprennent avec l'ensemble des membres artistiques, c'est un apprentissage collectif, qui implique de prendre des cours, de se documenter, de voyager, d'interroger des témoins…

Ces apprentissages sont un aspect profondément vivant de l'activité artistique. La rencontre des professionnels ainsi que des théoriciens ou encore des historiens permet à la troupe de générer ses créations ainsi que les traces qui en sont issues. Le désarchivement s'opère par la remise en scène de l'apport archivistique au plateau (entre réel et fiction), témoignant d'une *praxis* de l'archive sur les scènes actuelles. Par la suite, les compagnies conservent la documentation de ces créations documentées. Ces données archivistiques et cet apprentissage génèrent de nombreuses traces, de multiples versions de textes et de matériaux de création, réinterrogeant constamment la poïétique archivistique dans les compagnies. Les outils numériques facilitent grandement la conservation de données archivistiques, mais la conservation n'implique pas nécessairement l'archivage. En considérant l'archive comme une matière vivante au sein des compagnies, on en vient à élaborer une poïétique de l'archive pratiquée par celles-ci. Elle est une intime confidence, un lien. Un échange s'opère, au présent.

La tendance chez les artistes à s'inspirer de matériaux d'archives et à les intégrer dans leurs écrits a pour conséquence de rapprocher la documentation d'archive du présent. Cependant, dans notre inconscient collectif, l'archive est intrinsèquement liée au passé. La considérer au présent donne cette sensation au chercheur de « l'hantologie », formulée par Jacques Derrida et Patrick Boucheron : le présent se retrouve contaminé par les hantises du passé. Une fois la création advenue, ainsi que la matière archivistique qui en émane, les artistes essaient de s'en détacher, afin de demeurer continuellement au présent. Néanmoins, les créations produites continuent de jouer, le processus de création ne se distingue pas de celui de la représentation. Le travail est constant. Au théâtre, on observe une absence de finitude claire. Un spectacle, dont on peut dire qu'il est achevé, continue de se mouvoir et d'évoluer en tournée. On constate une absence d'origine unique ; la création collective

s'avère par définition plurielle, dès son émergence. Il faut, par conséquent, inventer des processus et des outils pour documenter l'archive vivante de la création au plateau et de la compagnie en tournée. L'archive de théâtre témoignerait de cette spécificité, à l'image du processus de création du spectacle vivant, de n'avoir ni début, ni fin, ni introduction, ni conclusion, ni origine, ni finitude claire et établie.

Un autre élément explique cette propension des artistes à s'emparer des archives sur la scène actuelle : l'éclairage par les disciplines historiographiques et philosophiques, qui permettent de reconnaître que les structures archivistiques sont composées de fictions et de réalités, et qu'elles doivent être étudiées comme telles. Arlette Farge, Paul Ricœur, Michel de Certeau et Patrick Boucheron étudient les archives reconnues aujourd'hui en Histoire comme une source non objective et de laquelle l'historien doit apprendre et se méfier. En philosophie, Michel Foucault, Jacques Derrida, Giorgio Agamben, et Jean Baudrillard font de même. L'archive se dépouille progressivement de son appréhension sacrée et reliquaire, pour se rendre accessible à la consultation. Les archives sont avant tout destinées à être diffusées et à être consultées. Les artistes et les membres des compagnies rendent accessibles les documents, soit à partir de la création scénique pour le public, soit en proposant la documentation complète du spectacle aux chercheurs. Cet aspect pédagogique est primordial.

La maieutique archivistique est amplifiée par la diffusion numérique, qui devrait en théorie permettre une plus grande accessibilité. Les sites web des compagnies offrent un accès aux données et aux ressources liées aux créations. La constante augmentation de la quantité de documents questionne à nouveau la définition même de l'archive. Les compagnies peuvent également envisager de recourir aux services d'archivistes, une solution peu courante, exigeant des moyens importants. Dans ce cas, une relation de communication doit être établie. Le corpus étudié en témoigne : le Soleil collabore avec la BnF depuis 2004. Corinne Gibello-Bernette est en contact avec les membres de l'équipe du Soleil. Elle se rend sur place régulièrement et a conscience de l'importance des mots et du dialogue, qui doit être entretenu. Dans ma pratique quotidienne depuis plusieurs années dans la Compagnie Louis Brouillard, j'ai pu constamment échanger avec l'ensemble des membres de l'équipe du bureau. Je continue aujourd'hui de dialoguer avec Anne de Amézaga pour envisager le prolongement du traitement des archives de la compagnie, vers les archives de Joël Pommerat. Soulignons que, dans cette conception du théâtre de l'archive, certaines personnes ont davantage cette sensibilité pour la conservation, la collecte ou même la mémoire, comme

Liliana Andréone et Anne de Amézaga. Mohamed El Khatib entretient également un rapport particulier aux objets et à la collection.

Les nouvelles utilisations des archives contribuent à l'écriture d'une histoire du théâtre, incluant une histoire du temps présent. Cette démarche nécessite l'utilisation d'instruments appropriés, tels que les enjeux du dialogue et de l'échange, ainsi que des technologies numériques. En ancrant cette poïétique de l'archive au sein d'une rétrospective historique, il est possible de faire apparaître l'usage du document-matériau-archive depuis Erwin Piscator, tel qu'évoqué par Joseph Danan, au dedans de cette « nouvelle matérialité »[579].

Notre reconsidération du temps et de l'espace, plus largement dans les sciences, impacte l'art du spectacle vivant. Par conséquent, les archives qui vont s'y former prennent la même direction et deviennent « relatives ». Erwin Piscator, Bertolt Brecht et Peter Weiss tentent de mettre le spectateur en présence des archives qui forment la dramaturgie, chacun à leur manière, par les archives projetées pour Erwin Piscator, la pédagogie et la démonstration scientifique pour Bertolt Brecht, la mise en discours pour Peter Weiss. L'utilisation des éléments d'archives sur scène, soumise à une réévaluation globale de leur importance et de leur classification, situe historiquement l'émergence du théâtre de l'archive au XXe siècle. Elle met également en évidence un autre type d'utilisation des matériaux sur scène, qui pourrait être lié au théâtre de l'archive, comme le théâtre matériau, représenté par Heiner Müller. La scène est le lieu d'une déconstruction progressive qui s'intensifie au fil du temps, notre relation avec les sciences évoluant et entrainant un bouleversement dans l'espace-temps du théâtre.

La sismologie contenue dans les documents d'archives crée une stratification archivistique toujours plus importante. L'archive s'écrit dans le mouvement actuel du

[579] DANAN Joseph, NAUGRETTE Catherine (dir), *Les nouveaux matériaux du théâtre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Registres, coll. Études théâtrales, 2018, pp. 10, 11 : « Sur la scène actuelle, les multiples croisements du théâtre avec ceux que Brecht, après Wagner, et en se démarquant de « l'œuvre d'art totale », appelait les « arts frères », ont accentué encore cette « nouvelle matérialité », qui trouve ses racines dans les premières décennies du XXe siècle. Piscator, très tôt, utilisa l'image documentaire [...] Il s'agit du renversement copernicien dont parle Bernard Dort, qui précède la « révolution einsteinienne » — la « relativisation généralisée des facteurs de la représentation théâtrale, les uns par rapport aux autres » — de la représentation émancipée. Autant que de textes, ce sont de corps, d'images, de sons, de matières, qu'est composée la représentation théâtrale. Documents de toute nature, témoignages enregistrés ou restitués, images filmiques, musique live, chorégraphies, figures circassiennes, installations plastiques…, la scène actuelle fait usage de matériaux qui, dans leur diversité, la reconfigurent en permanence, comme une entité mouvante redessinant ses contours et réinventant ses moyens à chaque spectacle. »

continuum espace-temps. Cette écriture de l'archive en mouvement s'expérimente sur d'autres aspects de la scène, comme avec Michel Vinaver et l'actualité retravaillée des discours du 11 septembre, Milo Rau et l'actualité mise au plateau par les présences en corps des témoins-récitants, ou bien encore Tiago Rodrigues et le souffle de la mémoire scénique en confidence au spectateur. Dans notre appréhension du corpus, les metteurs en scène qui se trouvent à cette jonction entre matériau et archive sont Michel Vinaver, Milo Rau et Tiago Rodrigues : selon une progression historique, chacun des trois auteurs questionne l'étude et l'écriture de la documentation liée à une actualité. Tiago Rodrigues s'apparente davantage au théâtre de l'archive en raison de la dimension intime qu'il insuffle à la scène en mettant en lumière le souffle et la voix des personnes avec lesquelles il collabore sur le plateau. Ses spectacles sont une confidence au spectateur. Finalement, c'est au plus près de ce saisissement de l'intime dialogué, contenu dans les voix et les échos projetés dans l'espace-temps de l'instant théâtre, que peut se saisir et se manifester au plus juste le théâtre de l'archive : l'espace se constelle des biographèmes projetés en souffle des personnes en présence, ce qui constitue l'événement théâtral.

En représentant l'archive comme un mouvement perpétuel, on parvient à saisir et à analyser les corps-archives sur scène dans l'instant présent. Le corps est à la fois confidence au spectateur, et présentation au public. Il est un mouvement constant d'intériorisation et d'extériorisation. Le corpus s'inscrit dans cet horizon des événements dramaturgiques, notamment par une volonté d'écriture collective, permettant cette « écriture ombilic »[580] de l'archive contenue, dans les corps et dans les voix. L'archive, dans sa plus minuscule dimension, est une expectoration médiatisée entre deux espaces, entre deux individus, entre la scène et la salle, du comédien au spectateur, dans le dialogue. C'est l'expectoration archivistique. Paul Zumthor souligne que cette impression ne peut être communiquée que verbalement mettant ainsi l'accent une fois de plus sur l'importance d'une capture orale du matériel archivistique, qui se compose de déclarations :

> Radicalement sociale, autant qu'individuelle, la voix, en transmettant un message, signale en quelque façon la manière dont son émetteur se situe dans le monde et à l'égard de l'autre à qui il s'adresse. La présence, dans un même espace, des participants de cet acte de communication, les met en position de dialogue (réel ou virtuel), engageant ici et maintenant, dans une action commune, leur totalité individuelle et sociale. L'écriture est inapte à produire de tels effets, sinon de façon indirecte et métaphorique.[581]

[580] KORETZKY Carolina, « Les objets du passé sur la scène », in DANAN Joseph, NAUGRETTE Catherine (dir), *Les nouveaux matériaux du théâtre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Registres, coll. Études théâtrales, 2018, p. 170.
[581] ZUMTHOR Paul, « Oralité », in *Intermédialités*, N°12, automne 2008, p. 182.

Le média d'archivage s'avère très adaptable aux difficultés rencontrées par les troupes. Il est constamment mis en difficulté et renouvelé. La crise sanitaire a révélé notre tendance à exploiter les archives en tant qu'instrument malléable pour élaborer des stratégies de diffusion et de maintien du lien entre les artistes et le public. L'ère numérique rend la gestion des données de plus en plus complexe et difficile, mais elle offre également des solutions de stockage simplifiées pour chaque entreprise, répondant ainsi à ces défis. Les archives en compagnie recentrent l'attention sur le collectif. Le souvenir de chaque membre ayant apporté sa contribution aux créations à un instant précis est conservé. Dans les équipes, les archives s'accumulent en strates, témoignant du passage des années. La structure archivistique doit permettre la diffusion d'un halo continu indiquant la perméabilité constante entre chacune d'elles. Ces strates doivent être perçues comme irriguées en permanence les unes par les autres. Elles sont un organisme vivant. En définitive, si l'archive persiste dans un état perpétuel d'insatisfaction, oscillant entre les attentes qu'on lui voue (une assurance de préservation) et sa nature intrinsèque, caractérisée par une dynamique permanente, elle demeure en constante évolution, à la frontière du passé et du présent, entre la trace et l'aura, tel que défini par Walter Benjamin. Le dialogue, outil apprécié tant des archivistes que des individus impliqués dans la gestion des archives des compagnies, permet de trouver un équilibre. Cet entre-deux est (provisoirement) satisfait par une constante remise en dialogue, par le travail en anarchive.

Je nomme anarchive la pratique de l'archivage dans le corpus des compagnies. C'est-à-dire, le traitement quotidien de l'archive en interne. Ce concept émerge grâce à la French Theory, avec les philosophes qui se sont emparés des enjeux de la déconstruction afin de forger des outils qui, selon Catherine Malabou, empruntent aux philosophies anarchistes du XXe et XXIe siècle. Pour Le Théâtre du Soleil, ce sont les corps en jeux au plateau, nourris des témoins, qui viennent eux-mêmes faire archive, ils sont des monuments d'apprentissage. Cette circulation anarchivistique est également assurée par le traitement des archives physiques en circulation : les archives du Soleil circulent du plateau à la galerie de tir, à la BnF, au plateau… Le Théâtre du Soleil se tient en monument patrimonial du théâtre. On y détecte cependant un phénomène d'anarchive, dans la mesure où il réinterroge constamment les limites entre les nécessités des normes de conservation à la BnF et les besoins de création de la compagnie, bien vivante et active. Pour Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard, il est question de considérer le travail d'archivage en fonction

des besoins immédiats. Le défi consiste à préserver le dynamisme, la nature organique de la troupe, tout en maintenant un lien avec le public et les chercheurs. Concernant la Compagnie Zirlib, Mohamed El Khatib accidente l'archive pour la maintenir en circulation, que ce soit par l'improvisation au plateau, ou par la revente en ligne. Les matériaux négligés et érigés sur scène deviennent des archives vivantes pour l'observateur, mais la compagnie s'efforce de les garder en mouvement et évite de les enfermer ou de les sacraliser.

Cette réflexion pourrait s'appliquer à d'autres compagnies et à d'autres projets artistiques qui accordent une importance particulière à la documentation sur scène. L'essentiel est d'encourager le travail archivistique dans les compagnies. Ce qui est archivé peut être désarchivé et continuer de circuler. Les documents archivés par les troupes qui arrivent dans les fonds d'archives et les bibliothèques ne sont pas destinés à rester en place, ils sont immédiatement sortis de leur carton, pour être triés, cotés, estampillés, puis ajoutés aux rayonnages, afin d'être mis en service, remis à la disposition, offerts à la consultation. Les archives sont pensées pour la diffusion et pour la consultation. L'archiviste doit constamment trouver un équilibre entre deux tâches fondamentales : la conservation et la diffusion des documents. Cet équilibre reflète le statut ambigu de l'archive, qui se situe à la croisée des chemins entre la trace et l'aura. Les documents sont conservés afin d'être diffusés et communiqués. La communication entraîne une vigilance accrue à la conservation du document, qui irrémédiablement et imperceptiblement, se délite et nous échappe.

J'ai pu m'entretenir avec les responsables des fonds des arts du spectacle de la BnF, dont son directeur, Joël Huthwohl, ainsi qu'avec le directeur de l'IMEC, Albert Dichy. Il ressort de ces échanges la nécessité d'encourager un dialogue constant entre les étudiants-chercheurs, les membres des troupes, ainsi que les responsables des fonds d'archives. J'arrive moi-même au terme d'un processus avec la Compagnie Louis Brouillard qui vise à établir un échange avec l'IMEC, afin d'envisager le développement d'un nouveau cadre spatio-temporel adapté aux archives de la compagnie.

La représentation en scène, en tant que trace de la création artistique et de la compagnie, est « une » au regard de chacun, mais elle se retrouve multiple et versatile dans le théâtre de l'archive, par le biais de l'anarchive, dans l'art instantané du collectif : le théâtre. Le regard (du public, du chercheur, de l'observateur) embrasse en une perspective globale, sur un pied d'égalité, l'ensemble des détails en mosaïque qui composent un tout, le spectacle. L'enjeu de cette thèse a été de fournir des éléments nécessaires — à la façon d'outils

théoriques — à la construction de l'outil-microscope permettant l'étude non pas d'une image figée-passée, mais d'un organisme multicellulaire vivant. En se rapprochant de la vie quotidienne d'une création théâtrale au sein des archives de compagnies, une observation de la colonie (an)archivistique serait rendue possible. Les archives forment un corps vivant, un essaim d'individus (la compagnie) qui permettent à la création théâtrale de vivre comme un tout, en scène, en écho, en acoustique, en onde, en voix et en vibrations projetées. Selon Jacques Derrida, le théâtre est avant tout une source d'énergie. L'archive théâtrale doit par conséquent demeurer vivante pour assurer sa vitalité plutôt que sa préservation statique.

> La représentation théâtrale est finie, ne laisse derrière soi, derrière son actualité, aucune trace, aucun objet à emporter. Elle n'est ni un livre ni une œuvre, mais une énergie et en ce sens elle est le seul art de la vie.
>
> Jacques Derrida[582].

[582] DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1967, p. 363.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres du corpus

1.1 Corpus de la thèse

Pièces publiées

- La Compagnie Zirlib :

BOUCHERON Patrick, EL KHATIB Mohamed, *Boule à Neige*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2021.
DADAT Corinne, POUSSIER Marion, *Corps de ballet*, Trézélan, Filigranes, 2014.
EL KHATIB Mohamed, *Finir en beauté*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.
EL KHATIB Mohamed, *C'est la vie*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.
EL KHATIB Mohamed, *Stadium*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.
EL KHATIB Mohamed, *La dispute*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2019.
EL KHATIB Mohamed, *L'Acteur fragile*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2021.
EL KHATIB Mohamed, *Mes parents*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2022.
EL KHATIB Mohamed, MRÉJEN Valérie, *Gardien party*, Paris, Manuella, 2021.

- La Compagnie Louis Brouillard :

POMMERAT Joël, *Pôles* suivi de *Grâce à mes yeux*, Arles, Actes Sud Papiers, 2003.
POMMERAT Joël, *Le Petit Chaperon rouge*, Arles, Actes Sud Papiers, 2005.
POMMERAT Joël, *Les Marchands*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2006.
POMMERAT Joël, *Pinocchio*, Actes Sud-Papiers, 2008.
POMMERAT Joël, *Je tremble : 1 et 2*, Arles, Actes Sud Papiers, 2009.
POMMERAT Joël, *Cercles / Fictions*, Arles, Actes Sud Papiers, 2010.
POMMERAT Joël, *Cet enfant*, Arles, Actes Sud Papiers, 2010.
POMMERAT Joël, *Ma Chambre Froide*, Arles, Actes Sud Papiers, 2011.
POMMERAT Joël, *La Grande et Fabuleuse Histoire du commerce*, Arles, Actes Sud Papiers, 2012.
POMMERAT Joël, *Au monde*, Arles, Actes Sud Papiers, 2013.
POMMERAT Joël, *Cendrillon*, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2013.
POMMERAT Joël, *La Réunification des deux Corées*, Arles, Actes Sud Papiers, 2013.
POMMERAT Joël, *Ça ira (1) fin de Louis*, Arles, Actes Sud Papiers, 2016.

- Le Théâtre du Soleil :

Collectif, *1789 La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur. 1793 La cité révolutionnaire est de ce monde*, Montreuil, Éditions théâtrales, 1982.
CIXOUS Hélène, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk roi du Cambodge*, Théâtre du Soleil, Montreuil, Éditions théâtrales, 1985.

CIXOUS Hélène, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, Théâtre du Soleil, Montreuil, Éditions théâtrales, 1987.
CIXOUS Hélène, *La Ville parjure ou le Réveil des Érinyes*, Théâtre du Soleil, Montreuil, Éditions théâtrales, 1994.
CIXOUS Hélène, *Tambours sur la digue*, Théâtre du Soleil, Montreuil, Éditions théâtrales, 1999.
CIXOUS Hélène, *Les Naufragés du Fol Espoir* (Aurores), Vincennes, Théâtre du Soleil, 2010.
MNOUCHKINE Ariane (dir.), « 1789 », in *L'Avant scène Théâtre*, N°526/527, 1973.
SHAKESPEARE William, *Richard II*, *La nuit des rois*, *Henry IV*, trad. Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil, Montreuil, Éditions théâtrales, 1984.

Spectacles filmé, films et captations

- La Compagnie Zirlib :

EL KHATIB Mohamed, réal. *Renault 12*, Les Films d'Ici Méditerranée, 2020.

- La Compagnie Louis Brouillard :

BRUNET Do. *Au Monde*. Archives Compagnie Louis Brouillard, (Localisation du document : Armoire B03), [Captation du spectacle], N°1638, Paris.
BRUNET Do. *Je tremble 1 & 2*. Archives Compagnie Louis Brouillard, (Localisation du document : Armoire B03), [Captation], N°1633, Paris.
BRUNET Do. *La Grande et fabuleuse histoire du commerce*. Archives Compagnie Louis Brouillard, (Localisation du document : Armoire B03), [Captation], N°1651, Paris.
CHATENET Julien. *Les marchands*. Archives Compagnie Louis Brouillard, (Localisation du document : Armoire B05), [Captation plan fixe], N°2287, Paris.
LOUCHIN Jean-François. *Cercles/Fictions*. Archives Compagnie Louis Brouillard, (Localisation du document : Armoire B03), [Captation], N°1649, Paris.
POMMERAT Joël. *Marius*. Archives Compagnie Louis Brouillard, (Localisation du document : Armoire B03), [Captation du spectacle], N°5413, Paris.
TROCHEL Florent. *Pinocchio*. Archives Compagnie Louis Brouillard, (Localisation du document : Armoire B05), [Captation du spectacle et reportage Arte], N°2076, Paris.

- Le Théâtre du Soleil :

CONDEMINE Julien, réal. *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk roi du Cambodge*, Le Théâtre du Soleil, Bel Air Media, 2019.
MNOUCHKINE Ariane, réal. *Tambours sur la digue, sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs*, 2002, Bel Air Media, ARTE France, 2002.
MNOUCHKINE Ariane, réal. *Le Dernier Caravansérail*, 2006, Le Théâtre du Soleil, Bel Air Media, ARTE France, 2006.
MNOUCHKINE Ariane, réal. *Les Éphémères*, 2009, Le Théâtre du Soleil, Bel Air Media, ARTE France, 2009, (spectacle filmé lors des représentations à la Comédie de Saint-Etienne en juin 2008).

MNOUCHKINE Ariane, réal. *Molière ou la vie d'un honnête homme*, 1978, Les Films du Soleil et de la Nuit, Claude Lelouch Films 13, Antenne 2, Rai, 1978., DVD Bel Air Classiques, 2004, 2015.
MNOUCHKINE Ariane, réal. *Les Naufragés du Fol espoir* 2013, Le Théâtre du Soleil, Bel Air Media, ARTE France, France Télévisions, le SESC de Sao Paolo et Téele Munchen, 2013.
MNOUCHKINE Ariane, réal. *1789*. Les Films Ariane 1974, DVD Bel Air Classiques, 2016.

1.2 Corpus élargi

Pièces publiées

BRECHT Bertolt, *La vie de Galilée*, Paris, L'Arche, 1975.
BRECHT Bertolt, *La résistible ascension d'Arturo Ui*, Paris, L'Arche, 2012.
BRECHT Bertolt, *Mère courage et ses enfants*, Paris, L'Arche, 2012.
BRECHT Bertolt, *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, Paris, L'Arche, 2012.
BRECHT Bertolt, *L'Opéra de quat'sous*, Paris, L'Arche, 2012.
BRECHT Bertolt, *Le cercle de craie caucasien*, Paris, L'Arche, 2012.
BRECHT Bertolt, *Grand-peur et misère du IIIe Reich*, Paris, L'Arche, 2012.
CHARTREUX Bernard, *Dernières nouvelles de la peste*, Paris, Edilig, 1989.
HEINER MÜLLER, *Quartett*, Paris, Minuit, 1982.
HEINER MÜLLER, *Médée Matériaux*, Paris, Minuit, 1985.
HEINER MÜLLER, *Manuscrits de Hamlet-Machine*, Paris, Ed Minuit, 2003
RODRIGUES Tiago, *Bovary*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.
RODRIGUES Tiago, *By Heart*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.
RODRIGUES Tiago, *Souffle*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2018.
RODRIGUES Tiago, *Catarina et la beauté de tuer des fascistes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2020.
RODRIGUES Tiago, *Dans la mesure de l'impossible*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2022.
VINAVER Michel, *11 Septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002.
VINAVER Michel, *Théâtre complet, tome 2,* Arles, Actes-Sud, 2003.
WEISS Peter, *L'instruction*, Paris, L'Arche, 2000.
WEISS Peter, *Esthétique de la résistance*, Paris, Editions Klincksieck, 2017.

1.3 Théâtrographie des mises en scène

1.3.1 Les spectacles du corpus

Titre du spectacle, artistes	Lieu et date de	Date(s) et lieu(x) de la représentation	Remarques

	création		
Kanata, episode I - La Controverse, Robert Lepage, Le Théâtre du Soleil	Vincennes, 2018	Décembre 2018, La Cartoucherie, Vincennes	
L'île d'or, Ariane Mnouchkine	Vincennes, 2021	Décembre 2021, La Cartoucherie, Vincennes	
Notre vie dans l'art, Ariane Mnouchkine	Vincennes, 2023	Janvier 2023, La Cartoucherie, Vincennes	
Ici sont les dragons, Ariane Mnouchkine	Vincennes, 2024	Novembre 2024, La Cartoucherie, Vincennes	
Le petit chaperon rouge, Joël Pommerat	Brétigny, 2004	Mai 2004, Centre Dramatique Régional de Tours Février 2021, Les Gémeaux Sceaux	
Cendrillon, Joël Pommerat	Bruxelles, 2011	Mai 2022, Théâtre de la Porte Saint Martin, Paris	
Ça ira (1) fin de Louis, Joël Pommerat	Mons, septembre 2015	Septembre 2016, Théâtre des Amandiers, Nanterre Juin 2017, Espace Malraux Joué Lès Tours Février 2018, Théâtre de Saint Quentin en Yvelines Juillet 2019, Théâtre de la Porte Saint Martin, Paris Juillet 2023, Festival D'Anjou, Grand Théâtre, Angers	
Marius, Joël Pommerat et Jean Ruimi	Arles, 2017	Novembre 2024, MC93, Bobigny	Spectacle filmé au sein de la Maison Centrale d'Arles, avant la création et la tournée
Contes et Légendes,	La	Vendredi 10 janvier 2020, Théâtre	

Joël Pommerat	Rochelle, novembre 2019	des Amandiers, Nanterre Samedi 7 mars 2020, CDN Tours Vendredi 11 septembre 2020, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris Dimanche 31 mars 2024, Théâtre de la Porte Saint Martin, Paris.	
Amours(2), Joël Pommerat	Marseille, 2022	Février 2023, Domaine d'O, Montpellier Février 2025, Théâtre du Rond Point	
La réunification des deux Corées, Joël Pommerat	Paris, 2024	Avril 2024, Théâtre de la Porte Saint Martin, Paris.	Recréation et remise en scène de la pièce d'origine de 2013
Finir en Beauté, Mohamed El Khatib	Marseille, octobre 2014	Février 2015, CDN Orléans	
Moi Corinne Dadat, Mohamed El Khatib	Orléans, novembre 2014	Janvier 2018, ENSA, Bourges	
Conversations, Alain Cavalier et Mohamed El Khatib	Paris, 2017	Décembre 2018, Théâtre des Amandiers, Nanterre	
C'est la vie, Mohamed El Khatib	Paris, 2017	Novembre 2017, Espace Cardin, Paris Juin 2021, Théâtre de Choisy-le-Roi, Choisy-le-Roi	
Stadium, Mohamed El Khatib	Arras, 2017	Vendredi 7 juillet 2018, CDN Tours Octobre 2018, Scène nationale Cergy-Pontoise & Val d'Oise, Cergy	

La dispute, Mohamed El Khatib	Paris, 2019	Novembre 2019, Théâtre de la ville, Paris	
Boule à Neige, Mohamed El Khatib, Patrick Boucheron	Paris, 2021	Vendredi 18 juin 2021, La Villette, Paris Juin 2023, L'Avant Seine, Colombes	
Mes parents, Mohamed El Khatib	Bretagne, 2021	Avril 2024, L'Avant Seine, Colombes	
Gardien party, Mohamed El Khatib	Paris, 2021	Septembre 2021, Centre Pompidou, Paris Avril 2024, L'Azimut/Théâtre La Piscine, Châtenay-Malabry, Sceaux	
La vie secrète des vieux, Mohamed El Khatib	Paris, 2024	Septembre 2024, Théâtre de la ville, Paris	
Stand-Up, Mohamed El Khatib	Paris, 2024	Décembre 2024, Espace 1789, Saint-Ouen	

1.3.2 Les spectacles du corpus élargi

Titre du spectacle, artistes	Lieu et date de création	Date(s) et lieu(x) de la représentation	Remarques
Bovary, Tiago Rodrigues	Paris, avril 2016	Février 2018, Théâtre de la Bastille, Paris	
Sopro, Tiago Rodrigues	Avignon, juillet 2017	Jeudi 8 octobre 2020, Théâtre 71, Malakoff, Vanves	
Empire, Milo Rau	Zurich, 2016	mars, 2017, Théâtre des Amandiers, Nanterre	
La vie de Galilée, Eric	Paris, 2018	octobre 2018,	

Ruf		Comédie française, Paris	
Five easy pieces, Milo Rau	Bruxelles, 2016	mars, 2017, Théâtre des Amandiers, Nanterre	
Catarina et la beauté de tuer des fascistes, Tiago Rodrigues	2020	Octobre 2022, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris	
Choeur des amants, Tiago Rodrigues	Lisbonne, 2007	Novembre 2023, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris	
Dans la mesure de l'impossible, Tiago Rodrigues	Genève, 2022	Septembre 2022, Odéon, Paris	
Entre les lignes, Tiago Rodrigues	Lisbonne, 2013	Décembre 2022, Athénée, Paris	
La Reprise — Histoire(s) du théâtre (I), Milo Rau	Bruxelles, 2018	Mai 2018, octobre 2018	
The interrogation, Milo Rau	Paris, 2021	Mai 2022, La Colline, Paris	
Familie, Milo Rau	Gand, 2020	Février 2023, Colline, Paris	
Compassion. L'histoire de la mitraillette, Milo Rau	2015	Mai 2017, Amandiers, Nanterre	

2. Sur les oeuvres du corpus

2.1.1 Ariane Mnouchkine et Le Théâtre du Soleil

<u>Ouvrages</u>

ASLAN Odette, *Butô(s)*, Paris, CNRS, 2002.
ASLAN Odette, « Le masque : une discipline de base au Théâtre du Soleil » (entretien avec Ariane Mnouchkine), « Au retour du Japon », et « Le créateur des masques et sa participation au spectacle » (entretiens avec Erhard Stiefel), in *Le masque, du rite au théâtre*, CNRS

Editions, coll. Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société, Paris, (1985) 1999.
DORT Bernard, « À l'heure du Soleil », in *Théâtres*, Paris, Points Seuil, 1986.
DUSIGNE Jean-François, *Les passeurs d'expérience*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2013.
FÉRAL Josette, *Rencontres avec Ariane Mnouchkine : dresser un monument à l'éphémère*, Montréal, XYZ, 1995.
FÉRAL Josette, *Trajectoires du Soleil,* Paris, Éditions Théâtrales, 1998.
FREIXE, Guy, *La Filiation Copeau Lecoq Mnouchkine*, Montpellier, L'Entretemps, 2014.
MNOUCHKINE Ariane, *Introduction, choix et présentation des textes par Béatrice Picon-Vallin*, Arles, Ed. Actes Sud-Papiers, 2016.
MNOUCHKINE Ariane, PASCAUD Fabienne, *L'Art du Présent*, Arles, Ed Babel essai, 2016.
PICON-VALLIN Béatrice, *Le Théâtre du Soleil Les cinquante premières années*, Arles, Ed Actes Sud, 2014.
QUILLET Françoise, *L'orient au Théâtre du Soleil*, L'Harmattan, 1999.
SIMÉON Sandrine, TORTI ALCAYAGA Agathe, *Les marges du Soleil*, Paris, L'Harmattan, 2023.
TACKELS Bruno, *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil*, *Ecrivains de plateau*, VI, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.

Articles

BANU Georges, « Le Kabuki du Soleil », in *L'Acteur qui ne revient pas*, journées de théâtre au Japon, Aubier, Paris, 1986.
BANU Georges, « Le chef d'œuvre du Soleil », in *Art Press*, mars 2000.
BANU Georges, « Ariane Mnouchkine, les Shakespeare, 1982 », in *Alternatives Théâtrales* N°78-79, 2003.
CRAMESNIL Joël, « Une aventure théâtrale en marge de l'institution : la Cartoucherie de Vincennes », in *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1998.
CRAMESNIL Joël, « La Cartoucherie, trente années d'aventures théâtrales », in *La Scène*, N°29, juin 2003.
DEBROUX Bernard, « Entretien avec Ariane Mnouchkine », in *Alternatives Théâtrales*, N°15, juillet 1983.
FRANCOIS Guy-Claude, « Un espace métaphorique », in *Théâtre en Europe*, N°3, juillet 1984.
MOSCOSO Roberto, « Un théâtre pour chaque spectacle », in *Travail Théâtral*, N°2, janvier-mars 1971
PICON-VALLIN Béatrice, « Les longs cheminements de la troupe du Soleil », in *Théâtre/Public*, N° 152, 2000.
TALABOT Jean, « La genèse de L'Île d'or » in, *L'avant scène théâtre*, N° 1506-1507, septembre 2021.

Thèses et mémoires

ARORA Harbeen, *L'acteur et ses doubles selon Peter Brook et Ariane Mnouchkine*, Thèse de doctorat en Études théâtrales, Sous la direction de Georges Banu, Université Paris 3, 2005.

BEGENAT-NEUSCHÄFER Anne, *De l'improvisation au rite : la Comédie de notre temps au Théâtre du Soleil*, sous la direction de Patrice Pavis, Thèse de doctorat en Théâtre, Université Paris 8, 1998.
BEN EZZEDINE Laila, *Analyse sémiologique des productions d'Ariane Mnouchkine : Le rôle du spectateur dans « 1789 », « 1793 » et « L'Âge d'or »*, sous la direction de Suzanne Guellouz, Université de Tunis, 1984.
CRAMESNIL Joël, *La Cartoucherie : histoire de la constitution d'un ensemble théâtral*, sous la direction de Robert Abirached, Thèse de doctorat en Arts du spectacle, Université Paris 10, 2001.
FERNANDEZ Aliénor, *La révolution au théâtre : La mise au plateau de la Révolution française : « 1789 » d'Ariane Mnouchkine et « Ça ira (1) Fin de Louis » de Joël Pommerat,* sous la direction de Joseph Danan, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris), 2019.
GUIOT Lise, *Le bunraku et ses nouveaux visages sur la scène française contemporaine*, sous la direction de Didier Plassard, Thèse de doctorat en Arts spécialité Études théâtrales, Université Montpellier 3, 2016.
LABROUCHE Laurence, *Le parcours théâtral d'Ariane Mnouchkine : théories et pratiques du théâtre du soleil 1969-1994*, Thèse de doctorat en Théâtre, Sous la direction de Robert Abirached, Université Paris 10, 1995.
MIN YUAN Li, *Apports des traditions scéniques orientales dans les théories esthétiques et les pratiques du théâtre européen au XXe siècle*, Sous la direction de Bernadette Bost, Thèse de doctorat en lettres et art, Université Lyon 2, 2013.

Ressources en ligne

BNF GALLICA, *Les costumes du Théâtre du Soleil font leur entrée dans Gallica !* [en ligne], BnF Gallica, Directeur de la publication : Monsieur Gilles Pécout, 2017, [Consulté le 17/08/2023], disponible à l'adresse : https://gallica.bnf.fr/blog/05042017/les-costumes-du-theatre-du-soleil-font-leur-entree-dans-gallica?mode=desktop
CAPPELLE Laura, *Ariane Mnouchkine : half a century building utopia* [en ligne], The New York Times, 14 mai 2020, [Consulté le 11/01/2022], disponible à l'adresse : https://www.nytimes.com/2020/05/14/theater/ariane-mnouchkine-archive.html
THÉÂTRE DU SOLEIL, *Sihanouk, archives inachevées* [en ligne], Conception et suivi éditorial : Marie Constant et Franck Pendino, Webmaster : Frédéric Mastellari, 2013, [Consulté le 24/09/2024], disponible à l'adresse : https://sihanouk-archives-inachevees.org/
THÉÂTRE DU SOLEIL, *Qui vole un œuf va en prison, qui vole un bœuf va au Palais-Bourbon* [en ligne], Viméo, 29 mars 2020, [Consulté le 28/03/2024], disponible à l'adresse : https://vimeo.com/455580777
THÉÂTRE DU SOLEIL, « Mon Théâtre » : *Rencontre avec Ariane Mnouchkine à la BnF (2009)* [en ligne], Viméo, 17 juin 2020 [Consulté le 08/03/2024], disponible à l'adresse : https://vimeo.com/429905690
THÉÂTRE DU SOLEIL, *Marchons pour l'Ukraine*, samedi 24 février 2024 [en ligne], Viméo, 29 février 2024, [Consulté le 28/03/2024], disponible à l'adresse : https://vimeo.com/917982663

Documents d'archives de la Bibliothèque National de France

BNF Archives et manuscrits, Fonds Théâtre du Soleil : direction — Mnouchkine, Ariane (théâtre), 4-COL-153(1382), *Notes prises pendant les improvisations*.
BNF Archives et manuscrits, Fonds Théâtre du Soleil : direction — Mnouchkine, Ariane (théâtre), 4-COL-153(1394), *Version de travail manuscrite et dactylographiée*.
BNF Archives et manuscrits, Fonds Théâtre du Soleil : direction — Mnouchkine, Ariane (théâtre), 4-COL-153(1396), *Version dactylographiée*.
BNF Archives et manuscrits, Fonds Théâtre du Soleil : direction — Mnouchkine, Ariane (théâtre), 4-COL-153(1398), *Textes des différentes parties du spectacle*.
BNF Archives et manuscrits, Fonds Théâtre du Soleil : direction — Mnouchkine, Ariane (théâtre), 4-COL-153(1400), *Textes pour le programme*.

2.1.2 Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard

Ouvrages

BANU Georges, LEFEBVRE Flore, *Joël Pommerat ou le corps fantôme*, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris), 2007.
BOUDIER Marion, *Avec Joël Pommerat Un monde complexe*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2015.
BOUDIER Marion, *Avec Joël Pommerat L'écriture de « Ça ira (1) Fin de Louis »*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2019.
GAYOT Joëlle, POMMERAT Joël, *Troubles*, Arles, Actes Sud, 2009.
POMMERAT Joël, *Théâtres en Présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2007.

Articles

AÏT-TOUATI Frédéric, HAMIDI-KIM Bérénice, KARSENTI Tiphaine, TALBOT Armelle, « Avant-propos », in *thaêtre* [en ligne], Chantier #2 : La Révolution selon Pommerat, mis en ligne le 9 juin 2017.
BOUCHERON Patrick, MAZEAU Guillaume et WAHNICH Sophie, « Usages de l'histoire, fétiches de la Révolution. Retour sur Ça ira (1) Fin de Louis de Joël Pommerat », in *thaêtre* [en ligne], Chantier #2 : La Révolution selon Pommerat, mis en ligne le 9 juin 2017.
BOUDIER Marion, « La dramaturgie comme recherche : écrire avec la scène, Retour sur le processus de création de *Ça ira (1) Fin de Louis* de Joël Pommerat », in *thaêtre,* revue en ligne, 2017.
HUBERT Marielle, MINONZIO Jérome, POMMERAT Joël, « Le théâtre permet de regarder des choses violentes sans souffrir comme on souffre dans la vie », in *Informations sociales*, 2015.
LONGUENESSE, Pierre, « *Pinocchio*, de J. Pommerat : le poème scénique du conte » , in *Registres*, N° 16, Presses de la Sorbonne Nouvelle, automne 2012.

LOTTERIE Florence, LUCET Sophie, RITZ Olivier, « Ça ira de A à Z » in *thaêtre* [en ligne], Chantier #2 : La Révolution selon Pommerat, mis en ligne le 9 juin 2017.
POMMERAT Joël, « L'artiste, pas plus intéressant qu'une autre personne ! », in *Nectart*, N°2(1), 2016
POMMERAT Joël, « Le théâtre permet de regarder des choses violentes sans souffrir comme on souffre dans la vie » Entretien avec Joël Pommerat, metteur en scène in *Arts et culture, instruments de cohésion sociale*, 2002.

Thèses et mémoires

ARGYROU Kyriaki, *Le théâtre « presque documentaire » de Joël Pommerat et David Lescot*, sous la direction de Joseph Danan, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris), 2015.
BOUDIER Marion, *Représentation du monde sans jugement : Réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine*, sous la direction de Jean-Loup Rivière ; École normale supérieure de Lyon ; École doctorale Lettres, langues, linguistique, arts, 2012.
CHATAIN Olivia, *Etude sur le statut de la parole dans le théâtre de Joël Pommerat*, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris), 2008.
COUSIN Marion, *L'auteur en scène : analyse d'un geste théâtral et dramaturgie du texte né de la scène*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2012
FERNANDEZ Aliénor, *La révolution au théâtre : La mise au plateau de la Révolution française : « 1789 » d'Ariane Mnouchkine et « Ça ira (1) Fin de Louis » de Joël Pommerat,* sous la direction de Joseph Danan, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris), 2019.
LARMET Chloé, Expériences de voix : à l'écoute de Krystian Lupa, Christoph Marthaler, Joël Pommerat, Claude Régy et Anatoli Vassiliev, Thèse de doctorat en Arts du spectacle, Sous la direction de Christophe Bident, Université Amiens, 2016.
MEYNAUD Liliane, *Production de sens et création théâtrale. Quels rapports entretiennent-ils ? De quelles manières s'articulent-ils ? : Recherche basée sur le spectacle « Ça ira (1) Fin de Louis », de Joël Pommerat et sa compagnie Louis Brouillard*, sous la direction de Joseph Danan, Université de Paris III — Sorbonne Nouvelle, 2016.
PADOVANI, Delphine, *Le théâtre du monde chez les auteurs dramatiques contemporains francophones. Valère Novarina, Pierre Guyotat, Didier-Georges Gabily, Olivier Py, Joël Pommerat, Daniel Danis*, Thèse de doctorat en Études théâtrales, Sous la direction de Gerard Lieber, Université Montpellier 3, 2011.

Ressources en ligne

ODÉON, THÉÂTRE DE L'EUROPE, *"Au monde" de Joël Pommerat* [en ligne], Théâtre de l'Odéon, 2013, [Consulté le 24/09/2024], disponible à l'adresse : https://www.theatre-odeon.eu/fr/au-monde

2.1.3 Mohamed El Khatib et la Compagnie Zirlib

Ouvrages

DOYON Raphaëlle, (dir.), *Ouvrir la scène*, Montpellier, Deuxième époque, 2021.

Articles

EL KHATIB Mohamed, « « J'ai beaucoup de respect pour le réel, mais je n'y ai jamais cru » », entretien réalisé par Bérénice Hamidi-Kim, in *thaêtre* [en ligne], Chantier #5 : Realia. Usages et pratiques documentaires sur la scène contemporaine, mis en ligne le 4 novembre 2019.
Revue *Volailles* N°1, 2014.

Ressources en ligne
EL KHATIB Mohamed, Compagnie Zirlib, [en ligne] https://www.zirlib.fr/info.php
EL KHATIB Mohamed, Compagnie Zirlib, [en ligne] https://www.zirlib.fr/presse.php
ESCOLANO Véronique, L'histoire fait dates et « 2020 peut faire époque », in *Loire-Atlantique*, 28/10/2020.
GARBIT Philippe, EL KHATIB Mohamed, « La réalité du deuil on ne peut l'attraper que par petits bouts, par petites touches impressionnistes », in *Les nuits de France Culture,* France Culture, 08/04/2018.
GAYOT Joëlle, « Pas de théâtre sans réel avec Mohamed El Khatib », in *Une saison au théâtre par Joëlle Gayot*, France Culture, 20/11/2016.
RICHEUX Marie, EL KHATIB Mohamed, « J'ai vu plus d'humanité dans les stades que dans les théâtres », in *Par les temps qui courent*, France Culture, 04/10/2017.
ZIRLIB, *informations* [en ligne], Zirlib, [Consulté le 18/11/2024], disponible à l'adresse : https://www.zirlib.fr/info.php
ZIRLIB, *projets* [en ligne], Zirlib, [Consulté le 18/11/2024], disponible à l'adresse : https://www.zirlib.fr/projet.php

3. Bibliographie générale et critique

3.1 Lexiques, dictionnaires et encyclopédies

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995.
LISTA Giovanni, *La Scène Moderne*, Paris, Carré, 1997.
PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre* [1996], Paris, Armand Colin, 2e éd., 2002.
PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014.
REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2006.
SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. Circé Poche, 2010.
SOURIAU, Etienne (dir.), *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Puf, Quadrige, 2004.

UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Points, 2015.

3.2 Etudes théâtrales

3.2.1 Ouvrages, essais et articles

Ouvrages et essais

ASLAN Odette, *L'Acteur au XXe siècle : éthique et technique* [2eme éd.], Paris, L'Entretemps, coll. Les Voies de l'acteur, 2005.
ARISTOTE, *La Poétique*, traduction par Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990.
BABLET, Denis, DOBROWOLSKI, Tomasz, MEYER-PLANTUREUX, Chantal, NORMAN, Sally Jane et VIDO-RZEWUSKA, Marie-Thérèse, *Les Voies de la création théâtrale* 18, Paris, CNRS Éditions, 2005.
BANU Georges, *Les Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 1987.
BANU Georges, *Amour et désamour du théâtre*, Paris, Actes Sud, 2013.
BANU, Georges, HURAULT Chantal, « La Vérité autobiographique » (dossier), in *Alternatives théâtrales* N°85-86, 2e trimestre 2005.
BANU Georges, NAUGRETTE Catherine, SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Le geste de témoigner*, Louvain La Neuve, Études théâtrales N°51-52/2011.
BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. Point Essais, 2002.
BERNANOCE Marie, LE PORS, Sandrine (dir.), *Poétiques du théâtre jeunesse*, Arras, APU, 2018.
BIET Christian, TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2006.
BOISSON Bénédicte, FOLCO Alice, MARTINEZ Ariane, *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, PUF, coll. Quadrige manuels : littérature-linguistique, 2015.
BORDEAUX Marie Christine, CAUNE Jean, MERVANT-ROUX Marie Madeleine, *Du théâtre amateur*, Paris, Éd L'entretemps, 2011.
BORIE Monique, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 1997.
BOUCHARDON Marianne, NAUGRETTE Florence (dir.), *La Poésie dans les écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
BOUCRIS Luc, *L'Espace en scène*, Paris, Librairie théâtrale, 1993.
BUTEL Yannick, *Essai sur la présence au théâtre*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers Théâtral, 2000.
BUTEL Yannick, *Regard critique, Écrire sur le théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009.
COHEN Emmanuel, COUILLAUD Laure, BIDENT Christophe (dir.) « Le théâtre pense, certes, mais quoi, comment et où », in *Incertains Regards*, Hors-Série N°1, 2015.
CORMANN Enzo, *À quoi sert le théâtre ?*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003.
DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud, 2010.
DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance, la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2013.

DANAN Joseph, *Absence et présence du texte théâtral*, Arles, Actes Sud, 2018.
DANAN Joseph, NAUGRETTE Catherine (dir.), *Les nouveaux matériaux du théâtre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Registres, coll. Études théâtrales, 2018.
DIAZ Sylvain, *Dramaturgies de la crise (XXe-XXIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
DIAZ Sylvain, « Le théâtre documentaire : théâtre de la révolution, théâtre révolutionnaire », in *La Révolution mise en scène*, édité par Francine Maier-Schaeffer et al., Presses universitaires de Rennes, 2012.
DORT Bernard, *Théâtre réel, essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971.
DORT Bernard, *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979.
DORT Bernard, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 1985.
DORT Bernard, *Théâtres. Essais*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1986.
DORT Bernard, *Le spectateur en dialogue : le jeu du théâtre*, Paris, P.O.L., 1995.
GONZALEZ Madelena, LANDAU Helen (dir.), *Le Théâtre à l'ère du numérique — convergences et paradoxes*, Éditions Universitaire Avignon, 2022.
GUÉNOUN Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Belfort, Circé, 1997.
GUÉNOUN Denis, *L'Exhibition des mots*, Belfort, Circé, 1992, rééd. poche (augmentée), 1998.
HAMIDI-KIM Bérénice, RUSSET Séverine, *troupes, compagnies, collectifs dans les arts vivants*, Paris, L'Entretemps, 2018.
HAMON – SIREJOLS, Christine, SURGERS, Anne (dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, Presses Universitaires de Lyon, 2003.
HELBO André, *Les mots et les gestes. Essai sur le théâtre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. Littérature générale, 1983.
HELBO André, *Le Théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, coll. 50 questions, 2007.
LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
LE PORS Sandrine, *Le Théâtre des voix*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
LE PORS Sandrine, LONGUENESSE, Pierre (dir.), *Où est ce corps que j'entends ? Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, Arras, Artois Presses Universités, 2014.
MAGRIS Erica, PICON-VALLIN Béatrice, *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019.
MARTINEZ Ariane et RYNGAERT Jean-Pierre, *Graphies en scène*, Théâtrales, 2011.
MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, coll. « Arts du spectacle », Paris, CNRS, 1998.
MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Figuration du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006.
MATTÉOLI Jean Luc, *L'objet pauvre, mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, SAIC, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2011.
NAUGRETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2010.
NAUGRETTE Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Bréal, 2002.
NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur*, Paris, La Découverte, coll. Cahiers Libres, 2013.

NEVEUX Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La fabrique éditions, 2019.
PAVIS Patrice, *La mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2007.
PIGNON JOLIVET Rafaëlle, *La représentation rhapsodique. Quand la scène invente le texte*, Paris, L'Entretemps, 2015.
PITTET Christophe (dir.), *À quoi sert (encore) l'art en temps de crise sanitaire ?*, Paris, Téraèdre Éclaboussements, 2020.
QUILLET Françoise (dir.), *La scène mondiale en période de confinement,* Paris, L'Harmattan, 2022.
ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1990.
RYNGAERT Jean Pierre, *Introduction à l'analyse de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008
RYNGAERT Jean Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, coll. Apprendre, 2005.
RYNGAERT Jean-Pierre SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition,* Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006.
RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Théâtres du XXIe siècle*, Paris, Armand Colin, 2012.
SAISON, Maryvonne, *Les théâtres du réel*, Paris, L'Harmattan, 1998.
SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, revue Etudes Théâtrales n° 38-39, 2007.
SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes sud, coll. Le temps du théâtre, 1989.
SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.
SARRAZAC Jean-Pierre, *Critique du théâtre 2*, Strasbourg, Circé, 2015.
TACKELS Bruno, *Les écritures de plateau*, Besançon, Les solitaires intempestifs, coll. États des lieux, 2015.
UBERSFELD Anne, *Antoine Vitez*, Paris, Nathan, 1998.
VEINSTEIN, André, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Librairie Théâtrale, 1992.
VERDEIL Jean, *La dramaturgie du quotidien — L'atelier-théâtre : une microsociété expérimentale*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Écrits d'artistes et de praticiens

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1964.
BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1972.
BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 2013.
BROOK Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, « Points », 2003.
CHÂTEL Jonathan, PIRET, Pierre (dir), *Corps parlant, corps vivant*, Etudes Théâtrales, n°66, L'Harmattan, 2017.
CRAIG Edward, Gordon, *De l'art du théâtre* (1911), Belval, Circé, 1999.
LECOQ Jacques, *Le Corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes-Sud, 2016.
PISCATOR Erwin, *Le théâtre politique*, traduction par Arthur Adamov et Claude Sebisch, Paris, L'Arche, 1972.
RAU Milo, *Vers un réalisme global*, Paris, Ed L'Arche, Coll tête-à-tête, 2021.

VILAR Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, coll. Scène ouverte, 1955.
VINAVER Michel, *Écrits sur le théâtre* (vol 1), Paris, L'Arche, 1998.

Articles

BANU Georges, « Grotowski Lecoq Écrire le réel », in *Registres* 4, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 1999.
BANU, Georges, HURAULT Chantal, « La Vérité autobiographique » (dossier), in *Alternatives théâtrales* N°85-86, 2e trimestre 2005.
BÉNARD, Johanne, « Le théâtre vécu », in *Cahiers de théâtre* JEU, N°111, 2004, p. 119-123.
BESSON Jean-Louis (dir.), « L'acteur entre personnage et performance », in *Études théâtrales* N°26, Louvain-la-Neuve, 2003.
BESSON Jean-Louis, MÉGEVAND Martin, RYNGAERT Jean-Pierre, SCHRÖPFER Denise, TALBOT Armelle, « Faire théâtre de tout, De Vitez, Mnouchkine, Bezace… à Danis, Minyana, Renaude… » in *Études théâtrales*, N° 38-39, 2007.
BONNAUD Irène, « Los Angeles, 1947 : Galileo version américaine », in *Revue de littérature comparée*, N°310, 2004.
BOUKO Catherine, « Le théâtre immersif : une définition en trois paliers », in *Sociétés*, 19/04/2017.
CORBEIL, Guillaume, « Se reconnaître dans ce qui n'est pas soi », in *Jeu : revue de théâtre*, N°153 (4), 2014.
COSTAZ Gilles, « Le théâtre *documentaire* : un courant qui progresse », in *L'Avant-Scène. Théâtre*, 2018.
DANAN Joseph, « L'humour, probablement », in *Recherches & Travaux,* 2006.
DORT, Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », Montreuil, in *Théâtre/Public*, N°67, janv.-févr. 1986.
KUNTZ, Hélène. « Témoins réels en scène », in *Études théâtrales*, vol. 51-52, N° 2-3, 2011.
MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « La face et le lointain », in *Ligeia, Art et frontalité. Scène, peinture, performance*, N°81-84, janv.-juin 2008.
SERMON, Julie, « Dramaturgies gigognes, paysages sous vidéosurveillance », in *Registres*, N°15, 2011.
SILHOUETTE Marielle, « Le Théâtre et le réel. Questions sur le réalisme », in *Revue germanique internationale*, 2015.
TALBOT Armelle, « Violence des échanges en milieu plus ou moins tempéré : la représentation du travail dans le théâtre contemporain », in *La Violence du quotidien. Formes et figures de la violence contemporaine au théâtre et au cinéma*, 2014.
TALBOT Armelle, « Poétique du document et poétisation documentaire. L'Instruction de Peter Weiss », in *La Poésie dans les écritures dramatiques contemporaines,* 2015.
TALBOT Armelle, « Faire théâtre de tout », in *La réinvention du drame*, 2015.
UKPOKODU Peter, « Origines égyptiennes du théâtre occidental : obscurantisme scolastique ou ignorance coupable ? » in *L'Annuaire théâtral*, N°15, 1994.
ZIMMERMANN Michel, « L'écriture documentaire comme théâtre d'expérimentation », in *Médiévales*, 2007.

Thèses et mémoires

FONDU Quentin, *D'un théâtre documentaire à l'autre : une perspective historique, sociologique et esthétique sur une forme de théâtre politique*, thèse de doctorat sous la direction d'Hélène Kuntz, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris), 2013.
HEMOUS Marion, *Le quotidien, assise d'un théâtre documentaire contemporain : mort, renaissance ou réinvention d'un théâtre politique ? Une réflexion à partir des représentations 100 % Dresden de Rimini Protokoll et D'un Échangeur à l'Autre de Stéphane Schoukroun*, thèse de doctorat sous la direction de Serge Saada, 2014.
KEMPF Lucie et MOGUILEVSKAIA Tania (dir), *Le théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention ?*, Presses Universitaires de Nancy, 2013.
MERCIER Amandine, *Transfiguration, disruption de l'ob-scène et engendrement des corps, Les scènes contemporaines comme lieu de fabrique des origines*, thèse de doctorat en Arts, Esthétique, pratique et théories, Sous la direction de Amos Fergombé, Université Valenciennes, 2019.
MICHELET Christelle, BOULOGNE Arlette (dir) et MORINEAU Elisabeth (dir), *État des lieux documentaires sur le théâtre*, Institut national des techniques de la documentation (France), 2000.
ROCHER Clémence, *Débordements, parcours d'une décennie de théâtre, 2010-2020*, thèse de doctorat sous la direction de Christophe Bident et Guillaume Pinçon, Université de Picardie Jules Verne, 2020.
RUFFIN Claire, *L'intrusion du réel au théâtre : Réflexion sur le théâtre documentaire à partir de « Rwanda 94" du Groupov*, thèse de doctorat sous la direction de Georges Banu, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris), 2002.
THIMONIER Victor, *Commencer, recommencer : mouvements du temps, formes des commencements sur la scène contemporaine*, thèse de doctorat en Arts du spectacle : Théâtre, sous la direction de Christophe Triau, Université Paris 10, 2021.
URBAN Marie, *Expériences documentaires et création théâtrale L'exemple des arts de la scène germanophone d'aujourd'hui*, Thèse de doctorat en Arts du spectacle, Sous la direction de Yannick Butel et de Annemarie Matzke, Université Aix-Marseille, 2019.
VANDENBUSSCHE-CONT Marie, *La scène théâtrale contemporaine au plus proche du réel pluriel : quels recommencements ?*, thèse de doctorat sous la direction de Joseph Danan ; Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris), 2015.

3.2.2 L'archive au théâtre

Ouvrages

BARBÉRIS Isabelle (dir.), *L'Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2015.
BARBÉRIS Isabelle (dir.), *L'archive dans les arts vivants*, SAIC, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2015.
BÉNICHOU Anne, *Rejouer le vivant – Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*, Dijon, Les presses du réel, 2020.

BÉNICHOU Anne (ed.), *Ouvrir le document*, Dijon, Les presses du réel, 2010.
BOISSON Bénédicte, DENIZOT Marion, LUCET Sophie (dir.), *Fabriques expériences et archives du spectacle vivant*, SAIC, Presses Universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire, 2021.

Articles et revues

AYMES Sophie, MCMAHON Fiona, « L'archive : horizons de la création contemporaine », in *Sillages critiques* [En ligne], 2017.
BAILLY Jean-Christophe, *L'ineffacé*, Caen, IMEC Éditions, coll. « le lieu de l'archive », 2016.
BÉGOC Annie, BOULOUCH Nathalie, ZABUNYAN Elvan, *La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
BOUYÉ Edouard., *L'Archiviste dans la cité : un ver luisant*, Dijon, EUD, 2017.
DEMANZE Laurent, « L'archive photographique : le symptôme et le fantôme » in *Revue des Sciences Humaines*, Presses universitaires du Septentrion, 2011.
DE MORANT Alix, « Entretien autour du spectacle Archive », propos recueillis par Caroline Masini, in *Chroniques*#1, 2019.
DENIZOT Marion, « L'engouement pour les archives du spectacle vivant », in *Écrire l'histoire*, dossier « Archives », coordonné par Sophie Cœuré et Claude Millet, CNRS Éditions, N° 13-14, 2014.
DENIZOT Marion, « L'engouement pour les archives du spectacle : entre foisonnement et éparpillement », in *Culture et Recherche*, dossier « Archives et enjeux de société », N° 129, hiver 2013-2014.
FOUANO Rodolphe, HUTHWOHL Joël, VIELMAS Violaine, Cahiers Théâtre/Archives N°1, *Jean Vilar, l'écriture et la mémoire*, Société d'Histoire du Théâtre, 2021.
HUTHWOHL Joël (dir.), Cahiers Théâtre/Archives • N°3, *N'entrez pas ! Excursions photographiques dans les loges et les coulisses*, (1890-1930), Société d'Histoire du Théâtre, 2023.
JUBINVILLE Yves, « L'archive théâtrale entre passé et présent », in *Jeu*, N° 138, 2011.
LARRUE Jean-Marc PISANO Giusy, *Les archives de la mise en scène. Hypermédialités du théâtre*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2016.
THIMONIER Victor, « Le tapis roulant » in *Revue d'histoire du théâtre*, N° 290, 2021.
VALERO Julie, « Préambule », in *Revue d'histoire du théâtre*, N° 290, 2021.

Thèses et mémoires

MITROGOGOU Anastasia, *L'exposition des archives du Théâtre Nanterre-Amandiers : une étude pilote*, thèse de doctorat sous la direction de Marco Consolini et Armelle Stepien, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris), 2009.
MIN KYUNG Kim, *Poïétique de l'archive, une expérience de la promesse : micro-archive, macro-archive, inter-archive*, thèse de doctorat sous la direction de Éliane Chiron, Université de la Sorbonne Paris 1, 2012.
SANJUAN Agathe, *Le signalement des documents d'archives en bibliothèques : l'exemple*

du Département des arts du spectacle de la BnF, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques (Villeurbanne, Rhône), 2003.
STUPAR Mileva, *Le théâtre face à sa mémoire : politique patrimoniale et stratégies de valorisation : étude du fonds de l'Illustre Théâtre, compagnie Jean-Marie Villégier*, sous la direction de Joël Huthwohl, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques (Villeurbanne, Rhône), 2011.

3.3 Archive, patrimoine et mémoire : méthodologie historique et philosophique

Ouvrages

BOUCHERON Patrick, *L'entretemps*, Lagrasse, Verdier, 2012.
BOUCHERON Patrick, *La trace et l'aura*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 2019.
BOUCHERON Patrick, *Ce que peut l'histoire*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 2020.
BOUCHERON Patrick, *Un été avec Machiavel*, Paris, Équateurs — Humensis, coll. parallèles, 2017.
BOUCHERON Patrick, *Le temps qui reste*, Lonrai, Seuil, 2023.
DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Histoire, 1975.
FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2017.
FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, coll. Points Histoire, 1989.
FARGE Arlette, FOUCAULT Michel, *Le désordre des familles*, Paris, Gallimard, coll. Folio histoire, 1982.
FAVIER Jean, *Les Archives*, PUF, « Que-sais-je ? », 1959, dernière éd., 2001.
FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, coll. nrf, 1971.
MARTINEZ Jean Luc (dir.), *Théâtre du pouvoir*, Paris, Seuil, Musée du Louvre, 2017.
MELOT Michel, *Des archives considérées comme une substance hallucinogène*, Paris, Ecole Nationale des Chartes, 2023.
RICŒUR Paul, *La mémoire l'histoire l'oubli*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2000.

Articles

ARTIÈRES Philippe, « Une archive et son lieu : l'IMEC à l'abbaye d'Ardenne Entretien avec Olivier Corpet », in *Sociétés & Représentations*, Éditions de la Sorbonne, N°19, 2005.
CLAVERT Frédéric, MULLER Caroline, « Le Goût de l'archive à l'ère du numérique », in *Entre-Temps*, 2018.
DUCLERT Vincent, « Les historiens et la crise des archives », in *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, N°48-4bis, 2001.
MAZEAU Guillaume, « Décélérer, soumettre le temps (États généraux, mai-juin 1789) », in *Écrire l'histoire,* 2016, mis en ligne le 15 septembre 2019.
MRÉJEN Valérie, « Extraire, cadrer, zoomer » in *Les carnets de l'IMEC*, N° 12, Automne 2019.
SCHNAPP Alain, « Collection et mémoire », in *Hypothèses*, vol. 7, N°1, 2004.

3.4 Arts et sciences humaines

3.4.1 Art et esthétique de l'art

ANDRÉ Emmanuelle, BOYER-WEINMANN, Martine et KUNTZ Hélène (dir.) *Tout contre le réel. Miroirs du fait divers,* Paris, Editions Le Manuscrit, 2008.
ADORNO Theodor, *Théorie esthétique*, traduction par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 2011.
BACHELARD Gaston, *Le droit de rêver*, Paris, Puf, 2024.
BAILLY Jean-Christophe, *Le propre du langage, voyage au pays des noms communs*, Paris, Seuil, 1997.
BAILLY, Jean-Christophe, *Poursuites*, Paris, Christian Bourgeois, 2003.
BAILLY Jean-Christophe, *Le Temps fixé*, Montrouge, Bayard, 2009.
BÉNICHOU Anne, *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*, Paris, L'Harmattan, col. « Esthétiques », 2014.
BÉNICHOU Anne, *Rejouer le vivant – Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*, Dijon, Les presses du réel, 2020.
BÉNICHOU Anne (ed.), *Ouvrir le document*, Dijon, Les presses du réel, 2010.
BÉNICHOU Anne (éd.), *Recréer / scripter – Mémoires et transmissions des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaines*, Dijon, Les presses du réel, 2015.
DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, Minuit, coll. Critique, 2000.
FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre, au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.
FOLCO, Alice et RUSET, Séverine (dir.), « L'Injouable au théâtre », in *Revue d'Histoire du théâtre*, N° 267, Trimestre 3, 2015.
GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, Tome 1 La présentation de soi*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. Le Sens Commun, 1973.
KLEIN Anne, *Archive(s), mémoire, art*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019.
LAPEYRE Chantal, *Résonances du réel,* Paris, L'Harmattan, 2011.
LORAUX Nicole, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, 1999.
MEISS Milard, *La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire: Les arts, la religion, la société au milieu du XIVe siècle*, Paris, Hazan, 2013.
MRÉJEN Valérie, "Extraire, cadrer, zoomer" in *Les carnets de l'IMEC*, N°12, Automne 2019.

3.4.2 Histoire

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages,* traduction par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989.
BENJAMIN, Walter, *Sur le concept d'histoire*, traduction par Olivier Mannoni, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2013.
BOULAKIA Théo, MARIOT Nicolas, *L'attestation. Une expérience d'obéissance de masse, printemps 2020*, Paris, Anamosa, 2023.

PÉQUIGNOT Stéphane, POTIN Yann (dir.), *Les conflits d'archives France, Espagne, Méditerranée*, Presses Universitaires de Rennes, 2022.
PITTET Christophe, *À quoi sert (encore) l'art en temps de crise sanitaire ?*, Paris, L'Harmattan, 2020.
POTIN Yann, RINUY Paul-Louis, ROULLIER Clothilde (dir.), *Archives en acte. Arts plastiques, danse, performance*, Presses universitaires de Rennes, 2018.
RANQUET Marie, « Le droit à l'oubli : vers un nouveau droit fondamental de l'individu ? », in *Communications*, Cairn, N°104, 2019.
VEYNE, Paul, *Le Quotidien et l'intéressant,* entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski, Paris, Les Belles Lettres, 1995.
YATES Frances, *L'art de la mémoire*, traduction par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, 2022.

3.4.3 Poïétique

MENGER, Pierre-Michel, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Seuil, Hautes Etudes, 2009.
MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1970.
PASSERON René, *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Cachan, Ae2cq éd., 1996.
PASSERON René, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 2000.
VALERY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*., La Nouvelle Revue, 1895.
VALERY Paul, « Première leçon du cours de poétique », Leçon inaugurale du cours de poétique du Collège de France, in *Variété V*, Nrf, Gallimard, 1944.

3.4.4 Philosophie

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire,* traduction par Yves Hersant, Paris, Payot, coll. « Critique de la philosophie », 1989.
AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, traduction par Marco Dell'Omodarme, Suzanne Doppelt, Daniel Loayza... [et al.], Hoëbeke, coll. Arts et esthétique, 1998.
AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduction par Maxime Rovere, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008.
ANGAUT Jean-Christophe, COLSON Daniel, PUCCIARELLI Mimmo, (dir.) *Philosophie de l'anarchie théories libertaires pratiques quotidiennes et ontologie*, Lyon, Triangle, 2012.
BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
BAUDRILLARD, Jean, *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*, Paris, Descartes et Cie, 1998.
BERGSON Henri, *Le rire*, Paris, Flammarion, 2013.
BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Flammarion, 2012.
COVA Bernard, « V. Derrida, Deleuze et Lyotard : French Theory, Postmodernisme et autres », in *Regards croisés sur la consommation Tome 2 – Des structures au retour de l'acteur,* EMS Éditions, 2015.
DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, [1969], 1998.
DERRIDA Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, coll. Incises, 1995.

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. Incises, 1993.
DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1967.
DERRIDA Jacques, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA, 2014.
DERRIDA Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Paris, Galilée, 2003.
DERRIDA Jacques, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991.
ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte,* traduction par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
FREY Valentine, TRELEANI Matteo (dir.), *Vers un nouvel archiviste numérique*, Paris, L'Harmattan, coll. Les médias en actes INA, 2013.
MONDZAIN Marie-José, *Le Commerce des regards*, Le Seuil, coll. L'Ordre philosophique, 2003.
MALABOU Catherine, *Au voleur ! Anarchisme et philosophie*, Paris, Puf, 2022.
MICHAUD Ginette, *Ekphraser*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. Espace littéraire, 2022.
RAPPIN Baptiste, *Abécédaire de la déconstruction*, Nice, Ovadia, 2021.
ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984.
ROSSET Clément, *Le Réel, traité de l'idiotie,* Paris, éditions de minuit, 2011.
SEGARRA Marta (dir.), *L'événement comme écriture Cixous et Derrida se lisant*, Paris, Campagne Première, 2007.
ZIZEK Slavoj, *Bienvenue dans le désert du réel*, traduction par François Théron, Paris, Flammarion, 2002.

3.4.5 Psychanalyse

FÉDIDA Pierre, *L'Absence*, Paris, Gallimard, 1978.
LAUFER Laurie, *L'Énigme du deuil, préface de Marie-José Mondzain*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.
LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Le Seuil, 1980.

3.4.6 Littérature, poétique et critique littéraire

BARBERGER Nathalie, *Le Réel de traviole. Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii*, Presses universitaires du septentrion, coll. Objet, Villeneuve d'Ascq, 2002.
BARTHES Roland, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1981.
BARTHES Roland, *Par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2014.
BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. Point Essais, 1973.
BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, collection Points/essais, Paris, Seuil, 2005.
BLANCHOT, Maurice, *Une voix venue d'ailleurs,* Paris, Gallimard, rééd. 2002.
CAMPION Pierre, *La réalité du réel*, Presses universitaires de Rennes, 2003.
LEBRUN Annie, *Du trop de réalité*, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 2004.
ZUMTHOR Paul, « Oralité », in *Intermédialités*, N°12, automne 2008

INDEX DES NOMS PROPRES

ABATE Emmanuel : 85, 335, 346
ABELES Solal : 218
AGAMBEN Giorgio : 169, 172, 173, 289, 299, 300, 350, 369, 396
ANDRÉONE Liliana : 5, 68, 70, 262, 304, 305, 309, 311, 312, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 328, 329, 344, 350, 370
ARIAS Alfredo : 73
ARIAS Lola : 195
ARISTOTE : 145, 291
ARTAUD Antonin : 66, 163, 164, 216, 217, 220, 221, 222, 294
ARTIÈRES Philippe : 71, 72
BAILLET Florence : 52, 53, 54, 153, 160, 161, 164, 166
BAILLY, Jean-Christophe : 4, 49, 50, 266, 272, 273
BANU Georges : 30, 50, 51, 183
BARBERGER Nathalie : 65, 66
BARTHES Roland : 28, 153, 154, 155, 174
BATAILLE Georges : 66, 102
BAUDRILLARD Jean : 28, 238, 271, 272, 369
BEN EZZEDINE Laila : 115
BÉNICHOU Anne : 54, 55, 80, 184, 233, 236
BENJAMIN Walter : 144, 231, 248, 249, 272, 372
BENOIT David : 248
BENTAÏEB Saadia : 13, 54, 122, 202, 203
BÉQUET Gaëlle : 79
BERTHON Agnès : 13, 54
BESSON Jean-Louis : 112, 113, 165
BIET Christian : 189
BIGOT Georges : 263, 264, 308
BOHR Niels : 155, 156
BOISSON Bénédicte : 24, 28, 109, 138, 140, 168, 195, 243, 268, 269
BOLTANSKI Christian : 80, 101
BONNAUD Irène : 155
BOQUET Maya : 25
BOUCHERON Patrick : 5, 33, 45, 64, 102, 103, 105, 106, 109, 116, 118, 120, 121, 142, 174, 194, 207, 217, 218, 220, 223, 230, 231, 232, 251, 252, 253, 269, 273, 279, 280, 281, 351, 354, 355, 368, 369
BOUDIER Marion : 29, 52, 97, 98, 99, 108, 110, 111, 117, 118, 119, 152, 340
BOULOUCH Nathalie : 122, 123
BOUTEILLE-MEISTER Charlotte : 34, 35
BOUYÉ Edouard : 237
BRADIER Charles-Henri : 108
BRECHT Bertolt : 24, 29, 44, 144, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 164, 166, 167, 173, 186, 196, 197, 370.
BRIDAY-VOILEAU Magali : 5, 68, 74, 81, 82, 203, 222, 225, 226, 267, 334, 340, 341, 349
BROOK Peter : 145
BUIRGE Susan : 73
CANTARELLA Robert : 55
CASARÈS Maria : 72

CATEL Fanny : 107, 122, 125, 126
CAVAILLÉ Fabien : 34
CAVALIER Alain : 99, 109, 351, 359
CHAILLON Rebecca : 25
CHANCEREL Léon : 134, 135
CHAPALAIN Pierre-Yves : 13
CHÉREAU Patrice : 57, 58, 72
CIXOUS Hélène : 5, 28, 44, 74, 88, 95, 196, 199, 200, 201, 244, 250, 251, 263, 269, 270, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 298, 307, 308, 322, 326
CLAVERT Frédéric : 59, 233, 240, 241
CODINO Lionel : 13, 202
CONTI Anita : 25
CORBEIL Guillaume : 255
CORMANN Enzo : 216
CORPET Olivier : 71, 72, 73
COTTU Delphine : 263, 264
COUSIN Marion : 24, 338
DADAT Corinne : 26, 100, 103, 104, 105, 109, 133, 160, 206, 208, 209, 357, 358, 359, 361
DANAN Joseph : 5, 11, 14, 136, 144, 145, 146, 167, 171, 190, 192, 193, 195, 201, 370, 371
DE AMÉZAGA Anne : 5, 15, 21, 22, 68, 70, 74, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 97, 205, 249, 250, 260, 285, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 346, 347, 350, 369, 370
DE CERTEAU Michel : 136, 142, 170, 171, 174, 175, 195, 254, 369
DELAUNAY Léonor : 195
DE MORANT Alix : 5, 209
DENIZOT Marion : 51, 55, 56, 57, 58, 67, 69, 70, 109, 137, 138, 140, 168, 195, 243, 268, 269
DEPOCAS Alain : 236
DERRIDA Jacques : 28, 44, 48, 53, 54, 89, 142, 167, 176, 220, 231, 243, 253, 270, 271, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 288, 289, 290, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 328, 336, 339, 368, 369, 374
DIAZ Sylvain : 150, 151, 158
DIDI-HUBERMAN Georges : 144, 175, 193, 194, 210, 302
DONZENAC Myrrha : 12, 91
DORT Benard : 24, 56, 111, 112, 144, 145, 146, 147, 155, 172, 370
DOYON Raphaëlle : 105, 357
DUCLERT Vincent : 170
DUGUET Anne-Marie : 288
EFRATI Benjamin : 248, 249
EINSTEIN Albert : 156
EL KHATIB Mohamed : 5, 8, 14, 26, 27, 30, 32, 33, 36, 43, 45, 65, 68, 86, 87, 90, 93, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 133, 154, 157, 160, 162, 206, 207, 208, 209, 213, 217, 223, 230, 251, 252, 257, 258, 259, 275, 279, 303, 314, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 370, 373
ESCHYLE : 61
ETIENNE Noémie : 354, 355
FARGE Arlette : 4, 10, 18, 40, 60, 61, 64, 79, 87, 88, 89, 90, 96, 99, 100, 106, 107, 172, 233, 239, 240, 369
FÉRAL Josette : 166, 197, 284, 285, 286, 289, 312, 363, 366
FERGOMBÉ Amos : 5, 102

FINTER Helga : 207
FOLCO Alice : 24, 28, 191
FORESTIER Georges : 141
FOUCAULT Michel : 28, 44, 53, 54, 167, 170, 171, 174, 175, 177, 178, 179, 190, 193, 209, 253, 278, 289, 290, 298, 299, 369
FRANÇOIS Guy-Claude : 74, 328
FRANÇON Alain : 73
FREY Valentine : 76, 78, 79, 80, 178, 234, 237, 241, 248, 253
GABILY Didier-Georges : 160
GAUGUET Bertrand : 233, 236
GAYOT Joëlle : 96, 117, 132, 338
GIBELLO-BERNETTE Corinne : 5, 12, 21, 73, 74, 89, 221, 241, 242, 245, 250, 263, 268, 277, 304, 305, 314, 317, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 365, 369
GRELLET Isabelle : 141
GROSSMAN Evelyne : 220
GUEZOU Elodie : 105, 208, 209
HARDY Gérard : 12, 91, 335
HÉMON Louise : 25
HEINER MÜLLER : 33, 44, 54, 160, 161, 162, 163, 182, 370
HOOG Emmanuel : 232, 233
HUGO Victor : 62
HUTHWOHL Joël : 109, 132, 135, 136, 243, 268, 269, 326, 373
JEUDY-BALLINI Monique : 270
JOLIVET-PIGNON Raphaëlle : 53, 165, 166
JOUVET Louis : 134
JUBINVILLE Yves : 56, 57, 58, 59, 60, 67, 69, 76, 77, 78, 79, 90
KANTOR Tadeusz : 274, 276
KARSENTI Tiphaine : 34, 35
KENIGSBERG Daniel : 107, 122, 126, 258
KLEIN Anne : 214, 215, 295, 301, 302
KOKKOS Yannis : 57, 72, 73
KOLTÈS Bernard-Marie : 72
KORETZKY Carolina : 195, 371
KUNTZ Hélène : 307
LAGARCE Jean-Luc : 72
LAUGHTON Charles : 155, 156
LEGER Nathalie : 351
LEHEMBRE Philippe : 13
LEMAY Yvon : 295
LÉOTARD Philippe : 12, 91
LE PORS Sandrine : 1, 14, 191
LESCOT David : 123, 155, 156
MAGRIS Erica : 200, 201, 310, 311
MAKEÏEFF Macha : 222
MALABOU Catherine : 271, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 297, 299, 300, 301, 372
MARTIN Rodolphe : 202
MARTINELLI Murielle : 202
MATTÉOLI Jean-Luc : 274, 275, 276
MAZEAU Guillaume : 63, 64, 108, 116, 117, 118, 120, 121, 155, 205
MELOT Michel : 198, 247, 248

MENGER Pierre-Michel : 169, 177, 254
MERCIER Amandine : 102
MERVANT ROUX Marie-Madeleine : 208, 212? 213, 214
MESGUICH Daniel : 57
MIN KYUNG Kim : 80, 137
MNOUCHKINE, Ariane : 2, 3, 8, 12, 14, 19, 24, 28, 29, 30, 32, 36, 40, 57, 65, 68, 74, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 100, 101, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 129, 132, 145, 148, 151, 154, 157, 162, 165, 196, 197, 198, 200, 201, 213, 228, 244, 250, 251, 306, 307, 308, 311, 312, 313, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 329, 332, 350
MOLIÈRE Ludovic 202
MOREIRA DA SILVA Alexandra: 6, 136
MOSCOSO Roberto : 74, 312, 313, 328
MOSCOSO Sophie : 28, 29, 31, 108, 109, 113, 114
MOUAWAD Wajdi : 25, 366
MRÉJEN Valérie : 351, 352
MULLER Caroline : 59, 233, 240, 241
NAUGRETTE Catherine : 52, 53, 54, 101, 136, 144, 145, 153, 160, 161, 165, 166, 181, 183, 195
NEVEUX Olivier : 159, 204
OCKRENT Christine : 25
OGIER Daniel : 74, 328, 329
OLAÏZOLA Ruth : 13, 54
OTERO Marina : 25
PAOLUCCI Claudio : 76, 178, 179, 248, 249, 253, 258
PAON Gil : 5, 68, 84, 259, 340, 346, 347, 348, 350, 354, 358, 359, 360
PASCAUD Fabienne : 92, 93, 94, 332
PASSERON René : 129, 130, 141, 142, 146, 210, 214
PAVIS Patrice : 53
PENCHENAT Jean-Claude : 12, 74, 91, 318, 319, 328
PENDINO Franck : 5, 68, 73, 74, 89, 95, 96, 219, 221, 227, 229, 242, 245, 250, 263, 264, 267, 268, 269, 277, 286, 304, 305, 308, 309, 314, 317, 318, 322, 323, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 365
PERRIN Florence : 202
PEYRET Jean-François : 88
PICON-VALLIN Béatrice : 92, 93, 100, 113, 151, 196, 198, 199, 200, 201, 306, 307, 310, 311
PIEMONTESE Marie : 13, 367
PISCATOR Erwin : 29, 40, 42, 44, 112, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 167, 173, 185, 370
POMMERAT Joël : 2, 3, 8, 11, 12, 13, 14, 19, 22, 24, 29, 30, 32, 36, 40, 52, 63, 64, 65, 68, 88, 89, 90, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 108, 110, 111, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 132, 148, 152, 154, 155, 157, 162, 201, 202, 203, 204, 205, 222, 224, 250, 261, 262, 267, 281, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 346, 347, 348, 350, 358, 359, 367, 369, 372
POTIN Yann : 251, 273, 295
POUSSIER Marion : 358
PROUDHON Pierre-Joseph : 294
RANQUET Marie : 267
RAPPIN Baptiste : 344
RASTIER François : 78, 79

RAU Milo : 26, 33, 41, 44, 160, 167, 180, 184, 185, 186, 189, 371
RECLUS Élisée : 289, 290, 292
RÉGY Claude : 55
REY Alain : 48, 145, 214, 224
RICŒUR Paul : 44, 60, 61, 63, 75, 117, 128, 168, 369
RIVOAL Isabelle : 202
RODRIGUES Tiago : 26, 33, 36, 44, 160, 167, 180, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 371
RONDEL Auguste : 58
ROUBINE Jean Jacques : 145, 146, 156, 157
ROUSSET Émilie : 25
RYNGAERT Jean-Pierre : 24, 112, 113, 123, 155, 164, 165, 181, 338
SANJUAN Agathe : 136
SARRAZAC Jean-Pierre : 52, 53, 123, 124, 134, 149, 153, 158, 160, 164, 183, 194, 304
SCHERER Jacques : 58
SHAKESPEARE William : 61, 62, 109, 163, 164, 187, 188, 190, 191, 197, 321
SIMÉON Sandrine : 199, 309, 313, 315, 318, 324, 326, 327
SOYER Eric : 117
SONNIER Danielle : 61
STARKIER Isabelle : 216
SURGERS Anne : 34
TACKELS Bruno : 53, 91, 102, 110, 111, 148, 306
TALABOT Jean : 311
TALBOT Armelle : 112, 113
THIMONIER Victor : 88
TORTI ALCAYAGA Agathe : 199, 309, 313, 315, 318, 324, 326, 327
TOURNAFOND Françoise : 12, 74, 91, 312, 328
TRELEANI Matteo : 76, 78, 79, 80, 178, 234, 237, 241, 248, 253
TRIAU Christophe : 189
TROTTA Lucia : 246
UBERSFELD Anne : 37, 62, 145
UKPOKODU Peter : 140
URBAN Marie : 180, 186
VALÉRY Paul : 5, 130, 131, 173, 176, 177
VENET Gisèle : 62
VIDAL Christina : 187, 188, 192
VILAR Jean : 67, 135, 326
VINAVER Michel : 26, 41, 44, 72, 101, 159, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 191, 371
VINCI Valérie : 202
VITEZ Antoine : 30, 36, 37, 72, 113, 145, 165, 238
WAHNICH Sophie : 64, 116, 118, 120
WEISS Peter : 44, 146, 157, 158, 159, 167, 173, 182, 370
WILSON Bob : 160
ZILIO Marion : 246
ZUMTHOR Paul : 371

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ……..2

ABSTRACT……..3

REMERCIEMENTS……5

SOMMAIRE……8

INTRODUCTION
Le jaillissement archivistique sur les scènes contemporaines……..10
1. Le Théâtre du Soleil et la Compagnie Louis Brouillard, des archives de compagnies……19
2. Le travail d'archiviste : dans le ventre de la compagnie……..21
3. Le temps présent de l'archive……...22
4. Le corpus……..26
5. Le choix des compagnies……28
6. Du théâtre à l'archive, de l'archive au théâtre……..34
7. Forger de nouveaux outils pour l'étude de l'archive dans les arts du spectacle……..41
8. Itinéraire de la recherche……..43

PREMIÈRE PARTIE
LE THÉÂTRE DE L'ARCHIVE……..48

CHAPITRE 1 Les territoires. Les archives dans le spectacle vivant……...52

1.1 Les archives, matériaux de travail……52
Du matériau à l'archive : une acception contemporaine……52
L'archive dans l'actualité du paysage théâtral……54
L'archive passé — présent : entre réel et fiction……60

1.2 Du document à l'archive……65
L'archive « instantanée » de l'intime théâtral……66
L'IMEC, l'Institut des Mémoires de l'Édition Contemporaine……70
Une massification archivistique……...76

1.3 Les archives de troupes, la place de l'archiviste……80
Les archives de la Compagnie Louis Brouillard……..81
La communication aux chercheurs……...86

L'archiviste de l'intime……88

CHAPITRE 2 Les repères. Ariane Mnouchkine et Le Théâtre du Soleil, Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard, Mohamed El Khatib et la Compagnie Zirlib……90

2.1 Ariane Mnouchkine et Le Théâtre du Soleil : le factice de l'archive……91
L'archive affective, l'archive du corps-récit……91
L'archive au Soleil, un besoin de la trace jouée……...93

2.2 Joël Pommerat et la compagnie Louis Brouillard : le tremblé de l'archive……...96
L'archive troublée familière……96
Le temps fictionné de l'archive au plateau……...98

2.3 Mohamed El Khatib et la Compagnie Zirlib : l'archive en ob-scène……..100
L'accident aux archives……100
L'exhibition de l'archive en scène……..103

CHAPITRE 3 Études de cas. *Praxis* et poïétique du théâtre de l'archive……..107

3.1 Le désarchivement. Une *praxis* de l'archive……108
1789, La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur……...111
Ça ira (1) fin de Louis……115
Finir en beauté et *C'est la vie*……122

3.2 Les mues de l'archive. Poïétique de l'archive - l'archive chronique……129
L'archive en désordre, la poïétique du théâtre de l'archive……...130
Les archives de l'intime de la SHT, l'archive chronique……134

DEUXIÈME PARTIE
ESPACES ET TEMPS DE L'ARCHIVE……...140

CHAPITRE 1 Historicisation du théâtre de l'archive dans le spectacle vivant……144

1.1 Erwin Piscator, Bertolt Brecht et Peter Weiss : les présences morcelées de l'archive….146
Erwin Piscator, vers un théâtre de l'archive de 1920……146
La sismologie brechtienne……..151
Peter Weiss et "l'hypertémoignage" des années soixante……..157

1.2 Heiner Müller et le théâtre-matériaux ……160
Le matériau de Médée-matériau*, la déconstruction de la déconstruction*……161
Hamlet-machine……162

1.3 La stratification archivistique……...164

De la pièce-matériau au théâtre de l'archive……164
Les îlots fragmentaires de l'archive……165

CHAPITRE 2 L'écriture de l'archive en mouvement, vers une analogie du théâtre de l'archive……..167

2.1 Alluvions mémorielles de l'archive……169
L'anamnèse artistico-archivistique……170
De l'anamnèse au biographème……174

2.2 L'événementiel du discours……..175
L'archive herméneutique……175
Le système d'énoncé de l'archive……177

2.3 Une présence archivistique contemporaine……..180
Le « tout venant » vinaverien……..180
Le théâtre réaliste de Milo Rau : un théâtre du « non-archive »……184
Le souffle de l'archive, l'archive du souffle : By Heart *et* Sopro *de Tiago Rodrigues.*……..186

CHAPITRE 3 L'archive vivante du corps mémoriel, l'horizon des événements dramaturgiques……...192

3.1 Le démon de l'archive du Soleil……...195
L'immanence des archives à la scène……196
Les voix archivées au présent……199

3.2 Joël Pommerat et l'empreinte langagière du texte-corps……201
Le mouvement perpétuel du corps-archive……201
Les forces vives aux archives……203

3.3 : Mohamed El Khatib, l'écriture matérielle du corps en scène……206
Les corps augmentés par l'archive projetée……...206
L'archive vivante du corps au travail……208

TROISIÈME PARTIE
L'ARCHIVE EN DANGER……...212

CHAPITRE 1 Théâtres, archives et pandémies : du « non essentiel », éloge de l'inutile…..216

1.1 De Antonin Artaud à Patrick Boucheron : la pandémie aux archives……..217
L'archive annulée……...217
La destruction empêchée, le pourrissement de l'archive……...220

1.2 L’archive annulée de la Compagnie Louis Brouillard……..223
L’archive numérique amplifiée, l’archive papier empêchée……..223
Les diffusions à l’étranger……..225
Le retour aux archives……226

1.3 Désenfouir l’archive du Théâtre du Soleil……...227
Les archives en ligne……..228

1.4 L’hantologie de la boule à neige……...230
Le sismographe de la pandémie……230

CHAPITRE 2 L’inflation mémorielle de l’archive numérique……..232

2.1 Une frénésie de la sauvegarde, l’archive numérique et l’archive numérisée……...234
L'archive en mouvement perpétuel……234
L'archive immatérielle……237
Faire archive de tout……..238
Un trop-plein d'archives ?……..241

2.2 L’archive jetable : vers une massification des archives numériques……245
L'archive numérique « archipérissable »……...245
Vers un arbitraire numérique ?……..248
Pour une re-matérialisation des archives numériques……...249
« L'immédiatement archivable »……253

2.3 La dispersion archivistique numérique……256
L'empilement numérique de la Compagnie Zirlib……257
L'émancipation de l'archive numérique de la Compagnie Louis Brouillard……260
Les archives numériques inachevées du Théâtre du Soleil……262

CHAPITRE 3 La mort de l’archive……266

3.1 Archiver le présent……...267
Tout garder, tout le temps……...267
L'archive en tant que lieu de passage……270

3.2 Une métaphysique des restes……271
La non-archive……271
L'archive pauvre……274

3.3 La dispersion posthume……276
L'archive hantée……276
La parole aux archives……...277
Les échos de l'archive……280

QUATRIÈME PARTIE
ARCHIVES EN PRATIQUE, PRATIQUE DE L'ANARCHIVE……..284

CHAPITRE 1 La trace archivée du spectacle vivant, l'émergence de l'anarchive……288

1.1 *Anarchi (v) e* : pour un retour étymologique et définitionnel……..289
L'ordre an-archivistique…….289
Un désordre consenti……..291

1.2 Les outils archivistiques de la French Theory selon Catherine Malabou : anarchie philosophique, archive en déconstruction.…….293
Archives et traces selon Jacques Derrida : vers l'anarchive…….293
Michel Foucault et l'anarchéologie……...298
Giorgio Agamben, l'anarchi (v) e profanatrice…….299

1.3 Le postmodernisme archivistique, les temps de l'anarchive……300
Les « séries de vues » de l'archivistique…….300
L'inarchivable anarchive……302

CHAPITRE 2 Le Théâtre du Soleil : une tentative atypique de collecte et de pérennisation, les corps flottants de l'archive……304

2.1 L'archive du corps-récit……305
Les témoins-récits……...307
Les comédiens en archive……...308
Les corps-costumes…….311

2.2 Les archives en tension……317
Les « petites choses » de Liliana Andréone, le gigantisme en infimes archives……318
Les films…….321
Le territoire archivistique de la compagnie……...324

2.3 L'archive réempruntable, l'archive ressuscitée : le don à la BnF…….327
La circulation des archives…….327
Des archives « très vivantes »……329

CHAPITRE 3 Le pas de côté de la Compagnie Louis Brouillard, dans le feu de l'archive..333

3.1 Le palimpseste accompagné de Joël Pommerat……...334
La mobilité archivistique……334
L'anarchive éditée……..337

3.2 Les archives en gestion interne, le sur-mesure archivistique……...339
Un gardiennage de la mémoire vive……...339
Le rhizome du signet public……344

3.3 Anarchives en consultation, l'archive pratique……345
L'archive en dialogue……346
La dissonance archivistique……...348

CHAPITRE 4 L'archive mise en échec de la Compagnie Zirlib, l'anarchive accidentée en mouvement constant……...349

4.1 L'archive sans qualité de Mohamed El Khatib……351
L'insignifiant-archive……351
La matière négligée au travail……...353

4.2 Les archives vivantes à la scène……..357
Des « musées vivants »……..357
Des archives vivantes, des spectacles mouvants……358

4.3 La dispersion anarchivistique, des archives sans conservateurs……..360
Le refus de la trace captée……360
La vente en ligne……361

CONCLUSION……..365

BIBLIOGRAPHIE……...376
INDEX NOMS PROPRES……..399

TABLE DES MATIÈRES……405
SOMMAIRE DES ANNEXES……412

SOMMAIRE DES ANNEXES

Se reporter au second volume

Annexe 1 : Entretiens……..2

1. Entretiens du Théâtre du Soleil…….2
1.1 Entretien avec Liliana Andréone…….2
1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino……13
1.3 Entretien avec Franck Pendino……...28

2. Entretiens de la Compagnie Louis Brouillard……..38
2.1 Entretien avec Anne de Amézaga..……38
2.2 Entretien avec Magali Briday-Voileau……...59

3. Entretiens de la Compagnie Zirlib……...67
3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib……...67
3.2 Entretien avec Gil Paon……..84
3.3 Entretien avec Patrick Boucheron……..95

Annexe 2 : Outils archivistiques de la Compagnie Louis Brouillard……..105

1. Lexique de l'archive……...105
2. Glossaire des archives……106
3. Cotes fonds papier……..108
4. Modèle de citation des archives…….110

Annexe 3 : Iconographie……..111

1. Le Théâtre du Soleil……...112
1.1 La Cartoucherie……112
1.2 La Bibliothèque nationale de France……118
1.3 Les sites internet……...120
1.4 Les marionnettes de *Sihanouk*……..122
1.5 La poupée de Madame Li *Tambours sur la digue* (1999)……...126
1.6 Les archives parlementaires de *1789*……129
1.7 Les programmes et tracts……..130

2. La Compagnie Louis Brouillard……132
2.1 Les bureaux de la compagnie au Théâtre des Bouffes du Nord……...132
2.2 Chapareillan……137
2.3 La documentation aux spectateurs……...138
2.4 Les archives des spectacles en tournée……141

3. La Compagnie Zirlib……..146
3.1 L'Atelier……146
3.2 Le site internet……..148
3.3 Les spectacles……...149
TABLE DES MATIÈRES……..154

THÈSE DE DOCTORAT

L'ARCHIVE EN COMPAGNIE : PRATIQUES, TERRITOIRES ET ENJEUX

Le Théâtre du Soleil (A. Mnouchkine), la Compagnie Louis Brouillard (J. Pommerat) et la Compagnie Zirlib (M. El Khatib)

Présentée en vue de l'obtention grade de docteur
en **Arts – spécialité Études théâtrales et spectacle vivant** de **Université de Montpellier Paul-Valéry**

Ecole Doctorale n°58 – Langues, Littératures, Cultures, Civilisations (LLCC)

Présentée par **Aliénor FERNANDEZ**

Dirigée par **Sandrine Le Pors**

Soutenue publiquement **le 28 MAI 2025** devant le jury composé de

Joseph DANAN Professeur émérite, Institut d'Études théâtrales de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3	Rapporteur
Alix DE MORANT Maîtresse de Conférences HDR, Université de Montpellier Paul-Valéry	Examinatrice
Amos FERGOMBÉ Professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France	Président du jury
Sandrine LE PORS Professeure, Université de Montpellier Paul-Valéry	Directrice de thèse

Volume 2

ANNEXES

Annexe 1 : Entretiens

1. **Entretiens du Théâtre du Soleil**

1.1 Entretien avec Liliana Andréone
1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino
1.3 Entretien avec Franck Pendino

2. **Entretiens de la Compagnie Louis Brouillard**

2.1 Entretien avec Anne de Amézaga
2.2 Entretien avec Magali Briday-Voileau

3. **Entretiens de la Compagnie Zirlib**

3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib
3.2 Entretien avec Gil Paon
3.3 Entretien avec Patrick Boucheron

Annexe 2 : Outils archivistiques de la Compagnie Louis Brouillard

1. **Lexique de l'archive**
2. **Glossaire des archives**
3. **Cotes fonds papier**
4. **Modèle de citation des archives**

Annexe 3 : Iconographie

1. **LE THÉÂTRE DU SOLEIL**

1.1 La Cartoucherie
1.2 La Bibliothèque nationale de France
1.3 Les sites internet
1.4 Les marionnettes de *Sihanouk*
1.5 La poupée de Madame Li *Tambours sur la digue* (1999)
1.6 Les archives parlementaires de *1789*
1.7 Les programmes et tracts

2. **LA COMPAGNIE LOUIS BROUILLARD**

2.1 Les bureaux de la compagnie au Théâtre des Bouffes du Nord
2.2 Chapareillan
2.3 La documentation aux spectateurs
2.4 Les archives des spectacles en tournée

3. **LA COMPAGNIE ZIRLIB**

3.1 L'Atelier
3.2 Le site internet
3.3 Les spectacles

ANNEXE 1 : ENTRETIENS

1. ENTRETIENS DU THÉÂTRE DU SOLEIL

1.1 Entretien avec Liliana Andréone. Entretien réalisé le 5 juillet 2023 à Paris.

Aliénor Fernandez : Peux-tu te présenter ? Décris ton parcours en lien avec le Soleil, les grandes étapes, et ton rapport avec les archives du Soleil.

Liliana Andréone : Je suis née en Argentine, je suis arrivée à Paris en 1976. Je suis rentrée au Soleil en juillet-août 76. C'était l'époque où le Soleil commençait à travailler sur le film *Molière*. Mon français était plus élémentaire. J'avais appris l'anglais, mais il n'était pas prévu que je vienne ici. J'avais prévu de m'installer en Espagne, car j'ai un diplôme d'avocate et il y avait une possibilité de valider mon diplôme en Espagne. Pour des raisons politiques, je n'ai pas pu rester en Espagne, je suis arrivée à Paris. J'ai rencontré la personne qui travaillait pour les costumes du film *Molière*, Daniel Ogier, qui est toujours mon ami. Je lui ai dit : « je n'ai pas de papiers d'aucune sorte, ni argentins ni français, mais, puisque ma mère m'a envoyé dans un endroit pour apprendre à coudre, je peux t'être utile… » Il m'a répondu « ne t'inquiète pas, si tu travailles bien, le Théâtre du Soleil va t'accepter même sans papiers ». Et cela a très bien fonctionné. Nous avons commencé à travailler à l'atelier des costumes.

AF : Tu ne connaissais pas du tout le Théâtre du Soleil avant ce moment-là ?

LA : Non. J'aimais le théâtre, mais je ne connaissais pas celui-ci en particulier. Je me suis renseignée un peu et j'ai commencé à travailler avec Daniel Ogier. Il s'occupait des costumes pour le film *Molière*. Il s'est aussi occupé des costumes sur *Méphisto*, tout de suite après *Molière*. Il y avait des choses très intéressantes : les recherches d'Ariane par rapport à ce film étaient comme un spectacle. Elle a fait un travail de recherche extraordinaire. Sur des textes, des archives, des sources, etc. Elle voulait absolument que tout soit parfait au niveau des scénographies, des costumes… Pour les costumes, elle disait « je ne veux pas que ça soit comme dans un film normal, je voudrais que ce soit comme au théâtre ». Nous ne mettions pas de fermetures éclair, les costumes fermaient comme à l'époque et les boutons devaient être faits à la main parce qu'il faut mettre du tissu autour d'un morceau de bois. Tout fonctionnait de cette façon.

AF : Quand tu dis que sa manière de travailler est la même qu'au théâtre…

LA : Elle fait toujours faire des costumes extraordinaires. Il y a aussi un autre détail par rapport à l'utilisation des costumes d'Ariane : les gens répètent avec les vrais costumes, qu'ils ont imaginés avec les costumières. Ce sont des costumes qu'ils ont choisis, chacun crée

un peu ses costumes. Il y a autre chose d'important à dire pour le film. La troupe de Molière était une vraie troupe. Les femmes habitaient ensemble, parfois elles s'échangeaient les costumes : donc la jupe utilisée tel jour par telle personne, le lendemain l'était par quelqu'un d'autre, parce que tout est partagé. Ce sont des signes de ce travail en communauté. Cela fonctionne de cette façon. Très vite, j'ai travaillé avec Daniel pour préparer les costumes pour les différentes scènes du film. Par exemple, s'il y avait une scène qui se jouait à la Cartoucherie, je préparais tout ce qu'il fallait ; s'il y avait une scène qui se jouait à Versailles, je mettais tout dans le camion et je venais les rejoindre. Ensuite, il fallait que j'explique comment faire pour s'habiller. J'ai appris plein de choses et c'était magnifique, parce que c'était tout un travail manuel. De plus, tout se faisait dans une atmosphère d'amitié : le Soleil c'est une troupe. Nous faisions tout dans le partage. Les gens qui sont employés au Théâtre du Soleil en coopérative reçoivent tous le même salaire. Cela permet de parler avec eux, de les rencontrer, de vivre là en permanence… Nous travaillions 24 h sur 24. Après, Ariane a commencé à monter le film. C'était très compliqué, car il fallait faire beaucoup de coupes. Et pendant ce temps-là, comme nous n'avions pas d'argent, nous nous sommes mis à vendre les costumes. Dans le film *Molière*, il y avait toujours ce souci d'exactitude. Il ne fallait pas que tout le monde soit habillé de la même manière. Parce que les pauvres, ceux qui étaient dans la rue, héritaient des costumes des grands maîtres, des costumes qui étaient faits de façon incroyable, et qui ne se défaisaient pas. Et tout d'un coup, tu voyais quelqu'un dans la rue avec des pièces brodées de façon magnifique, qui étaient dans un état pas possible, parce qu'ils héritaient des costumes de grands seigneurs ! Ces costumes-là, nous ne les avons pas fabriqués, nous les avons achetés, certains provenaient de la Comédie Française et nous les avons « vieillies ». Puisqu'on n'avait pas la possibilité d'entreposer et de garder tous les costumes, nous avons décidé de réaliser une vente, qui était destinée à de jeunes compagnies. Pour qu'ils s'en servent.

AF : Oui, c'était aussi pour ne pas qu'ils se perdent et s'abîment.

LA : Oui aussi. Il y a eu des problèmes économiques. Nous avons fait un travail énorme avec la compagne de Philippe Caubère (Véronique Coquet) après la réalisation du film, pour présenter le film à des écoles. Jean Claude Penchenat a créé un spectacle *Copperfield*, et Philippe Caubère un *Don Juan*. Les deux spectacles utilisaient les décors du film (*Molière*) et ils ont partagé la subvention du Théâtre du Soleil pour leurs créations, car à ce moment, Ariane montait le film. J'ai travaillé donc avec JC Penchenat pour la régie des costumes. Le matin, j'allais en cours à Paris 7, et le soir j'allais travailler avec lui au Théâtre du Soleil. Ariane a ensuite décidé de faire la création de *Méphisto*. Nous nous sommes retrouvés à Avignon, où Ariane présentait le film. Elle m'a demandé si je voulais venir travailler sur *Méphisto*. C'est pour *Méphisto* que j'ai intégré la compagnie. Au début, mon travail consistait à m'occuper de l'organisation du quotidien : à l'époque, tout le monde passait dans la journée, car tout le monde nettoyait et faisait à manger, donc je faisais des listes pour organiser tout cela.

AF : Chacun peut se mettre à la place de tout le monde.

LA : Tout le monde collabore, c'était un moment vraiment très intéressant. À un moment donné, trois comédiens qui travaillaient à l'administration et aussi sur le plateau sont venus me dire « on a besoin de toi ». Je suis allée travailler en relations publiques avec Odile (Cointepas), Gérard Hardy et Marie François Aodelante. Ils m'ont tout appris. C'était ma famille d'exil. C'est une époque de relations humaines : nous rencontrions les gens, nous allions sur le terrain, nous parlions avec les comités d'entreprises et des professeurs… Quand nous allions chercher le public, il y avait les mains, les gestes, le regard, l'écoute.

AF : C'était du « sur mesure » pour tout le monde, tout le monde était polyvalent. Il y avait une part d'artistique et une part de technique/administratif.

LA : Et je trouve que ce processus était magnifique. Les niveaux intellectuels et politiques des gens étaient extraordinaires. Tout le monde se mêlait. Il y avait ce besoin de continuer à parler après le travail, de commenter ce qui avait été fait. Nous allions voir les répétitions.

AF : C'est aussi sur ces fondements-là que c'est mis à exister et que s'est pérennisé le Théâtre du Soleil. Cela faisait partie de son fonctionnement.

LA : C'était la famille. À partir de *Méphisto* je suis restée à l'administration. J'ai toujours pensé qu'il fallait garder tous les papiers. Puis, j'ai commencé assez vite à travailler aussi pour les tournées. Je partais avec les techniciens. Nous partions avant les comédiens. Il fallait que je laisse vide ma table de travail. Je mettais tout à l'intérieur d'un carton, j'écrivais dessus l'année en cours. Nous rentrions de tournée, nous n'avions pas le temps de classer. Et il y a des cartons que je n'ouvre que maintenant ! (*rires*) Je ne jetais rien et c'est comme ça que je créais différentes petites choses. C'est à cette époque que j'ai créé l'album de famille. Dans cet album, il y a beaucoup de choses année par année : les naissances, les morts, les articles politiques, presque tout ce qu'il s'est passé d'important. Je ne trouvais pas une autre façon de mettre des petites choses qui pouvaient être intéressantes plus tard, individuellement ! Il y a même des messages laissés par Ariane quand nous arrivions avant elle, toutes ces choses, je les ai gardées.

AF : L'idée était donc, plutôt que de prendre le risque de perdre quelque chose, de tout conserver.

LA : C'est cela. Pour les voir plus tard si nous en avions besoin ou envie, mais pour que ces choses restent, pas pour les classer plus tard. Nous n'avons pas donné les albums de famille à la BnF, parce qu'ils continuent d'être consultés. J'ai reconstitué des albums pour les années où je n'étais pas encore là avec les choses que j'ai retrouvées. Avant mon arrivée, il y avait Jean Claude Penchenat et Georges Bonnot qui faisaient ces choses.

AF : qui archivaient ?

LA : Oui, qui gardaient. Mais ce n'était pas gardé pour le Soleil, c'était gardé en soi. Il y a des choses qui, après, sont restées au Soleil, certaines ont été données.

AF : Et ces albums constituent la vie intime du Théâtre du Soleil.

LA : C'est pour cela que je les ai appelés « albums de famille ». J'ai aussi créé deux autres classeurs : un qui contient les « lettres d'amour » du public au Soleil ; et un autre qui contient les « locas » : de temps en temps, nous recevions des choses très étranges ! Ces deux classeurs existent toujours.

AF : Et ils sont toujours enrichis aujourd'hui.

LA : Béatrice Picon Vallin a parfois fait des travaux à partir des « lettres d'amour ». J'ai aussi gardé toutes les lettres au public pour voir les changements opérés dans la façon dont nous nous adressons au public. Je regrette beaucoup qu'aujourd'hui on ne s'envoie plus de lettres. Les gens parlaient de ces lettres. Il y avait des lettres d'Ariane, que les gens gardaient comme souvenir. Maintenant, nos lettres sont envoyées par mails. Mais à l'occasion des soixante ans du Soleil, Ariane désire réenvoyer une lettre par la poste avant la prochaine création. J'ai commencé à garder dès que je suis arrivée. On m'a parfois dit que c'était peut-être à cause de mon exil que j'avais besoin de garder des papiers. J'ai toujours été tout près du papier, tout près des cahiers.

AF : L'initiative de la BnF est venue de vous parce que ça devenait un besoin, ou était-ce plutôt une volonté extérieure ?

LA : Ils nous avaient contactés. Je ne sais pas comment s'est réveillée cette histoire, mais c'est arrivé. J'ai dit qu'Ariane ne voulait pas donner ses archives, mais que nous pouvions commencer à le faire à une condition, pour que ce soit accepté par Ariane, il fallait que nous soyons sûrs qu'il était possible de reprendre les affaires déposées à tout moment. Puis, le temps a passé. Les premiers pas étaient déjà faits quand Franck Pendino est arrivé, avec qui j'ai très bien travaillé. Ariane a signé le contrat avec la BnF. Il y avait plusieurs archives de gens qui avaient fait partie du Soleil. J'avais de bonnes relations avec les anciens. J'ai contacté chacun d'entre eux. Je leur expliquais que c'était vraiment important qu'ils déposent leurs archives à la BnF avec une indépendance totale. Mais ces archives devaient avoir un lien avec les nôtres. Nous avons fait une grande réunion à la BnF avec Jean Claude Penchenat, le mari de Françoise Tournafond, et Sophie Moscoso qui possédait ses archives et celles de son mari, Roberto Moscoso.

AF : Que ce soit pour la BnF ou pour vous, ce processus était entièrement nouveau : le fait de penser l'archive dans le spectacle vivant et dans un théâtre en activité.

LA : Oui, et je l'ai fait sans qu'on me le demande ! (*rires*)

AF : Le fait de penser les archives en interne permet de sauvegarder la vie intime de la compagnie.

LA : Et j'ai encore beaucoup de travail à faire ! Il y a des cartons partout !

AF : En fin de compte, la question de l'archive ne s'est jamais vraiment posée : la conservation s'est faite naturellement avec le fait de garder près de soi, de conserver au Soleil ainsi qu'à la maison ses propres affaires. Les deux lieux se mêlent.

LA : Ariane, ces dernières années, a donné des choses à Franck. Et j'ai encore des choses très précieuses qui appartiennent à Ariane. À la mort de sa mère, j'ai récupéré des choses papier. Quand j'ai commencé à travailler avec le Soleil, c'était Sophie Moscoso qui s'en occupait. Et elle était d'une précision incroyable pour noter toutes ces choses. Elle faisait des photos de tout, et c'était gardé. Ariane m'avait offert un petit appareil photo et je me suis mis à faire des photos tout le temps aussi. Je faisais des photos de toutes les tournées, de toutes les fêtes au Théâtre du Soleil, des anniversaires… À la BnF, il y a aussi énormément de photos et ils me demandent de venir pour nommer les gens sur certaines d'entre elles.

AF : Oui et cela a posé beaucoup de nouveaux enjeux au Soleil, notamment par le biais de l'enregistrement : enregistrer toutes les improvisations tout le temps, la musique et plus encore ; les captations des spectacles deviennent parfois presque secondaires lorsque l'on a accès à des heures et des heures d'enregistrements de répétitions et d'improvisations. Ce travail de collectage par les nouvelles technologies vient s'intégrer aux spectacles, comme dans *Le dernier Caravansérail.* Hélène Cixous dit qu'ils ont pu enregistrer des voix et que ces voix sont devenues porteuses de la création du récit de l'exil. Ce sont des archives intimes personnelles, mais des archives vivantes, qui viennent faire création sur la scène.

LA : Quand Sophie Moscoso a cessé de travailler au Soleil, Charles Henri (Bradier) est arrivé pour travailler avec Ariane. Il faisait la même chose qu'elle, mais sur un ordinateur. Cela lui permettait de corriger beaucoup plus facilement. Il arrivait tôt, et il travaillait sur les notes qu'il avait prises la veille. En plus, chaque jour, il y avait des photos. Il choisissait parmi les photos qu'il avait prises. Les outils modernes permettent de travailler plus facilement. Charles Henri a créé des dossiers qui étaient disponibles pour les comédiens. C'était très intéressant. Dans les moments de création, Ariane dit des choses très intéressantes. Nous avons gardé tous ses commentaires, et ensuite tout a été enregistré, de façon à ce qu'elle puisse elle-même l'élaborer. C'est après le départ de Charles Henri en tant qu'assistant (il est devenu codirecteur du Théâtre du Soleil) que toutes les répétitions ont commencé à être filmées.

AF : Pour le traitement quotidien des archives au Soleil, as-tu formé Franck, ou bien cela a été un partage, une passation ?

LA : Pour moi, c'était vraiment la continuité. Je m'occupais en même temps d'autres choses.

AF : Oui, cela n'avait rien d'évident, ou de partagé, tout s'est passé dans l'urgence du présent, dans l'immédiateté de la création.

LA : On n'avait pas l'urgence de le faire. Je l'ai fait même si Ariane avait décrété que ce n'était pas nécessaire. L'unique chose qu'elle avait envie de faire, c'était les archives de presse, comme les coupures de presse. Cela a toujours été fait au Théâtre du Soleil. Nous recevions des coupures de presse. J'ai continué le travail qui avait été fait avant par Jean Claude Penchenat.

AF : La presse, parce que c'est un outil pour communiquer ?

LA : C'était particulier. Ariane ne voulait pas montrer les coupures de presse parce que cela signifie montrer les bonnes critiques, mais aussi les mauvaises. Ariane disait : « je préfère ne rien montrer ! » Mais, pour moi, c'était important de garder toutes ces choses. À l'époque, les gens venaient de partout pour travailler sur les archives du Théâtre du Soleil. Plusieurs personnes ont fait des livres à partir d'archives qu'ils sont venus consulter au Théâtre. Je n'ai jamais été la responsable des archives, je faisais toujours des relations publiques, mais j'ai été à un moment donné responsable de la presse.

AF : Ce contact humain est aussi reflété d'une autre manière, sur le site du Soleil. On sent la proximité avec cet enjeu d'accessibilité et d'informations : les spectacles sont visibles, tout est là, tout est offert, disponible au téléchargement. Et d'un seul clic, il est possible de l'avoir avec nous, dans la copie infinie. Cela donne envie de regarder, c'est l'effet du site.

LA : Il faut en avoir envie, mais oui, tout est trouvable. À un moment donné, les gens n'allaient pas à la BnF ! Nous avions une photocopieuse, et je faisais les doubles des coupures de presse. Je gardais les vrais, mais je m'apercevais que les choses manquaient ! Les gens pouvaient venir travailler, faire des photocopies, consulter toutes les archives s'ils en avaient besoin. Tous les spectacles, même *L'Ile d'or*, ont un classeur dédié pour l'avant-première avec toutes les critiques sur place, et après pour les tournées. Les programmes et les critiques de la tournée sont ajoutés. Je fais toujours cela à l'heure actuelle. Je fais aussi des classeurs spéciaux pour les spectacles qui sont invités au Soleil. J'ai eu de la chance : on m'a donné la liberté de le faire, on ne m'a pas donné d'ordre. Pour moi, c'était évident. Il y a énormément d'archives qui sont déjà à la BnF. Mais les archives des dernières années n'y sont pas encore. Pour moi, c'est un trésor.

AF : Le Soleil conserve des archives d'un spectacle même après un dépôt à la BnF, parce que des choses apparaissent toujours, c'est sans fin.

LA : Oui, il y a toujours quelqu'un qui arrive et qui donne. Cela ne finit jamais.

AF : Je voulais t'interroger par rapport au voyage : on sait qu'il y a beaucoup de tournées et de voyages pour les créations, il faut emmener le théâtre à l'étranger. Tout ce processus fait trace dans les archives : des nationalités très diverses viennent se retrouver au théâtre pour des enjeux militants, les gens amènent leurs affaires, leurs archives. Est-ce qu'ils en laissent, comment est-ce que tout cela laisse une trace ?

LA : Quand il y a des rencontres et des stages, tout est gardé. Pour les tournées, je garde tout. Les hôtels, la feuille de route, etc. Tout est là.

AF : Tu disais aussi que des étudiants sont venus voir les archives, et ce, depuis très longtemps, avant la donation à la BnF ? Maintenant, ils peuvent consulter les archives à distance grâce au numérique.

LA : Tout le temps. Ils appelaient, ils écrivaient, ils demandaient. Il y a d'autres choses que nous avons gardées avec la BnF, ce sont les costumes ! Nous réutilisons les costumes. Nous n'avions pas les bons moyens pour les conserver. Mais nous en gardons beaucoup. Les costumes les plus emblématiques sont allés au Centre national du Costume de Scène et à la BnF. Un petit groupe du Soleil est allé en Afghanistan. Ariane a donné un stage là-bas. Nous avons apporté des costumes. Elle leur a demandé de quoi ils avaient besoin parce que nous pouvions profiter du voyage pour amener des choses. Ils nous ont dit « des costumes ». Nous avons demandé à beaucoup de théâtres s'ils n'avaient pas des choses à nous donner, mais uniquement des matières de base, des choses qui pouvaient être retouchées pour en faire quelque chose d'autre. Nous leur avons aussi donné des éléments de décors et certains instruments. Quand nous sommes allées aux archives de l'Odéon et aux Ateliers Berthiers avec Marie-Hélène, il y avait la patronne du Musée du Costume et elle nous a donné des choses. Les costumes sont partis là-bas.

AF : C'est toujours l'archive-vivante, la pièce qui continue de vivre, de se transformer, de s'enrichir d'autres expériences et d'exister !

LA : Avec Franck, nous sommes aussi allés chercher les poupées de *Tambours sur la digue* qui ont été archivés à la BnF et qui ont été utilisées pour répéter certaines scènes de *L'île d'or*.

AF : C'est l'archive en circulation qui continue d'exister en tant que matière première à la scène : elle passe par tout un processus de ritualisation en interne même dans son traitement en tant qu'archive, et elle doit faire le chemin inverse pour revenir à la scène. Elle revient au plateau, s'en nourrit à nouveau et repart. Dans le spectacle vivant, elle est augmentée d'un nouveau passage de scène, de temps, de texte. Puis elle revient aux archives. C'est l'enjeu d'anarchive. Cette matière perdure dans son mouvement perpétuel.

LA : C'est incroyable comme tout est gardé. Corinne m'a demandé de venir pour le fond Jean-Claude Penchenat. Il faut regarder, il faut que j'identifie.

AF : Est-ce que vous jetez ?

LA : C'est très rare. C'est très rare de jeter et ça me fait mal. À la limite, s'il y a trop de doublons, comme les programmes par exemple, j'appelle les anciens et je leur demande s'ils n'en veulent pas. Je préfère donner plutôt que de jeter.

AF : C'est une crainte, la disparition de la trace du spectacle ?

LA : Il faut dire que je suis tellement fière de tout ce qui a été fait. Je ne suis pas simplement fière des créations, mais aussi de cette famille. C'était quelque chose de très important pour moi. J'ai besoin que cela se sache, ce que veut vraiment dire travailler pour une création, laisser son souffle. Maintenant, il y a de toutes petites compagnies qui travaillent de la même façon.

AF : Le Soleil offre énormément de matière. Il est tourné vers la matérialité. Sur la scène, dans l'expérience de spectacle offerte, il y a cet enjeu du matériel : les couleurs, les matières en scène, les objets, les masques, la sensorialité. Cela fait énormément tracé par ce biais-là. Les périodes de création et de répétition sont longues, les personnes et les passages sont nombreux, par conséquent, les traces produites sont énormes.

LA : Oui, et pas seulement par rapport au théâtre, mais aussi par rapport au monde. Tout ce qu'il s'est passé en Afghanistan, en Amérique du Sud, nous avons énormément milité. Toutes les lettres que nous avons reçues en lien avec tous ces voyages sont toutes ici.

AF : Ce sont tous les embranchements qu'ont suscités les créations à l'international. L'archive qui fait trace est essentielle pour l'enjeu de la création et de la compagnie. Mais les créations sont vouées à évoluer, elles ne sont jamais figées. Par exemple, il n'y a pas de captation pour toutes les créations.

LA : *1789* a été le premier spectacle avec plusieurs captations qui ont permis d'aboutir à un film. Au départ, Ariane ne voulait pas. Elle sait que le théâtre est éphémère et qu'il ne fallait pas faire une captation. Et puis, à un moment donné, elle s'est dit que, grâce à cette captation, les gens allaient pouvoir voir. Il y a eu de longues discussions. La captation n'est pas faite pour que les gens la voient au lieu de venir au théâtre, elle existe pour que les étudiants puissent avoir un matériel à regarder. C'est comme cela qu'elle a accepté de faire une captation de « *Les Shakespeare* », notamment à Berlin, les dernières fois que nous avons joué. Les captations ont été faites pour le travail des étudiants à l'université. Chaque fois qu'une demande extérieure se présentait, on devait donner l'autorisation. Après, Ariane a compris que l'unique possibilité de laisser une trace à des générations, c'est les filmer. Donc, avec son autorisation et son regard, il y a eu plusieurs spectacles, filmés, et pas uniquement captés.

AF : Il y a toujours eu des points de crispations entre l'éphémère de la création, la volonté de faire trace pour les archives, et les étudiants.

LA : Les captations que l'on fait maintenant, Ariane laisse faire. Parce qu'elle sait que ce sont des captations de travail qui vont être regardées par quelqu'un qui travaille dessus. Certains spectacles ont été filmés juste pour que quelque chose reste.

AF : Est-ce qu'il est possible de garder la trace porteuse de création ?

LA : Oui, parce qu'il y a soit les notes de Charles Henri ou de Sophie, soit les films de tous les moments de répétitions ! Il y a quand même une trace, que nous ne laissons pas voir à tout le monde, mais il y a une trace.

AF : Qu'il faut aller chercher !

LA : Oui et dans le film définitif, tu ne vois pas la trace non plus. Par exemple, au moment de l'anniversaire de *1789,* on a demandé à Ariane pourquoi ne pas remettre le spectacle sur scène et elle a dit : « une chose qui a été faite, je n'ai pas envie de la refaire ». Ça correspond à un moment politique, c'est une lecture particulière. Elle ne fait pas un *Macbeth* qui soit exactement *Macbeth* parce qu'elle a envie de raconter quelque chose de présent. Il y a toujours un regard de présent. Par contre, elle avait donné l'autorisation à des élèves de refaire *1789*.

AF : C'est la dynamique globale du Théâtre du Soleil d'être toujours au temps présent, de la politique, de l'actualité.

LA : Je regarde toujours le passé. Je garde les choses présentes pour penser à l'avenir. Avoir un témoignage. C'est Ariane qui veut être toujours dans le présent, et elle a raison.

AF : Et cela impacte les archives et documents qui peuvent en être issus ?

LA : C'est arrivé que, tout d'un coup, notamment pour une action politique, elle dise par exemple : « je voudrais bien revoir la lettre que j'ai faite quand on nous a invités à Jérusalem », donc elle doit savoir que cela existe !

AF : Le Théâtre du Soleil s'est montré précurseur dans sa longévité du collectif de théâtre en France : est-ce que cela a influencé le travail d'archivage qui en a été issu ? Travailler sur plusieurs postes, avec plusieurs missions ; le collectif où l'artiste est dans l'administratif : tout cela a-t-il influencé le travail d'archivage ? Entre intime et collectif ?

LA : Nous nous sommes rendu compte que chacun devait garder son trésor intérieur et que chacun apporte quelque chose. La plupart des gens de compagnies qui travaillaient comme nous ont disparu. Maintenant, c'est différent. C'est vrai ce que tu dis : ce sont grâce aux gens qui ont composé le Théâtre du Soleil, grâce au matériel qu'il y avait, et grâce à Ariane. Cette situation de coopérative a continué d'exister. Je trouve que c'est formidable. Parce que, par exemple, quand tu es dans l'atelier de construction du décor, même si ce n'est pas ton métier, le fait d'être là, tu sens que d'une façon ou d'une autre, tu y as participé. Tu fais partie de ce processus, tu défends ton histoire. Et c'est la même chose pour les costumes… C'est la compréhension. Dans les moments où nous étions ensemble, nous parlions de ça. Les applaudissements étaient pour tout le monde.

AF : Lorsque l'on s'immerge dans les archives du Théâtre du Soleil, à la BnF, sur le site ou même à la Cartoucherie, on trouve les archives du Théâtre du Soleil. Ce ne sont pas les

archives d'Ariane Mnouchkine. Les créations font tâche d'encre, à l'international, avec les intervenants, les stages, les comédiens, les ateliers, etc. Et cela devient tentaculaire. Les archives du Soleil permettent de recentrer, de remettre le collectif au centre. Cela permet de rappeler patiemment tous les individus qui ont collaboré en collectif sur une création à un instant donné. Avec les souvenirs, la mémoire et le temps, on retiendra davantage Ariane Mnouchkine, Penchenat, Caubère, Abkarian… Les archives se rappellent de chacun. Tout le monde est là et tout y est.

LA : Et ce sont les photos ! Sur les photos tout le monde est là.

AF : Dans les compagnies et au Soleil, les archives se stratifient : il y a plusieurs strates et couches, un peu de poussière parce que le temps est passé. Elles sont rendues parfois illisibles, on va aller chercher certains comédiens, certaines références spécifiques, mais tout est là. Surtout pour le spectacle vivant en compagnie, si l'on attend que le temps passe, il ne va rien rester et l'on ne retrouvera plus que le sensationnel, ce qui a fait date. Et les autres, tellement nombreux, si la compagnie et le théâtre ne s'en sont pas emparés, ne l'ont pas noté, n'en ont pas fait trace (en interne), cela va se perdre entièrement. Il y aura forcément de la disparition, de l'oubli, de l'élimination. Mais archiver en interne au sein d'une compagnie en activité permet de faire trace pour tout le monde.

LA : Ce que tu dis me fait penser à autre chose. On dit qu'il y a trois vérités : la mienne, la tienne et la vérité. Si l'on attend pour garder uniquement les bonnes choses, on ne garde qu'une vérité. Moi, je garde même les papiers qui disent que ce n'est pas bon !

AF : On garde la vérité de tout le monde, on croise toutes les vérités ! C'est l'enjeu de la stratification de l'archive. Après, au fur et à mesure du temps, peut-être que certaines strates vont venir fusionner entre elles, peut-être que certaines vont se détacher…

LA : Tout bouge avec le temps qui passe. En regardant les choses à droite, les choses à gauche, nous faisons au milieu quelque chose qui peut-être est plus près de la réalité. Mais nous ne connaissons jamais vraiment la réalité. J'ai gardé des choses que même Ariane ne voulait pas garder.

AF : En interne, on sait que l'on peut faire trace sur toutes les vérités pour se rapprocher au plus près du spectacle vivant en lui-même : parce que ce spectacle vivant a existé de telle manière à un instant T. Il n'est pas possible de capturer cet instant, donc on cherche à l'entourer.

LA : Je pense que le souvenir de quelqu'un, le souffle, la voix sont vraiment importants. On peut le faire maintenant.

AF : Le souffle de l'archive, l'archive vivante !

LA : Cela me ferait plaisir que tu dises que mon travail en collaboration avec Franck a été vraiment très important. Et les liens que j'ai avec Corinne maintenant, aussi. Pour continuer, je pense qu'il y a encore beaucoup de travail dans la mesure où Ariane continue de créer. Même si les papiers ont l'air de périmer en ce moment.

AF : La question du numérique se pose.

LA : À mon avis, le numérique c'est formidable, mais ça périme aussi. Il y a toujours quelque chose d'autre.

AF : C'est la problématique de la destruction. Le papier se délite et s'abîme avec le temps, mais de façon beaucoup moins insidieuse que le numérique qui, lui, se fait oublier. Il n'est pas directement visible, mais il se périme plus vite. Il ajoute à la denrée périssable et remplaçable du document, et de l'augmentation des quantités d'archives. Je pense que cela déplace aussi le sens de l'inutile. Aujourd'hui il est possible de le revendiquer.

LA : Je me demande si les gens vont être intéressés. Qu'est-ce qu'il va se passer ? Est-ce que les gens vont avoir envie de regarder ce qu'il s'est passé dans les années 70 ? Peut-être qu'il y a des gens qui ont besoin, pour continuer à vivre, de gommer tout cela. Est-ce que le temps répète les choses ? On verra. En tout cas, moi, je continue à travailler pour la mémoire.

1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino. Entretien réalisé le 23 juin 2023 à Paris sur le site Richelieu de la Bibliothèque nationale de France.

Corinne Gibello-Bernette : Nous conservons tout ce qui peut documenter l'avant, pendant, et l'après-spectacle. Du processus créatif jusqu'à sa représentation.

Aliénor Fernandez : Concernant le Théâtre du Soleil et votre collaboration, pouvez-vous commencer par retracer votre parcours ? Comment avez-vous été amenés à collaborer, et sur quelles missions ?

Franck Pendino : J'ai travaillé au Théâtre du Soleil de 2009 à fin 2022 en tant que chargé éditorial, mais ce statut ne représente pas du tout la porosité des fonctions que l'on m'a confiées. J'ai été surpris, mais enthousiasmé. Ma mission première était de coordonner les éditions, mais je me suis retrouvé à coordonner également la librairie et les archives. Pour cette mission relative aux archives que je découvrais pour la première fois, j'ai appris sur le tas, comme on dit, aiguillé par Liliana Andréone qui à côté de son travail de relation publique, mène encore à ce jour une collecte constante. C'était un travail de réception, de défrichage et de référencement. Chaque année, à chaque nouvelle création, il y a une sorte de « nettoyage de printemps ». En réalité, il s'agit d'un rangement de fond en comble proche d'une sorte de nidification. On fait place nette. On prépare l'écrin du nouveau-né à venir. Et alors que nous croyions avoir tout rangé, tout vu, tout soulevé, tout retrouvé, il y a toujours énormément de choses que nous redécouvrons ! Cette matière se dépose comme des strates, là-bas, dans la galerie. Mes fonctions plurielles faisaient que je n'avais pas le temps de m'en occuper à plein temps. Il s'agissait plutôt de missions que je tentais de mener à bien, avec l'aide de stagiaires quand c'était possible. Je suis arrivé au moment où la convention était encore en gestation.

CGB : La convention a été signée en 2011. La version définitive ratifiée par les deux parties a été signée le 27 mai 2011. Les discussions ont démarré en amont et 2009 correspond à une période avec plusieurs allers et retours.

FP : Oui, ils ont cherché les mots…

CGB : Ils ont beaucoup cherché les mots !

FP : Cela a permis de tisser mes premiers liens avec la BnF. J'ai pris le relai sur le suivi de la convention. J'ai sollicité ensuite la BnF dans le cadre de recherche de financement pour la réédition de deux textes épuisés d'Hélène Cixous — *La Ville parjure* et *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* — nous avons mis en place une coédition tripartite avec les éditions Théâtrales. C'était l'occasion de faire une première valorisation d'archives déposées dans le fonds fraîchement constitué et de mener un premier travail en commun. À ce moment-là, c'était Joëlle Garcia qui gérait les prémices de la constitution du fonds du Théâtre du Soleil, l'élaboration de la convention, et la réception des

premiers dons. Corinne a très vite pris le relai et a rapidement compris la singularité des liens qui se mettaient en place.

CGB : Je suis la troisième personne à m'occuper des archives du Théâtre du Soleil, puisqu'à l'origine, c'était Agathe Sanjuan qui était chargée du fonds d'archives au département des Arts du spectacle. Elle s'en est occupée la première, elle a fait les premiers — ce qu'on appelle dans le jargon — « allervoir », c'est-à-dire qu'elle s'est rendue sur place pour voir les archives (typologies, contenus, etc.), estimer la volumétrie, estimer l'état sanitaire des documents, avec l'aide de Claire Ruffin. Elle a établi les premières listes de documents audiovisuels, de costumes, de documents, de papiers, etc. Agathe est ensuite partie à la Comédie-Française. C'est Joëlle Garcia, dont nous venons de parler, qui a pris la suite, et quand elle a quitté la BnF à son tour, elle m'a confié la gestion des archives. Au sein du département des Arts du spectacle, nous sommes plusieurs chargées de fonds d'archives. Quand quelqu'un part, on redistribue ces fonds à ceux et celles qui restent, et à la nouvelle personne qui arrive. Je me souviens encore du jour où Joëlle m'a dit : « Tu verras : c'est un très très beau fonds. Il y a des personnes adorables au théâtre, tu t'en occupes désormais ! ». Et je lui avais répondu « mais Joëlle, je ne connais pas bien le Théâtre du Soleil », « Ne t'inquiète pas, cela viendra ! » (*rires*) Et je ne l'ai absolument pas regretté. J'ai pris en charge ce fonds d'archive fin 2014. Cela fait un peu plus de huit ans et c'est vrai que nous avons énormément travaillé, Franck et moi, en collaboration, à la fois pour les archives qui se trouvaient à la Cartoucherie, mais également pour des actions de valorisation. Le théâtre, par l'intermédiaire de Franck, a souhaité recourir aux archives qui nous avaient été données. Il y avait aussi les lecteurs/lectrices qui allaient frapper directement à la porte de la Cartoucherie et Franck les dirigeait vers moi.

AF : J'aimerais revenir sur ce que vous avez dit précédemment, concernant le fait de « chercher les mots » durant la convention.

FP : Ce qui posait un souci pour finaliser la convention c'était le terme de « don ». C'était inconcevable pour Ariane. Malgré un relatif désintérêt pour le passé, ce terme lui faisait ressentir comme un arrachement, comme une amputation d'une partie de son corps. Comme si quelque chose de la structure même du Théâtre du Soleil allait disparaître et peut-être fragiliser son fondement. Au cours d'une rencontre organisée à la BnF le 17 juin 2009 à l'initiative de Joël Huthwohl, Ariane parle de son rapport au passé et aux archives. Elle dit qu'elle trouvait prétentieux de donner ses archives et de considérer ainsi les traces de son passé artistique comme faisant partie d'une lignée aussi prestigieuse que celle de Copeau, Dullin, Vilar, dont les archives étaient déjà déposées à la BnF. Hélène Cixous lui a dit que c'était au contraire prétentieux de ne pas les donner. C'est Hélène Cixous qui a permis de reconsidérer son rapport aux archives et de faire en sorte que cela ne soit plus un arrachement, mais une transmission douce.

CGB : C'était un véritable paradoxe : certes, nous parlions d'« arrachement », et pourtant les archives étaient reléguées au fin fond d'une galerie de tir particulièrement humide, avec du salpêtre. La galerie de tir, il faut passer une porte fermée à clé, puis une porte avec un code. Il

faut avoir envie d'y aller ! C'est loin de tout et il faut vraiment y aller pour une bonne raison. Et en même temps, Ariane disait : « je ne veux pas donner parce que ça appartient à l'histoire ». Cette tension a toujours été présente.

FP : L'espace dans lequel les archives sont conservées au Théâtre s'appelle la galerie de tir. Ce nom extrait du champ lexical de l'ancienne cartoucherie a été conservé. Cet endroit, c'est une sorte de « caverne d'Ali Baba », une grotte qui regorge de trésors, mais qui n'est pas du tout fonctionnelle. Dire cela, c'est faire un constat clinique, ce n'est pas du tout dénigrer. Le Théâtre du Soleil n'a ni la vocation, ni les conditions, ni les moyens d'avoir un espace de conservation digne de ce nom. Nous avons essayé de transférer le plus d'archives possible pour éviter qu'elles ne s'abîment. Mais nous n'avons pas toujours pu coordonner notre temps de part et d'autre. Il doit aussi s'écouler beaucoup de temps de *mijotage* des archives dans la galerie avant qu'Ariane accepte le transfert d'un fonds à l'autre. Ce temps nécessaire à la séparation n'est pas au service du contenu des archives qui *mijotent* dans l'humidité, le froid, les toiles d'araignées et les excréments de souris. C'est comme une première étape à éprouver avant de passer à la postérité.

CGB : Pour les archives qui sont vraiment en mauvais état sanitaire, nous avons un site de conservation à Bussy-Saint-Georges. Nous y avons régulièrement envoyé directement des archives, pour le procédé d'anoxie, c'est-à-dire qu'ils éliminent, par un procédé chimique, toutes les moisissures et après il est possible de les récupérer. Mais, même après le passage à l'anoxie, certains documents sont restés tellement collés, ils étaient tellement abîmés que, même moi, j'ai été forcée de les jeter. Nous avons donné des consignes : ne pas poser à même le sol, ne pas poser directement contre le mur, et cela a amélioré les choses. Je reviens sur la question de la convention : la convention est un document juridique qui acte le don. La BnF n'accepte pas le dépôt sauf exception. Un dépôt, cela veut dire que nous ne pouvons rien faire de ces archives. Nous ne voulions pas mettre du temps à trier et reconditionner, c'est-à-dire mettre dans des pochettes et des dossiers de conservation permanente, des documents susceptibles de repartir. C'est un don, mais, en même temps, la convention acte aussi noir sur blanc les droits et les devoirs de chacun. Dans la convention, il a été indiqué, par exemple, ce que nous pouvons faire si nous souhaitons faire une exposition ou utiliser des ressources audiovisuelles, des documents pour des présentations à des étudiants ou des expositions dans nos murs. Nous avons le droit gracieux d'utiliser et de présenter ces ressources. Aujourd'hui, il existe également un droit de présentation des documents, en plus du droit de divulgation et de tous les droits patrimoniaux y afférant. De plus, dans cette convention, le Théâtre du Soleil a demandé que soit rajouté un paragraphe pour pouvoir réemprunter, soit pour un spectacle, soit pour toute autre raison, des archives ou des objets. C'est le cas pour le dernier spectacle (*L'île d'or*) puisque certaines marionnettes de *Tambours sur la digue* ont été prêtées pour toute la durée du spectacle.

AF : Dans cette optique de dons et de dires, il y a un objectif de remise au présent des archives du Soleil qui sont, dans un premier temps, conservées à la Cartoucherie, reléguées dans la galerie de tir. Mais, en fin de compte, une fois données, ces archives sont réactivées par la circulation entre la BnF et le Soleil.

FP : Je suis content que tu abordes le sujet de l'archivage au présent. Cela a été mon combat quotidien. Rendre les archives vivantes, les ramener au présent, ne pas considérer cette galerie de tir comme un mausolée. Le projet d'imaginer une exposition était très enthousiasmant, mais stérile. Pour Ariane, qui n'est déjà pas très intéressée par son passé, la muséification : c'est la mort. Je me rappelle du dernier échange que j'ai eu avec elle au sujet du projet d'exposition : « tu feras ça quand je serai morte ! »…

AF : C'est très révélateur de notre considération actuelle des archives : dans mon dialogue avec Anne de Amézaga sur les archives de la compagnie Louis Brouillard de Joël Pommerat, le même discours est revenu. Anne s'est battue au quotidien pour entreprendre la conservation et l'archivage au sein des bureaux de la compagnie. Elle aborde énormément cet enjeu de l'archivage, exactement comme toi Franck, dans cette constante remise au présent. Mais pour Joël Pommerat : c'est une muséification, c'est la mort, c'est effrayant, c'est dangereux. C'est pour cela qu'il s'agit d'aborder l'archivage dans cette constante remise au présent.

CGB : Notre travail aux Arts du spectacle, consiste à essayer de faire comprendre que les archives, par la mise à disposition en salle de lecture à tous les publics — puisqu'on ouvre à la fois aux praticiens du spectacle comme aux chercheurs dans un sens très large — sont des ressources vivantes. Très vivantes.

AF : C'est l'archi-vivant ! (*rires*)

CGB : Cela passe aussi par le biais d'expositions. Depuis la réouverture complète du site de Richelieu, le musée et la galerie Mazarin exposent les trésors conservés dans les départements de la BnF. Nous essayons de faire vivre toute cette matière. Mais c'est vrai que nous sommes dans une institution patrimoniale, donc pour nous, c'est évident. Un metteur en scène ou un comédien, surtout de l'âge de Joël Pommerat et d'Ariane Mnouchkine, voit sa vie de créateur défiler. C'est sans doute aussi parce qu'ils ont vieilli qu'effectivement leur mort approche… Lorsque nous allons chercher des fonds d'archives ou quand ce sont les producteurs eux-mêmes qui nous les donnent, il faut prévoir un moment où nous prenons le temps de discuter, de les aider à mettre des mots sur leur geste, pourquoi ils veulent donner. Parce que donner un fonds d'archives n'est jamais anodin. Parce que dans un sens, cela veut dire que la carrière et la vie sont derrière soi. Il y a de l'émotion, ce n'est pas évident, et c'est à nous d'y aller pas à pas et de faire attention. Nous ne sommes pas simplement archivistes, nous ne faisons pas que brasser beaucoup de documents. Il y a aussi un aspect psychologique. Il faut sentir les choses. Parfois, quand nous percevons que les personnes ne sont pas prêtes, un dialogue s'installe et peut durer plusieurs mois. Ne rien brusquer, laisser venir.

AF : Franck, au cours de nos précédentes discussions, tu avais qualifié ta tentative de collecte et de pérennisation des archives avec Corinne d'« atypique ». Pourrais-tu développer ce que tu entends par là ?

FP : Le Théâtre du Soleil invente ses propres codes. C'est le royaume de l'atypisme à tous les égards ! Le mode de fonctionnement, la porosité des fonctions, le vocable inhérent à la troupe… Les archives sont donc également atypiques. En termes de supports déjà, nous allons voir passer des manuscrits, des tapuscrits, des photos, des vidéos, des cassettes audios, des disquettes, des disques durs. Et de formats aussi : il y a des petites marionnettes, de grandes statuettes, des masques, des éléments de costumes, et même un cheval ! (*rires*), une sculpture grandeur nature réalisée par Erhard Stiefel pour la scénographie des Atrides. En termes de volume, par exemple (à Corinne), si le cheval des Atrides arrive dans quelques jours, avez-vous l'espace pour le conserver ? Vous conservez surtout en premier lieu le manuscrit et l'image.

CGB : Là, pour le moment, je suis dans mon rôle d'archiviste, qui envisage de préparer une exposition, et qui se dit, il faut y aller ! Mais, à cet instant, je ne connais pas l'état matériel du cheval, peut-être aura-t-il besoin d'être restauré ? Probablement. Ensuite, la question du lieu de conservation : nous avons des magasins sur le site François-Mitterrand, un cheval devrait rentrer ! (*rires*), mais je me poserai la question dans un second temps.

FP : Atypique aussi, à d'autres égards. Par exemple, les marionnettes de *Tambours sur la digue* : Au moment où une demande de rapatriement arrive sur le bureau de Corinne, les marionnettes sont sur le point d'être exposées…

CGB : C'est fait, l'exposition est inaugurée à Moulins depuis quatre jours.

FP : Mais il a tout de même fallu les rapatrier ces marionnettes-là. C'est la petite histoire que les spectateurs ne connaissent pas forcément. Pour ceux qui savent : ce sont les petites marionnettes de *Tambours*, les miniaturisations des personnages, que nous retrouvons à la fin de *L'Île d'or*. Elles sont manipulées par d'autres personnages. Il y a là une jolie mise en abîme : le passé et le présent communiquent. Il y a quand même eu un petit coup de chaud ! Ce n'est pas une posture toujours très agréable de transmettre une requête teintée d'injonction… « il les faudrait tout de suite… enfin, pour hier ! » (*rires*)

CGB : Toutes les marionnettes, quand nous les avions reçues, étaient passées par l'anoxie. Parce que, dès qu'il y a un costume, il faut tuer les parasites éventuels. Nous avions également fait faire des boîtes de conservation sur mesure. Évidemment, pour faire sortir la douzaine de marionnettes de la BnF, il faut en passer par des autorisations, des formulaires, cela ne se fait pas en un claquement de doigts ! Donc, moi de répondre à Franck : « Pour demain ? Non ! » (*rires*)

FP : Et moi de dire à Ariane : « Pour demain ? Oui, bien sûr ! » C'est un oui permanent (*rires*) en sachant que l'urgence du présent va prendre le dessus et lui donner d'autres préoccupations. Finalement, entre le désir et le désordre qu'il crée, le temps suit son cours.

CGB : Je peux rebondir sur ce que tu disais en parlant d'atypique : les archives du Théâtre du Soleil ne sont pas atypiques pour moi, tout simplement parce que nous avons d'autres fonds

d'archives, où nous avons de l'audiovisuel, des photographies, des archives papier, des costumes, des marionnettes, des objets, etc. Ce qui est atypique au Théâtre du Soleil, c'est le fait qu'à partir de la signature de la convention, il y a eu et il y a encore des versements d'archives de manière très régulière. Pour d'autres fonds d'archives en règle générale, la BnF vient chercher la majorité des archives, qui peuvent être suivies par quelques compléments. Ce qui est vraiment atypique ici, c'est que la convention prévoit que, régulièrement, nous passions les récupérer. Et nous récupérons toute l'étendue des archives, quel que soit le support. Ce qui est atypique aussi, c'est la variété des supports. Par exemple, nous avons récupéré récemment les archives du théâtre du Rond-Point et de Jean-Michel Ribes, mais il y a très peu de costumes. Nous avons très peu de marionnettes et d'objets. C'est majoritairement de l'audiovisuel, du numérique natif et du papier. Je rejoins Franck sur le côté atypique parce que, dès le départ, le Théâtre du Soleil a décidé de nous donner plein de choses, ce qui n'est pas forcément le cas des autres théâtres.

AF : Je rebondis moi aussi encore une fois sur ce mot, cela est atypique, car, avant d'être un lieu-théâtre, le Soleil est une compagnie, en résidence permanente. Elle est toujours en activité, elle continue par conséquent de générer des archives, ce qui va permettre ces dons réguliers, comme l'a dit Franck, c'est un « oui permanent », car on est continuellement au présent.

CGB : Autre chose aussi : ce qui est très atypique avec le Théâtre du Soleil, c'est que les comédiens qui ont pu quitter la compagnie, des décorateurs ou des costumiers, comme Daniel Ogier, nous ont donné leurs archives par le phénomène dit de « capillarité ». C'est-à-dire qu'il y a le Soleil et puis les planètes qui gravitent autour : certaines personnes ont pu quitter le Soleil, puis parfois sont revenues, mais l'ont quitté à nouveau, elles ont pu avoir des carrières à l'extérieur. Mais, à un moment donné, sachant que le Théâtre du Soleil nous donnait leurs archives, ces personnes nous les ont données aussi. C'est comme cela que nous avons eu les archives de Roberto Moscoso, Jean-Claude Penchenat, Guy-Claude François, Françoise Tournafond, etc.

AF : Cela permet de générer des embranchements complémentaires dans l'arborescence des archives du Théâtre du Soleil, qui viennent les nourrir par un biais plus intime. Est-ce que, en plus des archives en lien avec le Soleil, vous ne récupérez pas aussi leur fonds d'archives personnel ? Parce que, fatalement, les événements personnels se mélangent au sein des archives.

CGB : Par exemple, pour Françoise Tournafond nous avons toute sa carrière. Ce qui est très intéressant, c'est de voir comment tous les costumiers, tous les décorateurs ou les « interprètes du décor » — comme Guy-Claude François aimait se présenter — ont des caractéristiques personnelles. Ils ont des tics : Guy-Claude François, c'est notamment l'arbre ! Le théâtre de l'arbre. Françoise Tournafond, il en va de même, dans ses costumes, nous retrouvons sa pâte, nous savons quand elle travaille pour le Soleil, ou pour Alfredo Arias. C'est extrêmement intéressant de voir comment ils évoluent, et le fait d'avoir toute leur carrière est absolument passionnant.

FP : C'est atypique aussi, il me semble, pour toi, pour vous, dans ce fonds, qui appartient au département des Arts du spectacle, les archives de l'Aida (Association internationale de défense des artistes). L'Aida a moins à voir avec l'activité artistique du Théâtre du Soleil, c'est une manifestation politique mise en scène artistiquement. Mais c'est avant tout un engagement politique.

CGB : Oui, nous n'avons pas, en dehors du Soleil, cette typologie de documents, parce que nous avons principalement les archives de création. Et si c'est un théâtre, les archives administratives, financières et de communication permettent de voir aussi le fonctionnement dudit théâtre. Nous avons quelques chercheurs qui s'intéressent à l'économie du spectacle, d'où le fait que nous prenons ce type de documents alors qu'il serait possible de se dire : les bilans comptables et autres, ce n'est pas passionnant.

AF : C'est Alice Folco qui l'évoque dans son article « De l'intérêt des sources non artistiques pour penser le geste créateur ». Elle parle du fait que, rétrospectivement, posséder les archives administratives, nous en apprend énormément. D'où, sans doute, une envie de militer de la part des artistes pour tout conserver, pour faire comprendre que cela n'est pas obsolète ou inintéressant et que, bien au contraire, cette ressource peut regorger de connaissances et d'explications sur le fonctionnement d'une compagnie ou d'un théâtre.

CGB : Attention toutefois, parce qu'un archiviste, son principal but, c'est l'élimination ! Aussi paradoxal que cela puisse paraître. Je donne souvent cet exemple : dans le fond Guy-Claude François, il y avait ses factures de taxi ou de restaurant. Nous avions le bilan comptable avec les frais de bouche et autres frais. Nous avions la somme globale, donc j'ai éliminé les facturettes.

AF : C'est intéressant que tu emploies le terme « d'élimination » pour une plus grande lisibilité.

FP : C'est Corinne qui me l'a appris. Je ne le faisais pas au Théâtre du Soleil. J'avais un tel respect de tout ce qui avait été accumulé que j'ai respecté cette surenchère de choses en pensant que j'allais en donner lors d'événements, de rencontres, à des étudiants, des chercheurs, mais c'était ambitieux, cela arrivait bien entendu, mais très ponctuellement, et pas au point de liquider un stock ! Quand je suis arrivé, des pans entiers de la galerie de tir étaient encombrés par le même tract, multiplié par des milliers.

CGB : J'en ai pris deux et je lui ai dit : « tu en gardes dix au maximum ! »

FP : Nous avions aussi besoin de place parce que tout arrivait à flux tendu en permanence. Après un certain temps, fort des conseils et de l'expérience acquise sur le terrain, je n'ai plus demandé la permission. J'ai donné la priorité à la nécessité absolue de faire un grand tri. J'ai mis dans la confidentialité deux comédiens qui suivent de près le travail des archives, Dominique Jambert et Vincent Mangado. Ils ont compris la situation et ils m'ont aidé.

AF : Il y a une véritable émotion dans cet enjeu d'accumulation/élimination. Ce phénomène se retrouve encore une fois dans la compagnie Louis Brouillard concernant Anne de Amézaga : cette incapacité à jeter.

FP : C'est générationnel.

CGB : D'après mon expérience, tous les théâtres gardent toujours beaucoup trop de choses. Au cas où cela pourrait servir.

AF : C'est symptomatique de l'instant présent, en fin de compte.

CGB : Ils pensent que cela pourrait servir, et généralement avec mes collègues, nous regardons et nous disons : « Mais à quoi ? »

AF : Oui, c'est par exemple le cas avec les signets papier qui mentionnent toutes les dates de spectacle de l'année à venir : ils ont été distribués, donc nous pensons que nous pourrons encore en distribuer plus tard. Mais ce « plus tard » devient de plus en plus lointain, et les signets continuent d'être produits chaque année. L'instant présent, lui, change alors que les signets, eux, demeurent et donc cela crée une accumulation.

CGB : D'autant plus qu'à l'heure actuelle, très souvent, nous récupérons un disque dur avec tous les fichiers. Puis on va récupérer X exemplaires de l'affiche en X tailles. Et là, il y a quelque chose qui ne va pas. Nous avons cinquante exemplaires d'une affiche, multipliée par X affiches, multipliée par X formats, parce qu'ils n'ont pas eu le temps de trier, que nous n'avons pas eu le temps d'y aller. Parfois, cela nous agace un peu, nous avons l'impression de servir de vide bureau parce qu'ils n'ont pas eu le temps !

FP : J'ai encore un exemple de conservation de choses un peu incongrues. (à Corinne) c'est toi qui l'as pointé aussi ! (*rires*) Elle a questionné très poliment le souci que j'avais de continuer à conserver tous les articles, tous les livres, tous les originaux, mais aussi les copies, ses différentes épreuves… Je m'interroge aussi sur la fonction de *la bibliothèque idéale* que j'ai essayé de constituer. J'ai tenté de collecter tout ce qui était paru sur le Soleil, en France, à l'étranger, partout. Tout en sachant que l'exhaustivité n'existe pas dans cette entreprise foisonnante, c'est incroyable le nombre de publications qu'il y a eu sur le Théâtre du Soleil, c'est impossible de tout rassembler. Je me suis tout de même retrouvé avec toute une collection de livres et de revues dans toutes les langues, conservés… dans des cartons. À l'attention de qui ? … La cible n'est pas très claire. Beaucoup de livres n'ont hélas pas pu résister à l'humidité et aux souris, et donc il a fallu jeter. Le rêve aurait été de faire une vraie bibliothèque de consultation *in situ*, trouver une place pour tout ça. Mais cela ne s'est pas fait. Donc, ces ressources, par exemple, sont encore là-bas, rangées, invisibles, pour rien, pour personne. C'est atypique, ça aussi de conserver pour… quoi ?

CGB : Et puis, je ne sais pas si c'est atypique, mais il y a aussi le fait, pour chaque spectacle, de réunir énormément de documentation, soit sous forme de livre, soit sous forme de recherche. Ce qui permet de bien comprendre la genèse de la création. Cela existe aussi pour certains créateurs, il faudrait vérifier, mais je ne pense pas que ce soit poussé à ce point-là.

AF : Franck, est-ce que tu peux expliquer le fonctionnement du système d'archivage au sein de la Cartoucherie ? A-t-il connu des évolutions ?

FP : En termes de fonctionnement, c'est un peu comme des herbes folles qui poussent, nous les aidons à pousser comme nous le pouvons. Il n'y a pas eu de règles préétablies, à part celles, pratiques, concrètes, mises en place par Liliana Andréone, qui consistaient à tout conserver dans ces fameux classeurs que nous appelons « albums de famille ». Ils couvrent les murs de l'administration du Bureau. Ce sont des albums qui rassemblent tout, vraiment tout : avant, pendant et après la création des spectacles. Sur Ariane, mais aussi sur les membres de la troupe, les amis, les femmes, les maris, les enfants, les petits-enfants, les mariages, les naissances, les décès, les lettres, les invitations, les prises de parole, les dessins… Il y a aussi tous les courriers de spectateurs regroupés dans le classeur des « lettres d'amour ». Ce processus de collecte et de conservation est concret, mais pas réfléchi au sens où il ne répond pas à un ordre décidé, il suit simplement le cours des choses… Il suit une chronologie. Il suit le présent en fait. C'est le fonctionnement de la maison qui impose cette manière de faire. C'est classé par année, on trouve des albums par spectacles aussi. Quand il y a trop de classeurs, ils sont envoyés à la galerie de tir ! En 2003, le Théâtre du Soleil a été au programme du bac pour les classes littéraires option théâtre. Claire Ruffin est arrivée au Théâtre à cette occasion, pour aider Liliana. Elle a coordonné la mise en place d'un site de ressources intitulé *Le Bac au Soleil* (aujourd'hui fondu dans le site actuel). Claire a posé de nouveaux jalons dans le traitement des archives en réalisant le premier inventaire. Cette arrivée a été en quelque sorte un choc des générations.

AF : Le jalon numérique, qui n'est pas négligeable, qui est même révolutionnaire.

FP : Oui, et d'autant plus dans cet endroit qui cultive l'artisanat à tous les étages. Pour rappel, au Théâtre du Soleil, la location n'est toujours pas possible en ligne. Les réservations se font toujours par téléphone. Elles sont ensuite retranscrites sur de grandes feuilles jaunes, c'est ainsi qu'on les appelle « les feuilles jaunes ». Ces fameuses feuilles jaunes sont historiques, elles sont utilisées depuis toujours. Elles sont archivées aussi. De même, il n'y a pas d'ordinateur pour gérer les ventes à la librairie, ou bien les commandes de victuailles au bar. Tout est géré artisanalement. Ariane ne souhaitait pas qu'il y ait un écran entre nous et le spectateur. Donc l'arrivée du numérique dans le traitement des archives, c'est un grand bond en avant.

CGB : Il faut aussi dire qu'il y a eu plusieurs personnes avant Liliana, Claire Ruffin et Franck. Il y a eu des ébauches, des prises de conscience. Il fallait quand même conserver un certain nombre de choses. Jean-Claude Penchenat le raconte aussi. Liliana, toi et Claire, vous avez, en quelque sorte, « systématisé », c'est-à-dire que vous avez fait passer la prise de

conscience en une organisation régulière et pérenne, qui a ensuite abouti au processus de don à la BnF. S'il n'y avait pas eu votre travail, cela aurait été bien plus difficile. C'est un long processus de prise de conscience, de réflexion, d'organisation, je dirais même de maturation.

FP : Oui. La mission de Claire (Ruffin) a été ciblée et ponctuelle. Ce n'était pas un plein temps. Elle n'avait pas d'autres fonctions que celle du recensement des archives. Elle a donc pu s'y consacrer pleinement, à temps partiel. Pour ma part, un poste a été créé à plein temps pour la gestion des éditions, de la librairie, et des archives. Cela correspond à un moment où Ariane a consenti à la spécialisation de certaines fonctions jusqu'alors très poreuses au théâtre. Mais un plein temps pour mener de front ces trois missions, ce n'est toujours pas assez pour une seule personne.

AF : Une création de poste spécifique, avec tout de même une porosité très typique du fonctionnement du Soleil.

FP : Exactement. J'étais à toutes les étapes de la chaîne du livre, je cumulais ainsi trois fonctions différentes rassemblées autour d'un même fil conducteur : la mémoire et la transmission.

CGB : Les archives, comme d'ailleurs beaucoup de choses au Théâtre du Soleil, sont avant tout une histoire de relations humaines, même si ce n'est pas unique à ce lieu, cela peut être très prégnant dans d'autres théâtres. S'il y a une personne qui se soucie des archives, cette idée déclenche beaucoup de choses, et ensuite, cela dépend aussi beaucoup de la relation entre la ou les personnes qui s'en occupent au théâtre, ou qui sont en lien par exemple avec un comédien ou une comédienne. C'est une histoire de lien, c'est une histoire de confiance et c'est quelque chose qui se construit progressivement.

AF : C'est porter une attention mutuelle à cette documentation et à ses enjeux.

FP : Oui, c'est vraiment une relation qui se construit dans le temps. La complicité, teintée d'humour, a un rôle important dans les échanges. Par exemple, je n'étais pas toujours satisfait des demandes que je devais formuler, surtout quand il s'agissait d'aller à contre-courant d'un processus. J'avais parfois le sentiment de vous mettre des bâtons dans les roues, mais vous acceptiez toujours nos demandes intempestives.

AF : (à Corinne) Vous pensez que cela vous a impacté, ce travail des archives dans un jeu de circulation, de remise au présent ?

CGB : Non, je ne crois pas. Tout simplement parce qu'une convention était signée et qu'elle fixait le cadre général. D'où l'importance au moment de la rédaction d'une convention de faire attention à ce qui y est écrit. Systématiquement, le service juridique de la BnF relit et intervient dans la rédaction. À partir du moment où le cadre général est décrit noir sur blanc, cela facilite la mise en œuvre de la convention. Si ce n'est pas écrit noir sur blanc, cela fonctionne au cas par cas, et en fonction des relations que nous pouvons avoir. En tant

qu'archivistes, travaillant au sein d'une institution patrimoniale, notre rôle est effectivement de faire rentrer des fonds d'archives, de les conserver, mais aussi de communiquer autour d'elles et de les valoriser. Si un théâtre nous demande, parce qu'il en a besoin pour une création ou autre, de pouvoir réemprunter telle ou telle chose, c'est une forme de valorisation. Donc, sous réserve que certaines précautions soient prises, pourquoi refuserions-nous ? C'est pour ça que j'insiste sur la notion de relation humaine. Cela ne serait pas souhaitable à mon avis de dire non à un théâtre parce qu'un théâtre est une structure vivante, cela veut dire qu'il y a des archives qui se créent en continu. Potentiellement, nous pouvons avoir des compléments, des accroissements. Je me répète, mais c'est encore et toujours une question d'échanges et de relations humaines.

AF : Et dans le temps présent.

CGB : Oui. Mais évidemment, si nous recevons un coup de téléphone ou un courriel à 16 h, pour un don le lendemain à 9 h, nous ne pourrons pas le faire ! Mais nous essayons toujours d'expliquer pourquoi il nous faut un peu de temps. C'est aussi pour cela qu'il est important pour nous de faire venir les personnes qui sont responsables des archives au sein des structures, de les faire venir ici pour leur montrer notre travail. Et de leur expliquer qu'à partir du moment où les documents entrent à la BnF, ils deviennent *de facto* documents patrimoniaux… et ne sortent plus, sauf exception qui ont été définies dans la convention comme déjà évoquée.

AF : La temporalité de l'archive n'est plus du tout la même, lorsqu'elle est encore au sein de son propre théâtre et de sa compagnie, et lorsqu'elle en sort pour entrer dans les structures comme la BnF, sa temporalité se distord.

CGB : C'est ce que disait Franck, un théâtre vit dans le présent, dans l'immédiateté. Nous, à la BnF, nous avons l'éternité devant nous (*rires*).

AF : Exactement. Et, comme cela s'est déroulé pour *L'île d'or*, les archives dans l'éternité et les archives dans le temps présent, viennent se rencontrer pour une médiation, pour un prêt, pour une circulation.

FP : Je voudrais poser une question à Corinne : avez-vous appliqué la particularité de cette convention à d'autres théâtres, ce système de va-et-vient d'archives ?

CGB : Non.

FP : Donc à troupe atypique, convention atypique…

CGB : C'est parce qu'Ariane l'a demandé spécifiquement. Ce n'est pas fréquent, notamment parce que tout ce qui est costume et objet doit repasser à l'anoxie, et cela a un coût humain et financier.

AF : Je voudrais revenir sur cette idée que nous avons commencé à effleurer : celle de l'élimination, plutôt que de la disparition. Ce qui doit finalement rester par rapport à ce qu'on a d'abord conservé, puis que l'on a fini par jeter. Est-ce qu'il y a des éléments qui étaient conservés, qui ont finalement disparu ou qui ont été éliminés ? Ou est-ce qu'au contraire, il y a toujours un certain nombre d'éléments et de catégories précises qui restent pour jalonner chacun des spectacles, témoigner des créations et de la vie du théâtre ?

FP : En règle générale, tout est gardé, tout le temps. J'ai néanmoins essayé d'appliquer les consignes de la BnF et de garder mieux, c'est-à-dire de garder moins. Cela a permis de rendre plus visible la diversité des archives. Ce qui est jeté c'est le surplus, ce n'est jamais quelque chose d'unique. Toutes les traces sont donc conservées, mais en plus petite quantité. Cela n'allège pas la multiplicité des sources et des supports.

AF : Garder moins, mais garder des choses de toute nature et de toute provenance ?

FP : Oui, le Soleil, c'est plus qu'un astre, c'est une galaxie… le fonds est aussi constitué de plein de ramifications qui viennent le nourrir, mais qui émanent de sources privées, d'archives personnelles comme l'a mentionné Corinne tout à l'heure. Parfois, il y a des doublons. Ces documents nous reviennent.

CGB : Une fois arrivés ici, nous éliminons les photocopies d'articles s'il y a les originaux. C'est extrêmement difficile dans le cas du Théâtre du Soleil d'éliminer, par exemple, les versions dactylographiées d'un texte, parce que rien n'est jamais daté ou très rarement. Il y a toujours des annotations manuscrites quelque part. Nous considérons qu'à partir du moment où il y a une annotation manuscrite, c'est un document original. Cela m'est arrivé d'éliminer des versions dactylographiées d'un texte après avoir regardé page à page pour vérifier qu'il s'agissait bien de deux exemplaires identiques. Nous gardons celui qui est en meilleur état, et l'autre, nous l'éliminons. Mais il faut vraiment faire attention parce que, parfois nous nous disons que deux documents sont identiques, sauf qu'ils n'ont pas été tapés avec la même machine à écrire et qu'ils ne sont pas numérotés de la même façon. Il faut vraiment faire attention.

AF : Et toi, Franck, est-ce que tu as travaillé dans « le temps présent de l'archive » ? Pendant que le spectacle était en exploitation sur place, est-ce que tu envisageais une collecte tout de suite, dans l'actualité ? Comme les flyers, les tickets…

FP : Oui tout de suite. Cela s'est accentué avec le temps.

AF : Il y a tout de même une mise à distance, à la fois temporelle et spatiale avec les archives du Soleil, dans la galerie de tir, qui fonctionne comme un sas de décompression. La BnF n'a pas pu tout récupérer d'un seul coup, cela n'a même pas été envisagé.

FP : Non, c'est impossible. Comme je le disais tout à l'heure, les archives doivent *mijoter* dans la galerie de tir en attendant leur heure. Pour la prochaine création qui est annoncée, il

va y avoir un grand nettoyage et d'autres trésors vont probablement ressurgir et cela va renourrir les strates du fonds. Ce n'est jamais fini, c'est vraiment un puits sans fond.

CGB : Par exemple, je sais pour les avoir vues que dans la galerie de tir, il y a des versions dactylographiées avec des annotations variantes de *Méphisto*. Jamais vues auparavant…

AF : Et à l'image du site internet du Soleil, qui regroupe énormément de documentation par spectacle, comment est arrivée la prise de conscience qu'il était possible de rendre accessible un ensemble d'archives, qu'il était possible de documenter une création ?

FP : Je dirais que la programmation du Théâtre du Soleil au bac théâtre a été très fondatrice. Cet acte-là a donné une sorte de légitimité aux archives et à leur transmission auprès de la jeunesse et de nos spectateurs de manière plus générale. La création du nouveau site a aussi permis de partager beaucoup plus de documentation et surtout des images. L'ancien site ne mettait pas assez en valeur l'iconographie du Théâtre. Aujourd'hui on y entre par l'image. Cela a permis de valoriser de nombreuses photos, dont certaines, pour la première fois. J'ai aussi pu partager à travers ce petit onglet qui s'appelle « Au fil des jours » des archives pas forcément liées à l'actualité de la troupe. Il y a aussi une nouvelle fonction sur le site qui s'appelle « La Loupe » et qui permet de faire une focale sur un événement présent ou passé.

AF : Concernant la partie numérique et iconographique des archives, que ce soit les vidéos, le son, les musiques, les photographies, les captations…

CGB : Nous n'avons pas actuellement les moyens au sein de mon département de numériser tout ce qui est image et son. Quand ce genre de ressource arrive, nous en établissons une liste sommaire sous la forme d'un tableau. Les supports originaux sont ensuite transférés au département Son Vidéo et Multimédia, qui les intègre dans ses différentes filières de numérisation et les conserve dans ses magasins. La consultation des contenus s'effectue ensuite sur des postes dédiés en salle de lecture. Nous savons très bien que les formats « meurent » régulièrement : la numérisation est le seul moyen de les conserver et de pouvoir les lire. La question se pose aussi pour tout ce qui est numérique-natif : les disques durs et autres supports. Il y a une chaîne de traitement de ces supports qui est en train d'être testée et mise en route, et qui pose de nombreuses questions, tant de description des contenus que des questions techniques. Cette réflexion est nécessaire parce qu'effectivement, nous avons de plus en plus de disques durs. C'est un autre processus. Nous maîtrisons le papier, mais, avec ce genre de support, sachant qu'il faut en passer par des filières de numérisation, jongler avec les métadonnées, nous faisons appel à d'autres collègues, d'autres compétences pour le traitement documentaire. Nous sommes encore, comme les Archives nationales, en train de roder ces filières. Pour le moment, cela me dépasse un peu. Je sais très bien m'occuper des archives papier. Les archives numériques natives font appel à d'autres compétences, que je ne possède pas actuellement.

AF : Les archives numériques natives, comme les disques durs qui appartiennent au metteur en scène, posent beaucoup des nouvelles questions en termes d'archivage, puisque c'est un média encore distinct.

CGB : Oui et puis cela pose une question juridique : pour pouvoir travailler sur les fichiers en toute sécurité, il faut pouvoir faire une copie. Mais a-t-on le droit de faire cette copie ? C'est comme si nous faisions une photocopie d'un feuillet papier. Quel est le statut d'une copie ?

AF : Cela amène à se demander comment redéfinir l'archive. Finalement, s'il existe à la fois les formats numériques et les formats papier, est-ce que l'archive peut être numérique ? Ou est-ce qu'elle va demeurer papier à long terme ? Ou bien, être les deux, en même temps ? Est-ce possible, compatible, voire dangereux ? Cette question des formats peut être très problématique.

CGB : C'est la question de la nature même de l'archive. Une affiche sur support numérique ne rend pas compte de sa taille en version imprimée…

AF : Oui, est-ce que l'affiche en PDF peut faire trace de l'affichage de rue ? Est-ce que le passage du temps laisse sa trace sur ce format numérique ? Est-ce que c'est moins douloureux de faire don du numérique parce qu'il existe toujours une copie quelque part à garder près de soi ? Mais est-ce finalement si semblable ? Existe-t-il une différence dans les copies numériques ? Ou au contraire, est-ce que, par la copie cela reste un prêt pour consultation et non un don ou une passation ? L'oubli ou l'élimination définitive n'existerait plus vraiment ? Comment sélectionner ce qu'il faut conserver et donc présenter ?

CGB : Au Soleil, tout élément nourrit un autre élément. Le principe de l'archiviste, c'est de respecter la constitution du fonds d'archives. Sachant, parce que Franck me l'avait expliqué, comment fonctionne le Soleil, par principe, nous gardons tout, à l'exception de ce que j'ai mentionné.

AF : Comment arrivez-vous à refléter le fonctionnement si atypique et particulier du Soleil au sein des archives de la BnF ?

CGB : Nous savons très bien que, lorsque nous voulons exposer un document, il faut que ce soit un document suffisamment emblématique. Un peu à la manière de la lumière pour un spectacle, il faut que ça se voit. Par exemple, pour la première sélection d'œuvres présentées dans la galerie Mazarin au moment de la réouverture complète du site, un costume et deux ou trois documents papier ont été retenus. Le costume, comme il était au fond de la galerie, dont les murs sont tapissés d'un papier peint de la fin du XIXe siècle, il fallait qu'il soit vraiment remarqué. Le choix d'un costume des Atrides, jaune et rouge, s'est très vite imposé. Parce qu'il se voyait de loin, parce que le décor de la galerie ne l'écrasait pas. Nous avons également choisi de présenter un feuillet manuscrit de la main d'Ariane Mnouchkine et une photographie de Martine Franck. Après, tout ce qui permet de retracer l'histoire, le côté rare et précieux peut être tout aussi bien représenté par un simple petit feuillet issu d'un

programme, par exemple pour *La Cuisine* ou pour *Les Clowns*, puisque nous savons que nous n'avons que très peu d'archives pour ces deux spectacles. Mais ce type de documents, passionnants pour l'histoire qu'ils racontent, attirent moins l'œil du visiteur dans un parcours muséographique.

AF : Sans doute nous aurions dû commencer par là, mais je ne résiste pas à vous demander, quelle définition vous donneriez au mot archive, et quelles distinctions vous faites avec le mot document ?

CGB : Pour faire simple et sans entrer dans le jargon professionnel, je dirais que le mot « archive » est un terme générique qui évoque le fait de collecter, de conserver, de communiquer, de valoriser un ensemble de documents, d'objets et de costumes produits par un théâtre ou une personne. Le document est la plus petite unité matérielle de l'archive. Le terme « archive » englobe tout ce qui permet de retracer une histoire, qu'elle soit passée, en cours, ou à venir.

1.3 Entretien avec Franck Pendino. Entretien réalisé le 23 juin 2023 à Paris sur le site Richelieu de la Bibliothèque nationale de France.

Aliénor Fernandez : Est-ce ce que vous jetez ?

Franck Pendino : Non, mais, en fin de compte, oui. Quand je suis arrivé au Théâtre du Soleil pour m'occuper des éditions et de la librairie, on m'a demandé de coordonner la gestion des archives, je ne connaissais rien à ce domaine, ce n'était pas mon métier. J'avais travaillé en librairie théâtrale et je sortais d'une formation éditoriale. Au départ, j'ai continué à suivre le même protocole de conservation « maison », mais je me suis vite aperçu que cela ne répondait pas aux critères de la BnF. Grâce à l'aide des personnes qui géraient notre fonds et aux conseils de Corinne, j'ai trouvé ma liberté dans ce processus. J'ai par exemple pu apprendre à différencier archives et stock mort et à assainir l'espace de stockage, ainsi que mieux préparer les contenus des transferts. Jeter s'est avéré être une étape primordiale dans ce processus.

AF : Comment cet enjeu de l'archive s'est-il formulé au sein du Théâtre du Soleil ? Est-ce que cela est né de l'initiative d'Ariane Mnouchkine ?

FP : Non, cela ne s'est pas fait à l'initiative d'Ariane. En 2009, au moment d'officialiser la création du fonds du Théâtre du Soleil dans le département des Arts du spectacle de la BnF, il y a eu une rencontre avec Ariane, qui est en ligne sur la chaîne Viméo du théâtre. Lors de cette rencontre, elle explique que la première personne qui l'a éveillée à ce processus, c'est Hélène Cixous. Elle avait décidé de faire don de ses archives à la BnF et cela a motivé Ariane qui trouvait jusqu'alors que c'était prétentieux de déposer ses archives aux côtés de Copeau, Vilar, Jouvet… Et Hélène lui a dit qu'au contraire, c'était prétentieux de ne pas le faire, et qu'elles allaient être entre de bonnes mains, des mains aimantes. En fait, les archives, nous n'en parlions quasiment jamais. Ariane a très peu envie de parler du passé. Parfois, elle peut être bouleversée par quelque chose que nous lui rapportons, mais c'est une émotion très fugace.

AF : Elle est tournée vers le présent, continuellement.

FP : Elle est au présent-futur. Ce qui a souvent mis en péril toutes tentatives de valorisation d'archives. Par exemple, j'aurais beaucoup aimé rééditer *Méphisto* et je voulais l'associer au film qui avait été réalisé par Bernard Sobel. Ariane ne comprenait pas l'intérêt de ressortir cette archive sans la passer au filtre du présent, par exemple sans réécrire une partie du texte aujourd'hui pour l'ancrer ici et maintenant. Elle a conditionné ce projet de réédition à celui de sa réécriture et elle n'a jamais trouvé le temps de s'y consacrer. Le projet n'a donc jamais abouti (sauf en version numérique, mais sans le film). Au cours de la rencontre à la BnF, Ariane s'étonne aussi du plaisir que l'on peut éprouver à revoir aujourd'hui une captation des *Clowns*, elle considère que le Théâtre du Soleil a changé, grandi, et qu'il ne ferait ni le même *Méphisto* ni les mêmes *Clowns* aujourd'hui. Ce qui n'est pas contestable, bien entendu, en revanche c'est aussi porter un regard mortifère sur ces archives alors qu'elles sont vivifiantes.

En somme, il fallait lutter en permanence contre sa vision d'un fonds-mausolée alors qu'il s'agissait de faire jaillir des sources de vie enfouies. Il y a un rapport au temps dans lequel ce qui est fait n'est plus à faire. La place que j'occupais n'était pas une place facile.

AF : Est-ce que tu penses qu'il existe une trace porteuse de création au sein des archives ? Tu as donné l'exemple des marionnettes qui sont revenues en circulation pour *L'Île d'or*. Par ce travail d'archives, il a pu y avoir une nouvelle trace créatrice au présent.

FP : Exactement. Je trouve que le point d'orgue de cette rencontre entre passé-présent, qui nourrit le présent-futur et notamment la création, c'est le moment où Georges Bigot et Delphine Cottu ont recréé *L'Histoire terrible, mais inachevée de Norodom Sihanouk*, *roi du Cambodge*, la pièce d'Hélène Cixous. Monter ce texte avec de jeunes acteurs khmers, c'était leur permettre de se réapproprier leur passé au présent. Le spectacle a été réalisé en deux étapes, en 2011 et 2013. Il existe un DVD. Il existe aussi un film autour de la création originale, réalisé par Werner Schroeter en 1985, qui est très difficile à voir, mais il y a une copie au Théâtre du Soleil. L'image est un peu désuète, mais le propos n'a pas vieilli. J'ai proposé ultérieurement de partager ce film avec la troupe du Soleil d'aujourd'hui, proposition qui n'a pas suscité l'enthousiasme d'Ariane. Faire ressortir des images du passé c'est aussi faire apparaître des fantômes et il y a indéniablement un rapport affectif dans le fait de laisser le passé au passé. Pour la version khmère de *Sihanouk*, l'idée de base, c'était de s'appuyer sur la mise en scène originale de 1985 pour en faire un spectacle résolument au présent. Nous avons créé avec Marie Constant un site de ressources entièrement dédié à cette aventure : *Sihanouk*, *archives inachevées*, une autre manière d'acter les liens entre passé et présent, entre création originale et nouvelle création.

AF : C'était une recréation.

FP : Oui, mais je trouve en fait que la recréation a sublimé la création originelle. C'était beaucoup plus fort avec des acteurs cambodgiens qui se réappropriaient leur histoire au présent. Ce travail était bouleversant et faisait sens à de multiples endroits. Il y avait de plus la mise en abîme de Georges Bigot, comme la concrétisation de « l'archive vivante », qui jouait le roi Sihanouk dans le spectacle mis en scène par Ariane et qui aujourd'hui mettait en scène le personnage qu'il avait créé. Lui n'avait pas besoin de faire le travail qu'a fait Delphine. Elle est venue consulter toutes les archives autour du spectacle pour se nourrir et pour en faire autre chose, dans une continuité enrichissante de sens. C'était une recréation, mais c'était surtout un autre spectacle.

AF : C'est l'archive du corps récit, le corps cambodgien nourri de l'archive historique et théâtrale du Soleil vient faire recréation, un nouveau récit hérité.

FP : Exactement. C'est une superposition de strates de création et de vécu.

AF : C'est le phénomène de la stratification de l'archive.

FP : Et là, je trouve que nous nous y trouvons vraiment, cela s'est cristallisé à ce moment-là. C'était riche de tout ça.

AF : Les archives des compagnies bougent au sein de la stratification territoriale de l'archive à la manière d'une tectonique des plaques. C'est un support qui est très mouvant, comme un ensemble d'archipels très épars. Mais qui, à la manière d'une mosaïque, forme une cohérence tout à fait lisible, mais aussi observable et distinguable individuellement. C'est quelque chose qui caractérise les archives en compagnie actuellement. L'enjeu de l'anarchive est une constante remise au présent dans sa structuration même de ce que l'archive est censée capturer, mais de manière éphémère.

FP : Exactement. Nous avons eu un autre exemple lors de la création de *Kanata*. Dans le spectacle *Et soudain des nuits d'éveil*, il y avait une danse appelée « la danse du Cerf », c'est une danse traditionnelle tibétaine. Et pour *Kanata* il était question de faire écho à d'autres peuples et de réutiliser cette danse. Nous nous sommes dit « mais cela a été filmé » et je suis parti à la recherche de cette ressource. À la BnF, la vidéo n'avait pas encore été numérisée, il peut s'écouler beaucoup de temps entre le moment des transferts d'archives et leur traitement. Mais soudain, tout s'est accéléré, la recherche de cette séquence était devenue pour eux aussi une priorité, nous étions en pleine création. Il fallait que cela vienne nourrir la création.

AF : Au présent !

FP : Oui. Ils ont rapidement réussi à retrouver l'archive et à la numériser. Les comédiens ont pu retravailler cette scène et la proposer. Elle n'a pas été retenue, mais, en revanche, nous avions cette scène mythique de la danse du Cerf qui soudain était à nouveau visible. Je l'ai partagée en ligne aussitôt !

AF : L'archive est réactivée dans l'urgence du présent de l'existence de la création du Soleil. C'est un enjeu qui est beaucoup plus large avec le travail des captations. Certains spectacles ont-ils disparu ? Je pense notamment au *Tartuffe* de 1994, est-il perdu ?

FP : Cela aussi, c'est un chantier au long court. Des centaines d'heures de rushes de répétitions de ce spectacle ont été captées pour le documentaire *Au Soleil même la nuit* qui suit le processus de création du spectacle. Éric Darmon qui avait initié le projet, avec Catherine Vilpoux, a filmé le spectacle dans son entièreté, et donc le spectacle est bien là, quelque part, sauf qu'il y a autour plus de 400 heures de vidéo à défricher. Ce travail n'a pas encore pu être effectué.

AF : Il existe la captation des répétitions, compactée dans une masse écrasante de toutes ces heures de rushes, tandis qu'en parallèle l'archive de la création — la captation, pour le dire assez simplement — elle, n'existe pas. Cela pose encore une question sur la temporalité du spectacle et de la représentation, qui est totalement distordue.

FP : Exactement. Les traces des spectacles du Soleil sont tout le temps digérées. Ariane propose un film à partir du spectacle, mais ce n'est jamais une captation, c'est du cinéma, sauf pour *Les Éphémères*, le seul spectacle qui a été réalisé dans les conditions d'une captation. Pour le *Tartuffe*, il y a bien captation au final, mais une matière plutôt brute qui n'a pas été pensée pour la postérité.

AF : Il y a toujours plusieurs représentations comprimées en une pour les films-spectacles.

FP : Oui. Les films réalisés par Ariane ne sont jamais la vraie trace du spectacle, c'est une création cinématographique, le spectacle est redécoupé, recomposé. Le Théâtre se transforme en Cinecittà. C'est le regard d'Ariane qui finalise le film tandis qu'au théâtre c'est le spectateur qui met la dernière touche finale à la mise en scène.

AF : Est-ce qu'il y a une distinction entre le travail d'archive que tu peux mener, et d'un autre côté, les comédiens qui travaillent au plateau ? Ou y a-t-il au contraire une volonté de leur part de faire trace et d'apporter aussi eux-mêmes certaines archives ?

FP : En période de création, pas du tout. Ils n'ont pas du tout ce souci-là. En revanche, dans les événements annexes, cela peut arriver. Par exemple, il y a un comédien, Maurice Durozier, qui s'est donné pour mission d'enregistrer les interventions d'Hélène Cixous : tous les dimanches en période d'exploitation de spectacle, Hélène Cixous vient faire ce qui est appelé dans le jargon du théâtre un « meeting ». C'est une petite conférence partagée, une réflexion philosophique d'une demi-heure qui précède le temps du jeu. Elle peut porter sur un thème lié au spectacle ou pas, mais cela vient néanmoins toujours nourrir le spectacle, soit frontalement soit par un pas de côté. Elle a une parole tellement fluide, d'une richesse absolue. Maurice enregistrait ces moments avec son portable, et me les envoyait tout de suite, ils venaient nourrir les archives numériques que je constituais parallèlement aux archives papier. Ce sont surtout les anciens qui ont la conscience de l'archive. Au bureau, il y a en place un système de prêt de documentation, comme dans une bibliothèque. C'est-à-dire que tout le monde peut venir à loisir consulter livres, revues, ou films. Et certains le font, mais surtout les stagiaires, ou bien ceux qui viennent de l'extérieur et qui sont là le temps d'une immersion. Généralement, à part une très petite minorité, les comédiens ne profitent pas de ces archives mises à disposition.

AF : Pourquoi ne viennent-ils pas selon toi ?

FP : Il faut bien avouer qu'ils n'ont pas beaucoup de temps à consacrer à ça en période de création ou d'exploitation. Probablement aussi parce qu'ils passent déjà tout leur temps avec des archives vivantes : les anciens ! Ils se nourrissent de discussions, de la transmission orale. Je suis certain que les anciens ont ce rôle de transmission, comme tu as employé ce terme tout à l'heure pour Georges Bigot, de l'archive du corps-récit. Mais parfois, quand même, il y a des demandes précises, émanant d'Ariane ou d'un comédien qui souhaitent, en répétition, retravailler tel texte, réécouter telle musique, visionner telle scène. Cela reste des demandes sporadiques.

AF : Le Théâtre du Soleil s'est aussi montré très précurseur en France par l'enjeu du collectif. Est-ce que tu penses que ça a influencé le travail d'archivage ? Le fait d'archiver un collectif.

FP : Cela a démultiplié les sources ! Je parlerais même d'archive-monstre ! Ce n'est pas seulement la parole ou le travail d'Ariane qui est archivé mais aussi de toute la galaxie du Théâtre du Soleil. Mon travail dans cette collecte a été de tenter de référencer au mieux les sources, de les identifier et de les nommer afin de redonner une visibilité à l'individu au sein du collectif.

AF : Oui, rendre visible chaque strate qui forme l'archipel, dans un même rayonnement. Et concernant l'apport documentaire qui est nécessaire aux artistes afin de nourrir leur corps, leur pratique, leur récit, est-ce que cela passe aux archives ? Y a-t-il systématiquement une « prise de source » comme des photos ou des vidéos, ou est-ce qu'il y a quand même des choses qui sont de l'ordre du caché, de l'oubli ou du dissimulé ?

FP : Le point de départ d'une création s'appuie toujours sur une somme de documentation considérable rassemblée en amont au cours de petits laboratoires de recherches, de discussions, de réflexions qu'Ariane propose à chacun des comédiens. Chaque création voit germer un nouvel espace dans le théâtre, une petite bibliothèque qui va rester pendant toute l'élaboration du spectacle. Elle contient le fruit de toutes les recherches. C'est une source de connaissances et de questionnements, chacun peut venir s'y abreuver. C'est un banquet d'archives diverses qui va constituer la nourriture dramaturgique du spectacle et qui va être conservé. Le caché/dissimulé serait ce qui constitue déjà l'encyclopédie personnelle du comédien, par exemple. Conserver physiquement les traces de recherches dramaturgiques pendant la création fait surgir d'autres questionnements. J'aime bien la question franche de Corinne qui est : pourquoi ?

AF : Si tu dis pourquoi, j'ai envie de poser la question pour qui ? C'est un enjeu aussi très visible avec le site internet du Soleil : il y a beaucoup d'attention accordée à rendre accessible et visible toute la documentation disponible sur chacun des spectacles. Pourquoi ce souci de la documentation ? Pour les spectateurs ? Pour qui en fin de compte ?

FP : Pour qui ? D'abord pour tous ceux qui en formulent les demandes, et elles sont nombreuses, en France et à l'étranger. Essentiellement des spectateurs. Des lycéens, étudiants, chercheurs, auteurs, ou simplement des spectateurs curieux. La question du pourquoi reste ouverte.

AF : Nous en revenons au travail de l'archiviste qui reste un individu face à la masse. C'est un enjeu que renvoie le site internet du Théâtre du Soleil : les archives sont consultables en ligne sur le site et donnent une impression d'organisation structurelle très nette. Il y a énormément de programmes et de documentation, mais une sélection s'est opérée. Vous avez choisi certains documents à rendre accessibles en ligne plutôt que d'autres. Comment fait-on

ces choix ? Est-ce que, en interne, l'archiviste qui fait partie de la compagnie n'est jamais tout à fait seul ?

FP : Les choix découlent de plusieurs variables : tout d'abord, « faire avec ce qu'on a », parfois c'est trop, parfois ce n'est pas assez, il faut harmoniser. Ma mission d'archiviste au sein du théâtre était doublée par celle de libraire, d'éditeur, et « d'homme-orchestre » en raison des multiples tâches informelles que génère le quotidien du théâtre. Le choix était donc aussi lié à une notion de temps et d'organisation. Dans un lieu qui se vit collectivement au présent, il est difficile de s'extraire de la collectivité pour s'adonner à ce travail de l'ombre.

AF : Tu rends accessible le fait d'arriver à naviguer dans ce territoire d'archivage tellement gargantuesque. Plus l'archive est colossale, moins nous avons de points d'entrée, parce que c'est trop vaste. L'archive en impose tellement, c'est un raz de marée. Les archives sur le site internet du Soleil, c'est un point d'ancrage, c'est une première porte d'entrée dans ce territoire gigantesque de l'archive. Vous avez été également beaucoup sollicité, par des chercheurs et des étudiants. Comment naviguent-ils dans ce territoire de l'archive ?

FP : Au Soleil, avant Internet, il n'y avait pas d'espace dédié à l'accueil des étudiants et des chercheurs, il n'y avait pas encore les appareils photo numériques et les portables. Les gens faisaient des copies sur place, ou repartaient plus ou moins discrètement avec le contenu, et ça devenait très très lourd à gérer : personne ne pouvait consacrer du temps à ça. Puis il y a eu Internet, la création d'un premier site. Depuis la création du fonds à la BnF, c'est beaucoup plus simple, quand les ressources partagées sur le site ne suffisaient plus, je guidais les demandeurs vers Corinne, directement ici.

AF : En fin de comptes, les archives au Soleil et à la BnF sont très complémentaires, dans leur gestion/conception de l'espace-temps : au Soleil il y a l'urgence du temps présent et, dans les marges du bâtiment de la Cartoucherie, nous retrouvons l'espace étroit où les archives sont reléguées. Le temps présent de l'archive dans les locaux de la compagnie est un temps très brûlant, très instantané. L'espace d'archives de la BnF lui est immense, et le temps devient donc un temps de « l'éternité », comme dit Corinne. Pour le chercheur, cela produit comme une grande dissonance entre le spectacle vivant au présent de son activité qui continue de jouer et d'exister dans son temps présent, et des archives qui vont en découler et qui en découlent déjà de par son exploitation. La création se place dans un temps à la fois révolu, qui a déjà fait trace, mais qui n'en est pas pour autant figé. Cela crée une brèche et provoque un espace de discordance archivistique, mais qui n'en est pas moins riche de sens et d'informations sur le fonctionnement du théâtre en lui-même. Tu te positionnes en tant que relais, à la manière d'un passeur entre ces deux espaces temporels de l'archive : entre le Soleil et la BnF.

FP : Oui, c'est cette posture d'entremetteur entre le dedans et le dehors, entre le passé et le présent, qui m'a enthousiasmé. L'imprévu et l'atypisme des demandes, des recherches, et des rencontres. Et la joie de trouver, retrouver, défricher, identifier, dévoiler. De participer à la pérennisation de cette tour de Babel. Mon souci a vraiment été de transférer le plus d'archives

possibles pour en assurer leur pérennité et leur accessibilité. La Cartoucherie a beaucoup de charme, mais ce n'est un lieu de conservation ni sain ni fonctionnel. Il reste encore énormément d'archives à transférer.

AF : Il y a cette donation régulière à la BnF, mais il faut quand même mettre une distance : par exemple, je suppose que Le Soleil n'a pas encore donné ses archives de la création de *Kanata*, voire de *L'île d'or* ?

FP : Non, c'est trop frais. Plusieurs années s'écouleront avant qu'elles ne rejoignent la BnF.

AF : Il faut tout de même un certain temps pour que l'archive soit considérée en tant qu'archive. Avec, malgré tout, cet amendement de la récupération potentielle dans la convention.

FP : Oui. On peut considérer que le document devient archive quand il passe la frontière de la porte de la galerie de tir, bien qu'il y ait des archives aussi au bureau. Mais la galerie demeure un sas entre le dedans et le dehors, une grande marmite dans laquelle mijote l'histoire du Théâtre du Soleil pour une durée indéterminée. Même si la convention s'est rédigée avec un peu de frilosité quant à la notion de don. Ariane a compris qu'archiver c'est transmettre, ça a permis de créditer un peu plus cette mission.

AF : Grâce aussi aux enregistrements qui ont été quotidiens et permanents dès les prémices des technologies nécessaires.

FP : Oui, même si à ce moment-là, ce n'était pas un souci d'archivage, c'était un souci de travail pour que les comédiens s'en emparent.

AF : Bien sûr, mais aussi de conservation non ? En fin de compte, les bandes n'ont pas été effacées une fois que le spectacle a été créé.

FP : Tout est conservé en effet. En revanche, non pas par souci de conservation sur le long terme à ce stade, mais par souci de concret, pour donner de la matière de travail aux comédiens, pour qu'ils puissent aller se renourrir au besoin pour le présent de la création.

AF : Ce serait à la manière de cercles de plus en plus larges : le cercle de l'enregistrement ne concerne dans un premier temps que la création et les comédiens en improvisation et ensuite, si, dans quelques années, il y a par exemple une recréation, les comédiens toujours au plateau, dans un cercle plus large, peuvent aller récupérer des enregistrements des créations passées pour s'en nourrir. Par conséquent, les enregistrements/captations, deviennent progressivement des archives en soi pour les artistes, et plus largement encore pour les chercheurs, pour les spectateurs. Comme avec l'exemple de *Sihanouk*.

FP : Exactement. C'est très intéressant cette mise en abîme. Ces traces en mouvement en train de se constituer archives. Nous n'attribuons d'abord pas le terme d'archives à cette

matière-là, mais c'est déjà là, c'est vivant, ça bouge, ça irrigue. Il y a une circulation dans le temps.

AF : C'est de l'archive vivante, c'est la scène qui s'anarchive. Est-ce que, selon toi, cette conservation quotidienne de l'archivage est rendue possible par une certaine forme de privilège, en tout cas d'enjeu financier ?

FP : Pour ma part, archiver le Théâtre du Soleil a représenté un investissement important en termes de temps, mais pas vraiment en argent. La galerie de tir n'a jamais fait l'objet d'investissements de mise aux normes des conditions de stockage, par exemple. Les archives ne génèrent pas d'argent non plus, sauf quelques sessions d'images pour des revues ou des éditions spécialisées. Déjà, la question de l'argent n'existe pas pour Ariane. L'acte créatif est roi. Tout l'argent est destiné à la production du spectacle. Par conséquent, nous pouvons parfois nous sentir empêchés de mener des missions à bien : cela reste un travail très artisanal, le plaisir que l'on peut en tirer n'est pas financier, il se loge plutôt dans la joie d'apporter sa petite pierre à l'édifice.

AF : Le Soleil a été l'un des premiers lieux où l'on conservait tout, mais est-ce que cela peut être lié au fait que, historiquement, le Théâtre du Soleil est avant tout un espace, qui s'est implanté dans la Cartoucherie ? C'est un espace à la hauteur du collectif, assez gigantesque pour permettre le spectaculaire, que ce soit sur la dimension internationale, sur la dimension même de la création de théâtre total : l'espace de la Cartoucherie était lui-même gigantesque, et donc suffisant pour entreposer et faire exister la conservation archivistique, en tout cas l'entassement ! En fin de compte, est-ce l'espace qui a appelé l'archive ? Ou est-ce la volonté de l'archive qui a fait se dégager un espace dans le lieu pour pouvoir conserver ?

FP : Au début de la Cartoucherie, il n'y avait pas d'espaces dédiés aux archives, d'ailleurs, personne n'en imaginait alors la nécessité ! Des traces de représentations (articles de journaux, photos) étaient conservées chez les uns et chez les autres, d'abord en tant que souvenirs. Une trace de soi, pour soi. C'est le lieu qui a permis de rassembler ces traces, de sortir les archives de chez soi, ce qui était déjà pour certains un arrachement (des dons émanant de fonds privés continuent d'émerger encore après de longues réflexions).

AF : Une collectivisation des archives dans le collectif !

FP : Exactement, de petits apports en petits apports, le fonds du Théâtre du Soleil est aujourd'hui un des plus grands du département des Arts du spectacle. C'est à partir de *La Cuisine* en 67, où les articles de presse ont été vraiment nombreux et dithyrambiques, que certains, dont Jean-Claude Penchenat, ont commencé à se dire : « Ah, mais on va conserver quand même ! »

AF : C'est le média de la presse qui a activé l'archive en son sens collectif.

FP : Tout à fait, et ensuite, ce sont les nombreuses demandes émanant d'étudiants et de professeurs, en France et à l'étranger, qui ont entretenu la motivation. Conserver s'est ainsi imposée comme une nécessité.

AF : Est-ce que la pandémie a eu une influence sur l'archivage ?

FP : Évidemment ! La pandémie n'a pas arrêté le travail. À ce moment-là, nous n'étions pas en période d'exploitation, donc pas en contact avec le public : nous étions en vase clos. Par conséquent, le travail de création a duré. Il s'est éternisé. Pendant presque deux ans. Et à ce moment-là, je me suis dit que c'était l'occasion rêvée pour valoriser des archives ! La chaîne Viméo était déjà créée, mais elle était vide. J'ai aussi créé la chaîne Soundcloud du Théâtre du Soleil, afin de valoriser une myriade d'archives audi : la musique des spectacles, des rencontres, des débats, des interviews, dans le monde entier. Le confinement a permis cela, d'entrer chez les gens, puisqu'ils ne pouvaient plus sortir. C'est vrai, tous les théâtres se sont mis à partager leurs archives, toute la presse en a fait le relai en disant « Les artistes dévoilent leurs trésors ». Le New York Times et la RAI ont même fait un reportage sur nos archives en ligne. Pendant quelques mois, il a été possible d'accéder gratuitement à tous nos films et autres archives qui n'avaient encore jamais été dévoilées, notamment grâce à un partenariat avec l'INA.

AF : C'est assez révélateur de ce que nous disions. Le temps pandémique a redimensionné l'instant présent, qui n'était plus celui que nous pouvions connaître, celui duquel nous étions familiers. Cet instant pandémique a distordu notre rapport au temps présent quotidien, qui a contribué à ouvrir une nouvelle brèche, un passage inédit dans l'archivage. Le temps était accordé autrement. Le temps pandémique a aussi déplacé l'archive.

FP : Exactement. Le temps du confinement nous a paradoxalement permis de déconfiner des archives enfouies. Et je sais que cela a touché les gens : en plus de l'accueil réservé par la presse, nous avons eu énormément de retours, des messages personnels, des lettres, des appels. Chaque archive partagée renvoyait chacun à une archive intime partagée avec nous aussi : un moment de théâtre inoubliable parce que partagé aussi avec un.e ami.e, un parent, un amour, une histoire de transmission intergénérationnelle aussi. C'était très touchant cette réception.

AF : Est-ce qu'aux archives, il y a ce reflet de la dimension internationale de la compagnie ? Car cela fait partie certes de son rayonnement, mais est-ce que cela fait trace aux archives ?

FP : Oui. Une partie de ces archives sont rassemblées dans une carte du monde interactive sur le site ; on clique sur une ville et on entre dans l'histoire par des photos, des vidéos, des textes, des articles de presse. Des archives officielles et puis aussi des archives intimes, des regards par-dessous dévoilant d'autres aspects des événements. C'était un travail passionnant de reconstituer virtuellement ces voyages et de nourrir cette carte. Il y a aussi tous les travaux éditoriaux coréalisés à l'étranger qui font preuve de ce rayonnement. Tout est classé non pas par pays, mais par spectacle et par événement. Il y a pléthore de langues dans les archives du

Soleil et donc énormément de mystères : même si je ne comprenais pas le propos, je gardais tout, bien sûr ! (*rires*) Je pouvais aussi quand c'était nécessaire demander des traductions, il y a 26 nationalités et 19 langues parlées au Théâtre !

AF : Concernant Ariane Mnouchkine, est-ce qu'elle garde ses propres archives ? Est-ce qu'elle refuse toujours de les transmettre, dans un premier temps, ou jamais ? Est-ce qu'un délai est nécessaire ?

FP : Oui Ariane conserve des archives chez elle au théâtre. À chaque nouveau grand nettoyage de la maison (avant ou après une création), je retrouvais des cartons pleins de trésors de sa part devant la galerie de tir à mon attention. Souvent des archives très anciennes dont on pensait avoir déjà tout référencé et transmis à la BnF. Souvent aussi des archives très intimes qui ne sont pas directement reliées à sa vie artistique. Ariane conserve donc encore des trésors cachés qui sortiront probablement de l'ombre de temps à autre quand elle le jugera bon. Concernant les archives des spectacles, il faut attendre plusieurs années avant que l'on décide d'un possible transfert. Même si ce dernier est déjà prêt à être emporté. C'est toujours Ariane bien sûr qui décide du moment venu, comme quand un fruit est bien mûr et qu'on peut le détacher de l'arbre. Il y a en effet des choses qui ne sortiront pas de la galerie de tir (une partie des rushes du film *Au Soleil même la nuit* notamment) et qu'elle souhaite garder encore à demeure. Le temps de son vivant en tout cas. Le travail de défrichage des archives du Théâtre du Soleil est encore loin d'être fini.

Liens mentionnés par Franck Pendino :

Lien vidéo « *Mon Théâtre » : rencontre avec Ariane Mnouchkine à la BnF le 17 juin 2009* : https://vimeo.com/429905690 / consulté le 12/09/2023

Lien vers le DVD *L'Histoire terrible, mais inachevée de Norodom Sihanouk*, roi du Cambodge, la pièce d'Hélène Cixous : https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/librairie-et-editions/l-histoire-terrible-mais-inachevees-de-norodom-sihanouk-roi-du-cambodge-version-khmere-1954

Lien vers la version numérique de *Méphisto* : https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/librairie-et-editions/mephisto-le-roman-d-une-carriere-1875

Lien vidéo *La danse du Cerf* : https://vimeo.com/303035805 / consulté le 29/07/2023

Lien vers la carte interactive du Théâtre du Soleil : « Le Tour du monde en 59 ans » : https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/le-tour-du-monde-en-59-ans#2/26.0/-10.0

2. ENTRETIENS DE LA COMPAGNIE LOUIS BROUILLARD

2.1 Entretien avec Anne de Amézaga. Entretien réalisé le 13 mars 2023 au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris.

Aliénor Fernandez : Je souhaiterais, pour cet entretien, recueillir ton témoignage sur ce rapport intime aux archives que tu as développées, pendant plusieurs années, au contact de la compagnie Louis Brouillard. Pour ce faire, peux-tu commencer par revenir sur ton parcours, sur ce qui a pu te mener au spectacle vivant, sur les années dans la compagnie bien sûr, en dire, selon toi, l'essentiel, au fil notamment des différentes missions qui auront pu t'être confiées par Joël Pommerat ?

Anne de Amézaga : Je n'appartiens pas familialement au monde du spectacle vivant. J'ai été très marqué par mes années au lycée où il y avait énormément de militants de gauche, j'ai été très impliquée dans les grèves contre des réformes scolaires, notamment.

AF : Tu avais quel âge ?

AD : J'avais 17 ans. C'est à ce moment-là que je me suis dit que je voulais travailler dans un domaine artistique. Il se trouve qu'il y avait un club de théâtre dans mon lycée, et un club de cinéma, très politisé. Je me suis imprégnée de cette atmosphère, je me suis engagée dans les manifestations, j'ai été dans le service d'ordre de la ligue communiste révolutionnaire, j'ai côtoyé des intellectuels qui faisaient de la politique. Et je me suis dit que c'était dans cet univers que j'avais envie de travailler. Après j'ai co-créé et travaillé vingt ans dans le théâtre qui, aujourd'hui s'appelle L'Étoile du Nord que j'ai fondé avec mes trois compagnons. J'ai co-créé un théâtre à Avignon, Le Colibri avec Jean Baptiste Herry, la maison du Off auparavant avec Alain Léonard… Quand j'ai quitté l'Étoile du Nord, j'ai décidé de travailler avec des artistes, cela me manquait. Je voulais faire découvrir des artistes que j'aimais à mes amis, tout simplement. Donc, j'ai commencé à faire des groupes de spectateurs, et c'est comme cela que j'ai inventé le métier de relation publique indépendante. Les relations publiques n'existaient que dans les théâtres, cela n'existait pas dans les compagnies. Mon mentor, Gérard Hardy du Théâtre du Soleil, était comédien, mais il était aussi aux relations publiques, notamment au théâtre de Bourges. Il me racontait souvent : « moi, je vais à l'extérieur, je ne travaille pas dans un bureau, je pars avec mon bottin sous le bras… pour les plus jeunes, c'est un annuaire téléphonique ! (*rires*) et je vais avec mon solex dans les entreprises voir les gens, je suis à l'extérieur ». J'ai appliqué cette méthode quand j'ai commencé à faire des relations publiques pour des compagnies. Le premier à m'avoir contactée pour cette tâche c'est Didier Ruiz, ensuite il y a eu Sylvain Maurice, Anne Laure Liégeois, Daniel Jeanneteau, Jean Pierre Bodin… et d'autres : la compagnie de Rodolphe Dana, *Les possédés*. Mais, très vite, Joël est rentré dans le cercle, et j'ai travaillé avec tous ceux que j'ai cités précédemment, et Joël.

AF : De quelles manières ?

AD : J'ai rencontré Joël au Théâtre Paris Villette. Il m'a convoquée en m'appelant et il m'a dit : « il paraît que vous êtes une magicienne, est-ce que vous pouvez venir me voir ? Il n'y a pas de spectateurs dans ma salle et je crois que mon travail vaut le coup ».

AF : En quelle année sommes-nous à ce moment-là ?

AD : C'était en 99-2000. Je lui ai dit « eh bien, non, parce que je me suis donnée une règle d'or c'est de travailler pour des spectacles que j'aime, et je ne connais pas le vôtre. »

AF : Tout a donc commencé par un refus ?

AD : Exactement. Souvent d'ailleurs. D'une part, parce que je m'étais vraiment dit qu'il fallait que je défende des spectacles que j'aimais, que je pouvais m'approprier, en parler avec mes mots, mon propre langage et ainsi être crédible. Je ne voulais pas vendre un catalogue de spectacle, je me suis toujours refusée à le faire, ni même à monter une maison de production ou autre, parce que je voulais accompagner des artistes dont j'aimais le travail. Je suis fière de l'avoir toujours fait jusqu'à aujourd'hui. Ce sont trois personnes qui nous ont présentés, Joël et moi. D'abord, Isabelle Muraour. Puis, Patrick Gufflet, à l'époque le directeur du Théâtre Paris Villette, qui croyait énormément en Joël et qui m'avait dit : « Anne, si c'est toi, je serais d'accord pour avoir une relation publique en plus de celle du théâtre parce que vous pourrez vous entendre ensemble ». Enfin, Hélène Ducharne, avec qui je suis devenue très amie. Joël, je l'ai rencontré dans ce cadre-là : j'étais une relation publique indépendante et lui il avait une vision, il s'était dit : « il faut que ma compagnie ait sa propre relation publique ». De fil en aiguille, il m'a confié de plus en plus de missions. En 2005 il m'a demandé — parce que j'ai travaillé sur tous ses spectacles, mais c'était ponctuel — de travailler à remplir les salles, et à essayer de faire fructifier le fichier, c'est pour ça que j'y suis tant attachée. Le but était de faire venir des gens qui allaient pouvoir en faire venir d'autres, mais pas en masse : un public de qualité. Il fallait créer une sorte de « rhizome », comme l'appellerait Deleuze : créer des groupes de gens qui allaient devenir eux-mêmes des médiateurs, des porteurs de paroles, des ambassadeurs en quelque sorte. Cela a bien fonctionné pour Joël, même si ça a pris quelques années. Ensuite, il m'a demandé de faire une mission-conseil-développement : observer comment fonctionnait la compagnie et voir comment nous pouvions la développer. Puis, il m'a demandé d'être son agent, pour lui en tant qu'auteur. Je ne l'avais jamais fait et bien sûr, je lui ai dit non, mais il m'a dit « ce n'est pas grave, c'est quand même toi qui vas le faire », OK ! (*rires*) et en 2008, il m'a dit « bon, maintenant tu es la codirectrice de la compagnie ». C'est toujours lui qui m'a proposé de plus en plus de responsabilités. Avant, il m'avait demandé d'être secrétaire général, ce que j'ai proposé à Magali (Briday Voileau) à mon départ, et encore avant, il m'avait demandé d'être responsable de la communication. À cette occasion, c'est moi qui ai inventé le signet, qu'on appelle toujours le signet, parce qu'il ne voulait pas que cela soit trop visible. Par exemple, il est contre les sites et tu le sais très bien : peut-être qu'un jour il craquera. Mais, il voulait que ce soit à l'image de ce qu'il est lui c'est-à-dire : un peu en retrait, mais que nous puissions quand même informer les gens avec un document. Donc, j'ai inventé le signet à ce moment-là.

AF : Et dans cette idée, non pas d'invisibilisation, mais de discrétion, ça s'est développé dans ta mémoire…

AD : Oui, énormément développé ! Je crois que ce qu'il s'est vraiment passé avec Joël — je peux le dire avec le petit recul que j'ai aujourd'hui — c'est qu'il a compris, avant moi-même, que j'avais compris ce qu'il voulait. Que j'étais la bonne personne pour mettre en œuvre son projet c'est-à-dire : un théâtre de répertoire et de création en même temps : la tournée plus la création, et un répertoire qui perdure sur plusieurs années. Preuve à l'appui : *Le Petit Chaperon rouge* tourne depuis dix-neuf ans. Il a compris à quel point j'aimais son travail et surtout que je le comprenais, pleinement. C'est ce qui est fou puisque je te l'ai dit juste avant : je ne voulais pas travailler avec lui parce que je ne connaissais pas son travail. Aujourd'hui, j'ai une confiance absolue en cet artiste. Je crois qu'il a un espace mental de visionnaire : il voit avant les sujets qu'il va traiter, et il a toujours un cran d'avance. Il s'est dit que je voyais cela, même si je n'avais pas les diplômes adaptés, ni même de l'expérience. Il s'est dit que j'arriverais à développer des outils et une pensée, et que j'arriverais à les transmettre à l'équipe. C'est pour cela qu'il m'a confié tant de choses et je crois que je ne me trompe pas en disant cela.

AF : Lui a su cerner pour toi l'enjeu de l'équipe ?

AD : Quand il m'a demandé d'être secrétaire général, c'était pour le représenter, d'une part auprès de l'équipe : qu'il y ait une personne qui centralise tout, sans non plus étouffer les gens, mais en leur donnant des lignes directrices ; et d'autre part, pour que cela semble cohérent, alors qu'il ne voulait pas de théâtre, il ne voulait pas de groupe à gérer, il ne voulait pas qu'il y ait de lieu à part le bureau.

AF : Tu viens de donner la définition d'une compagnie !

AD Voilà. Et je me suis aussi dit « compagnie », ça veut dire « avec », et je me suis toujours défini comme une accompagnatrice d'artistes ou de projets. Dans cette fonction, il y a aussi la notion de compagnie. C'est vraiment à cette place que je me sens utile, parce que je ne fais pas mon métier par nécessité. Je le fais par conviction. D'ailleurs je ne sais pas si j'ai eu l'occasion de te le dire, mais j'ai des préceptes : ce sont les trois con- ! je ne te l'ai jamais dit ?

AF : (*rires*) Non !

AD : C'est : « conviction, confiance, combat ». Et j'ai eu les trois avec Joël. J'ai mené des combats incroyables, parce que j'avais sa confiance et j'étais convaincu par son art, je savais qu'il allait devenir un très grand artiste. Il ne faut pas oublier que, quand j'ai commencé, il y avait dix, vingt personnes dans la salle. J'ai été convaincue au moment où j'ai vu *Pôles*. C'est le premier spectacle sur lequel j'ai travaillé, il avait fini par me convaincre alors que je n'avais pas vu son travail. Il m'avait parlé de son travail pendant des heures chez lui : je ne

comprenais rien, je me disais : « je ne comprends pas quand cet homme parle ! ». (*rires*) Il m'a montré des vidéos, il m'a accompagnée : il me montrait des images et il disait « là j'ai voulu faire telle chose, là j'ai voulu telle autre ». Ces images étaient mauvaises, mais il y a quelque chose qui s'est passé. Il m'a dit : « je vous demande de lire ma pièce ». Je lui ai dit : « je déteste lire le théâtre, je ne sais pas lire le théâtre, j'aime le théâtre, mais, pour moi, il est sur le plateau, il n'est pas dans un livre ». Il m'a dit : « lisez-le quand même ». Je suis rentrée chez moi, et je m'en rappellerai toujours, c'était en 99, et il m'a fait lire *Pôles*. J'étais sur mon lit et je me disais : « je ne comprends rien, je ne comprends rien, ses phrases sont à l'envers, il y a des adverbes que je ne comprends pas… » et, brusquement, au milieu de la lecture… j'ai ressenti quelque chose qui m'a fait me dire : « En fait, c'est un véritable écrivain. Il y a quelque chose : un rythme, une écriture, que je n'ai jamais vu nulle part ». Et alors, je lui ai dit : « d'accord ».

AF : Tu étais désorientée parce que c'était un écrivain de théâtre, et qu'il ne correspondait pas au sens conventionnel qu'on prêtait alors à ce terme ?

AD : Exactement. Il n'était pas édité. Et c'est à ce moment-là qu'il m'a demandé — plus tard, en 2005 — de m'occuper de ses droits d'auteurs. Je me suis occupée de le faire éditer et traduire, dans une quarantaine de langues.

AF : Et de le faire reconnaître en tant qu'auteur…

AD : Oui, et j'ai aussi compris tout ce qui était caché dans son théâtre. Parce qu'il y a tout ce qui est caché qu'on ne voit pas, qui se passe derrière, ou qui se passe pendant le plateau, ou les non-dits, en somme tout ce qui est « à côté ».

AF : Et à ce propos nous en venons aux archives ! Comment tout a commencé ?

AD : De plusieurs manières. Il n'y a jamais une seule manière, c'est comme tout. Je crois qu'il faut se faire confiance, suivre ses intuitions. Un jour, pour un de mes anniversaires, on m'a offert un livre sur François Mitterrand, édité par la Fondation Jean Jaurès. Ce livre m'a fasciné, parce que c'est tout le parcours de François Mitterrand, jusqu'à ses photos d'identité, sa carte scolaire, quand il a été au régiment, des cartes postales, bien sûr, beaucoup de textes et de photos, mais il y a aussi des objets de l'intime. Tu parlais de l'intime tout à l'heure. Quand j'ai commencé à aller à l'étranger avec Joël, je ramenais les affiches, je ramenais les tickets, et c'est ce livre sur François Mitterrand qui m'a donné l'idée. J'ai un instinct de collectionneuse, c'est certain. J'aime bien garder les choses et Joël le savait. Et un jour il est venu, et m'a dit : « je voudrais que tu parles avec Evelyne », c'est sa sœur, qui est documentariste.

AF : C'est donc lui qui est venu ?

AD : Oui. C'est lui qui m'a dit : « tu as ramené beaucoup de choses, mais je crois que, maintenant, elles sont dispersées dans plein d'endroits différents. Il faudrait qu'on pense à un

système d'archivage ». J'étais aux anges, mais je n'avais aucune idée de comment nous allions le mettre en place. Donc, nous en avons parlé avec Evelyne (Pommerat) et avec Léa (Franc), et nous avons fait une sorte de liste de ce que l'on pourrait collecter et garder. Pour la compagnie, mais aussi, pour les étudiants, qui venaient toquer chez moi pour que je leur passe des DVD ! J'accueillais énormément d'étudiants chez moi parce que, comme tu le sais j'ai énormément travaillé au bureau, mais aussi beaucoup chez moi, et les choses qui étaient de l'ordre des archives étaient chez moi. À ce moment, Evelyne nous a dit qu'il existait des logiciels, comme on avait créé les besoins, on avait une sorte de…

AF : D'arborescence ?

AD : D'arborescence, exactement. Nous avons donc fait intervenir une étudiante, Jacqueline Ilic, qui a travaillé avec nous là-dessus, et qui a créé la base, avec l'aide de Jean François (Louchin), sur deux logiciels, ACCESS et EXCEL. Et moi je disais : « corrige ci ; là il faut qu'on ait un lien avec ça ; là il faut qu'on puisse chercher par nom de journaliste ; là il faut qu'on puisse chercher par nom d'auteurs de l'article, ou par nom du spectacle »… Elle est restée longtemps pour faire cela. Moi, je me suis surexcitée en me disant : « il faut aussi rajouter les DVD, mais dans des boîtes, il faut aussi garder les affiches, et il faut aussi garder les éléments de ceux qui commencent à demander les droits d'auteurs et monter les pièces de Joël ailleurs »… Le processus s'est mis en branle, et il s'est affiné après avec l'arrivée de Gil (Paon). J'avais le goût de la collecte et, pour moi, les deux sont importants : il y a le concret, et il y a le numérique. Et les deux vont ensemble même si l'usage n'est pas le même. Après, on sait que le papier à terme, ça va se perdre, c'est pour ça qu'il faudra le donner. Je préconise que ce soit non pas à la BnF, mais chez Albert Dichy (IMEC), parce que, pour moi, Joël c'est un écrivain. C'est comme Marguerite Duras, comme Patrice Chéreau : son écriture a à voir avec ce théâtre-là. Et je le verrais plus aux mémoires des écritures contemporaines qu'à la BnF, mais il fera ce qu'il veut. Pour l'instant, il ne veut pas entendre parler de ça. La question du dépôt des archives se fera bien à un moment donné, comme le Théâtre du Soleil. Mais je pense qu'il était important qu'on le fasse à ce moment-là, parce que j'étais quasiment la seule, tu le sais, et tu l'a fais aussi, à identifier des photos de 1997. Même si je ne travaillais pas avec lui à ce moment-là, Lionel (Codino), Agnès (Berthon), Marie (Piemontese), Ruth (Olaizola), Pierre-Yves Chapalain, Eric Soyer étaient déjà là et je les reconnais sur les photos : quelqu'un de l'extérieur, ou qui est venu plus tard, ne peut pas reconnaître ces gens. Je suis une obsédée du papier, même si je sais qu'aujourd'hui on fait la guerre aux programmes de salles. Pour moi, les programmes racontent des choses. Grâce à eux, nous retrouvons des gens qui ont travaillé dans les spectacles de Joël et qui ont disparu, ou qui sont partis dans d'autres directions. C'est très important si nous voulons décortiquer cette histoire de savoir qu'à ce moment-là, il y avait telle et telle personnes qui travaillaient avec lui. Je m'emballe peut-être ? (*rires*)

AF : Non pas du tout ! C'était effectivement l'enjeu que tu as très bien cerné, de raconter ce déroulement de l'archive.

AD : Au départ, c'est Joël qui l'a demandé. Mais moi j'avais un peu préparé le terrain, j'avais l'intuition qu'il fallait garder les choses, parce que j'ai un esprit de collectionneuse. Je crois que je n'avais même pas eu l'idée. Il y avait tellement de travail, à l'époque, nous n'étions que quatre et nous faisions des tournées de deux-cents villes. Mais je capitalisais toute cette matière, en me disant : « un jour ça va servir ».

AF : Et pour toi l'enjeu de la collection était différent encore de l'enjeu de l'archive ?

AD : Oui. Je ne savais pas ce que nous allions en faire, mais, quand on m'a offert ce fameux livre sur François Mitterrand, je me suis dit : « un jour il y aura un livre sur Joël, il faut qu'on puisse avoir accès à tout cela. Un jour il y aura une exposition sur Joël, il faut qu'on garde tout cela ».

AF : Même si ça appelle une sélection, et un tri ?

AD : Bien sûr. Il faut garder parce que nous pouvons faillir. On ne sait jamais quelle utilité une chose pourra avoir. Je suis beaucoup influencée par Agnès Varda. J'ai vu tous ses spectacles, tous ses films, toutes ses expositions. Quand je voyais qu'elle avait créé une maison éphémère avec des pellicules, il s'agissait de pellicules qu'elle avait gardées, donc la question de la collection est pour moi liée à l'archivage. Quand on parle de l'exposition de Mohamed El Khatib « Notre Musée » à Avignon, ce sont aussi des gens qui apportent des objets qui étaient dans leur vie, et qui deviennent des œuvres d'art.

AF : Quels ont été pour toi les éléments déclencheurs de cette collecte ? Est-ce qu'il y a forcément eu des événements déclencheurs pour commencer à conserver ?

AD : Je crois que c'est quand nous avons commencé à aller à l'étranger et où j'ai vu les titres des spectacles traduits, le nom de Joël en russe, ou en espagnol, les programmes en espagnol… Je me suis dit : « mais c'est incroyable ! ». Je m'émerveillais à chaque fois et je me disais qu'il fallait le garder.

AF : Le fait que ça passe la barrière de la langue.

AD : Oui.

AF : C'est très intéressant sur l'enjeu d'écriture que tu dises que Joël est un écrivain avant tout…

AD : Pas avant tout. C'est un écrivain. Il a une écriture, tout simplement. Une écriture qui est la sienne, et qui a évolué d'ailleurs. Elle n'est plus la même qu'à l'époque de *Pôles*, et c'est cela la beauté.

AF : Tu n'as pas été seule sur cet enjeu de l'archive, tout de suite tu as été accompagnée.

AD : Oui, il y a eu Evelyne, Jacqueline, Léa, qui y croyait énormément et il y avait Gil. Je lui ai confié beaucoup de choses relatives aux archives, parce que j'avais trop de travail et que c'était impossible de tout faire seule, mais je savais que c'était précieux. Par exemple, quand Blandine Armand a fait son film, elle est venue, elle a regardé des choses. C'est ce qui m'a fait me dire : « heureusement que l'on a gardé tout ça ». Il y avait les étudiants aussi. Je passais un temps fou à recevoir des gens chez moi, ils me ramenaient les DVD, il fallait que je leur rende, je notais dans un cahier, c'était la folie. Maintenant, les DVD, c'est un peu passé, je crois, on vous sollicite moins pour ça ?

AF : Cela dépend. Maintenant le prêt est facilité avec les liens vidéos en ligne. Et finalement, aujourd'hui, le fonds numérique peut prendre plus d'ampleur que le fonds d'archive papier, ce qui pose de nouvelles problématiques, comme le fait de se demander, comment peut-on archiver la matière théâtrale si particulière de Joël Pommerat, *via* le numérique ?

AD : Oui, cela n'existait pas. Joël ne voulait pas que ce soit diffusé, c'est pour ça que les spectacles entiers ne sont pas en ligne. Nous devions prendre des précautions : je donnais des DVD à l'intérieur d'une pochette sur laquelle je marquais « à ne pas diffuser, à ramener à telle adresse ». C'était tout un processus assez paradoxal puisque Joël voulait être connu, mais sans être actif sur les réseaux. Il fallait faire un travail minutieux d'archivage. J'ai fait un nombre incalculable de copies des DVD. À l'intérieur de la boîte, je mettais un petit papier et après c'était Gil qui le modifiait en fonction du spectacle. J'ai donc aussi inventé une manière de distribuer les documents et les archives.

AF : Cette demande des étudiants n'a non pas amorcé, mais amplifié cette capacité d'archivage.

AD : Exactement. Je me suis dit que c'était nécessaire aussi pour eux. Qu'il le fallait ! J'étais très respectueuse de Joël, je n'aurais jamais fait une communication ou quelque chose de cet ordre qu'il n'aurait pas validé. Tout à l'heure, j'ai parlé de la confiance : c'était toujours un échange d'égal à égal. Les gens venaient chez moi ou ici, je leur donnais un DVD, je leur parlais pendant une demi-heure et je leur disais : « vous le rendez ». Ce n'était pas un discours de façade.

AF : C'était un échange intime.

AD : Intime, exactement. Ils savaient que j'allais leur répondre. C'est aussi une force que j'ai eue concernant les stagiaires ou pour les stages avec Joël. Nous étudions toutes les candidatures avant même de faire une annonce pour que des gens se présentent dans les stages.

AF : Et l'on vient chez toi, dans ton intimité pour consulter les archives, parce que, justement ça relève de ce qu'il y a de plus intime dans la création.

AD : Et je crois que les gens étaient épatés par ça, ils se disaient : « mais c'est fou ! », parce que, souvent ils écrivent à des compagnies et personne ne leur répond. Ces gens sont devenus des spectateurs aussi et eux-mêmes, ils ont créé le rhizome.

AF : C'est une multiplication « cellulaire » de ce que peut être la transmission d'archives, à une échelle qui a commencé microscopique !

AD : Exactement, et c'est ça le spectacle de Joël !

AF : Est-ce que tu saurais dire au bout de combien de temps s'est imposé l'enjeu du stockage ? Est-ce que la question de l'archive s'est posée par le stockage ou est-ce que l'archive était déjà présente en amont et le stockage en a été une conséquence ?

AD : Je ne me suis même pas posée la question ! Il aurait fallu deux pièces rien que pour nos archives en vérité ! Comme pour Peter Brook, c'est tout l'appartement qui est au-dessus ! Il faudrait tout ce bureau-là pour faire des archives si on voulait aller jusque dans les fiches techniques des spectacles (*soupirs*). Il faudrait un véritable espace dédié à cela, uniquement pour la compagnie et pour le travail de Joël. Surtout que, maintenant j'ai compris une chose : il y a la compagnie d'une part, mais il y a aussi les spectacles que Joël fait en dehors de la compagnie. Quand il a commencé à faire les opéras, la question s'est posée. J'ai dit : « il faut aussi garder cette matière-là, parce que nous travaillons pour Joël Pommerat, pas pour uniquement la compagnie, et ce qu'il a fait avec l'opéra, ça peut aussi servir la compagnie ». S'il fait un film, c'est aussi grâce à la compagnie. Les deux aspects se répondent. Quant au stockage, avec ce qu'il est devenu, il nous faudrait plus d'espace. Mais il est une conséquence aussi de toute la ramification. Au début il y avait les articles de presse, puis les affiches, les billets, et après il y a des choses nouvelles qui nous apparaissent.

AF : Comment se sont finalement installées les archives au bureau ?

AD : De manière imprévue, comme d'habitude ! (*rires*) Nous nous sommes dit : « il faut acheter une armoire, et nous allons ranger de cette manière ». J'ai dit : « Ici, on va mettre cela, là on met des dossiers suspendus ».

AF : Je voulais rebondir sur cette question-là. Quand tu dis que tu as commencé à garder les articles de presse, les tickets, les traductions…

AD : Les programmes de salles, les programmes de saison…

AF : C'était une évidence pour toi que les archives, en tout cas ta manière de collecter et de garder, étaient composées de ces éléments-là ?

AD : Oui.

AF : Et qu'en est-il de ce qu'on a tendance à considérer de manière plus évidente comme des archives de création ? Comme les écrits de Joël Pommerat, ses enregistrements…

AD : Il a énormément de difficultés à les donner. J'en ai récupéré grâce à Marion (Boudier) ou grâce à Martine (De Michele), une assistante qui a travaillé sur *Cercles/Fictions*. Et surtout Joël a commencé à filmer son travail et il le fait de plus en plus. Maintenant on n'aurait pas assez d'une vie pour tout lire ! Mais lui, ça l'aidait, ça l'aide toujours. Je crois que ça le rassure en fin de compte et, surtout, il regarde le soir ce qu'il a filmé dans la journée. Mais cela pourrait aussi l'aider pour des reprises de rôles, pour des remontages de spectacle. Ce qui est incroyable, c'est qu'avant il ne le faisait pas du tout, parce que Joël a une capacité de mémorisation assez incroyable. Par exemple, ses notes aux comédiens : je l'ai vu faire trois heures de notes sans regarder un papier. Donc peut-être que ça l'a aidé, l'idée de filmer les répétitions, le travail, les représentations pour quand il n'est pas là et que c'est un assistant qui gère le plateau à sa place. Je ne sais pas vraiment pourquoi c'est venu : cela s'est fait naturellement.

AF : Avant même d'envisager l'archive, c'était un outil de travail.

AD : Oui, je me rends compte que nous avons travaillé de manière anarchique, comme tu le dis. Puisque personne n'a dit : « voilà notre chemin ». Nous l'avons fait, et nous nous sommes dit « telle chose est nécessaire, telle autre est importante, celle-là on va la garder… » Mais personne n'a fait de feuille de route en disant : « à partir d'aujourd'hui on va filmer telle chose et on va la mettre dans les archives ». Moi, tout m'a semblé intéressant, j'étais « boulimique » de toute cette matière qui existait, parce que je me disais qu'elle aurait une utilité un jour. J'ai beaucoup de mal à jeter les choses, parce que non seulement je pensais aux étudiants, je pensais à l'histoire de Joël et à ce qui restera après lui, mais je me disais également : « pour une exposition, il faudra des images, des affiches, des images vidéos, des articles de presse… » Quand j'ai vu les expositions sur Chéreau à la collection Lambert ou ailleurs, je me suis dit : « cela aussi, c'est très important de le garder à titre posthume ». Mais Joël ne veut pas que nous parlions de ce sujet, il a peur. Mais, je lui ai dit un jour, à propos de l'édition d'un des livres — je crois qu'il s'agit de *Théâtres en présence* — que c'était important de le faire, parce que ça restera après lui. Je lui ai dit : « Tu n'as pas le droit d'en priver les spectateurs, et l'histoire du théâtre ».

AF : On comprend bien dans quelle mesure archiver dans une compagnie en exploitation centrée autour d'un artiste qui travaille et qui écrit, ce que ça peut avoir d'inquiétant pour lui. Mais, en même temps, tu dis aussi que cela le rassure d'une certaine manière de conserver, sans parler même d'archiver.

AD : Mais je pense qu'il n'a aucune idée de ce que nous avons fait ! Il ne le sait pas, s'il le voyait, je pense qu'il tomberait de sa chaise et, en même temps il serait très fier, c'est logique. Tu sais, une chose importante, il voulait que je le fasse connaître comme auteur, reconnaître comme auteur, mais il ne voulait pas que les pièces soient éditées ! C'était un grand combat parce que moi, je lui disais : « je ne peux pas envoyer les feuilles reliées ! À un

moment donné, il faut être sérieux, il faut que ce soit un livre. Cela nous donnera plus de crédibilité ». Je suis sûre qu'il a oublié cela. Il y a beaucoup de contradictions dans son travail : aujourd'hui, il arrive à éditer ses pièces une fois la première passée, c'est-à-dire que le texte est édité un mois, deux mois, six mois après. Parce que c'est un auteur vivant qui continue après la première à écrire son théâtre. Il enlève des phrases, il en rajoute, il change des mots. Aucun éditeur n'acceptait cette méthode au début. Nous avons fait changer cela aussi pour que ses pièces soient éditées après. Parce que c'est du vivant et, pour lui c'était faire mourir son œuvre que de l'imprimer. Nous avons fait des rééditions, tu le sais, de certaines pièces.

AF : Avec le texte qui change, les mots qui bougent, les phrases qui bougent, bref, le livre qui bouge !

AD : Avec le livre est venu un autre problème que j'avais oublié — c'est génial de parler avec toi ! (*rires*) — c'est quand il s'est agi de traduire, pour le surtitrage des pièces de Joël. Entre-temps, il s'était parfois passé trois ans, nous allions jouer à l'étranger et il avait changé le texte. C'était le cas pour *Le Petit Chaperon rouge*, et il ne nous en avait pas informés : au moment d'envoyer le surtitrage, les comédiens ne jouaient plus la même pièce. (*Rires*) Ce n'était plus la même scène et je m'arrachais les cheveux. Donc, effectivement nous avons fait des rééditions, nous notions sur les livres, et je demandais aux assistants de me dire quelle phrase changeait, il fallait avoir le texte à jour. Mais c'est par expérience que j'ai compris que c'était indispensable. À New York, nous avons envoyé le texte et ce n'était pas le bon. Donc j'ai dit : « plus jamais ça ».

AF : Pendant la reprise du spectacle, vous retravailliez à même le livre édité, des corrections à apporter ?

AD : Exactement, il faudrait les mettre dans les archives ces livres en question ! Il serait possible de n'étudier que ça !

AF : Tu dis que tu as inventé ton métier, ta place près de Joël Pommerat. En somme, tout était à inventer, parce que sa manière de travailler n'était pas conventionnelle.

AD : Et ne le sera jamais !

AF : Par conséquent, absolument tous les aspects du travail étaient à expérimenter, l'archive a donc été un de ces aspects.

AD : Exactement. Pour moi, Joël est une exception parce qu'il est à la fois auteur et metteur en scène : il est auteur-metteur en scène. J'ai inventé cette formule avec le tiret entre les deux mots. Joël est déconcertant, parce qu'il ne fait rien dans la norme. Mais c'est la beauté de son travail. Je le comparerais plus facilement à Jodorowsky qu'à n'importe quel autre auteur, parce qu'il a fait des films sans moyens. L'accident peut arriver au cours d'une représentation ou d'un tournage, il va intégrer quelque chose qui s'est passé dans le présent. Joël est aussi

dans ce présent : c'est pour cela que l'impression de texte le renvoie à la mort, alors qu'il est dans un vivant perpétuel.

AF : C'est cette influence créative et dramaturgique qui fait aussi rebouger et reconsidérer les lignes, les cadres et les limites de ce que peut être l'archive, de ce que peut être l'édition, la tournée…

AD : Et l'archive doit en être le témoin. Cela me vient en parlant avec toi, cette idée du moment présent. L'archive représente le fossé entre ce qu'a été en 2012 ou 2013 la première de *Ça ira (1) fin de Louis*, et ce que l'œuvre est devenue lors de sa dernière à Lisbonne : ce n'est pas la même pièce. Il faut se dire que c'est une archive vivante, c'est cela qui est compliqué.

AF : D'où une idée de constellation, le besoin de multiplier les points d'ancrage…

AD : Et les entrées…

AF : Et les arborescences : il y a mille et une métaphores à faire autour du sujet pour ne serait-ce qu'envisager d'entourer un instant sans le figer, pour essayer de l'approcher.

AD : Exactement, c'est un instant présent. En fin de compte, je pourrais dire très égoïstement que cela m'a aussi permis de mieux accompagner Joël. C'est-à-dire de comprendre que des choses allaient et partaient au fur et à mesure du processus de création, et ce n'est pas un drame. J'ai appris toute une méthode pour rassurer tout le monde en sachant qu'à un moment, tout peut s'arrêter et reprendre d'une autre manière. Et je crois qu'en faisant ce travail, cela m'a aussi convaincue que rien n'est figé et que d'un spectacle à l'autre, Joël va travailler d'une autre manière. Je n'ai pas besoin d'avoir le texte pour cela. En revanche, j'ai besoin de savoir les changements à effectuer sur une affiche, par exemple. À partir d'un certain moment, il a voulu que j'écrive auteur-metteur en scène. Plus tard, il m'a dit que, pour la communication, il ne fallait pas dire : « texte de Joël Pommerat et mise en scène de Joël Pommerat », mais « un spectacle de Joël Pommerat ». Il fallait faire comprendre que les comédiens sont coauteurs d'une certaine manière : par leur présence, ils sont matière vivante. Ce n'est pas un collectif, c'est bien Joël Pommerat qui signe, mais il partage ses droits avec les comédiens parce qu'il estime qu'ils font partie du poème. Ils sont aussi auteurs, à leur manière : avec leur corps, leur voix…

AF : C'est à inventer.

AD : Et nous l'avons inventé. Au début, la SACD nous a dit : « ce n'est pas possible que des comédiens soient coauteurs et touchent des droits », et nous l'avons fait quand même. On nous a aussi dit : « ce n'est pas possible de faire jouer des amateurs dans *Ça ira (1) fin de Louis* ».

AF : Et le fait que rien ne s'est jamais verrouillé, rien ne s'est jamais figé, et c'est du coup l'ampleur que prennent et vont prendre les archives dans notre compréhension temporelle, ces archives ne verrouillent rien.

AD : Oui, et même quand nous ne serons plus là. Justement ce n'est pas mort, pourtant, le mot archive, ça veut dire ça et ça, il a lui-même, je pense, du mal à le comprendre. Mais personne ne sait ce qui se passera après lui, peut-être qu'il tombera dans l'oubli, peut-être que des gens s'empareront de son travail et qu'il deviendra une référence : c'est pour cela que nous avons le devoir de faire ces archives.

AF : On pourrait parler de l'archi-vivant. Ce n'est pas mort, c'est l'idée que cette matière se raccroche de toute manière à une temporalité, mais une temporalité qui ne fige pas. Elle est au contraire ouverte à une évolution qui ne pourra que continuer parce que nous sommes dans le vivant au théâtre.

AD : Oui, exactement. Et comme nous sommes indépendants, nous faisons ce que nous voulons : les brûler, les mettre sous cadenas, ou les collecter à partir de demain.

AF : Oui c'est vraiment cet enjeu de la temporalité, qui bouge. Est-ce qu'il y a eu des choix qui ont été effectués dans les archives à conserver ?

AD : Non. Je suis trop boulimique, trop folle. Rien n'a été jeté ou mis de côté.

AF : Ni par toi, ni par Evelyne, ni par Léa ?

AD : Je ne crois pas, non. Joël savait que j'étais sur tous les fronts en même temps : la communication, le lien avec les autres, l'équipe, le public… Donc, il s'est dit : « Anne est au bon endroit pour penser les archives ».

AF : Et Evelyne, Léa, Gil, puis Magali qui est venue plus tard avaient-elles des missions concernant les archives ? Ou était-ce un « temps bonus » ?

AD : C'était un temps bonus. C'est pour cela que c'était très dur et qu'au bout d'un moment j'ai dit : « il nous faut quelqu'un ». Parce que, Gil pour commencer, c'était un vrai bourreau de travail. Ensuite, quand Magali a repris le poste de Gil, j'ai vu qu'elle n'avait pas vraiment le temps de s'occuper des archives. De plus, elle n'avait pas « baigné » dans cette matière. Donc à un moment j'ai dit « stop, il faut que quelqu'un d'autre le fasse, pour que Magali fasse encore ce qu'elle fait aujourd'hui ». Et c'est à ce moment-là que tu es arrivée.

AF : C'est amusant que tu dises qu'il faut se baigner dans les fonds d'archives ! Car, en effet, c'est une plongée un peu mirobolante, cette forme de collectage géant. Les archives donnent toujours le vertige. Le travail qui a commencé avec Joël t'a amené à Evelyne puis, avec le temps s'est posée la question d'un collectage, et il fallait potentiellement un poste dédié : c'est le temps qui fait son office.

AD : Il faut avoir une vision d'ensemble. C'est sans fin. Au départ, nous n'avions pas les moyens d'embaucher des gens, donc il fallait qu'on fasse tout. Mais surtout, c'est l'époque où Joël a énormément tourné et, par conséquent, il y avait de plus en plus de matière. Toi, tu as rattrapé le temps, nous étions tellement en retard, je crois que ta venue a fait que nous nous sommes mis à jour. Rappelle-toi : au début, il fallait scanner de vieilles choses et tu me demandais d'écrire dessus. Personne n'avait eu le temps de le faire auparavant.

AF : Et parfois il n'y avait pas de réponse, parfois il n'y avait que toi qui pouvais les apporter, c'est ce que tu disais tout à l'heure : le fait d'identifier.

AD : La mémoire vive. Je pense qu'il fallait le faire rapidement parce qu'un jour, je ne serai plus là. Ou bien, il y a des choses dont je ne me souviendrai pas.

AF : C'est une phrase très importante aux archives lorsque l'on interroge pour identifier un document : « je ne me souviens plus ». Pour moi, c'est une phrase qui fait pleinement partie des archives. Parce que c'est le cas, et l'archive est au présent, donc à partir du moment où on ne se souvient plus…

AD : Oui, c'est le souvenir qui détermine tout. La question des photos des « forces vives » à chaque représentation de *Ça ira*, pour moi c'est aussi une manière de garder la mémoire. Cette idée m'est venue dès que nous avons commencé, pour remercier les forces vives, qui ne sont pas payées. Je ne l'ai pas inventé pour Joël, mais pour Didier Ruiz. Quand nous faisions les spectacles de *Dale Recuerdos* avec les personnes âgées sur scène, je me suis dit que nous allions leur envoyer une photo, pour qu'ils la mettent dans leur chambre. Et un jour, je suis allée dans une maison de retraite à Montluçon, où Joël avait travaillé. C'était incroyable : Nous sommes allés avec Didier Ruiz dans la chambre d'une dame qui faisait partie de son spectacle, et sur la table de nuit — tu ne vas pas y croire — il y a avait une photo de Joël, de *Pôles*. Cette dame avait fait un stage avec Joël et à ce moment-là, elle jouait dans *Dale Recuerdos*, et sur sa table de nuit de chambre de dame de maison de retraite, il y avait la photo de Joël. C'est là que je me suis dit que les photos étaient tellement importantes, que nous allions en faire une à chaque fin de série, pour les donner à des personnes comme cette dame. Et cette action fait aussi partie de l'archive.

AF : Bien sûr. Le fait de multiplier le support dans les compagnies contemporaines, mais que chaque archive reste unique, avec notamment le travail même des captations. Par exemple, la captation de la première de *Ça ira* à Mons, où il manque toute une partie du spectacle, alors que le public est présent.

AD : C'était extraordinaire ce soir-là. Tu l'as vu ?

AF : Oui.

AD : Tu sais que, dans la deuxième partie, Joël se lève.

AF : Et il parle !

AD : Je peux te dire que, la veille ce cette représentation, je n'ai pas dormi. Tout le monde m'a dit : « c'est la catastrophe, Joël veut annuler ». Eric Soyer m'a appelé en catastrophe, et j'ai dit : « qu'est-ce que vous allez faire ? ». Il me répond : « nous allons annuler ». J'ai répondu : « ah non, vous n'allez pas annuler ! ». (*rires*) Donc j'ai fait une contre-proposition à Joël. Je lui ai dit : « Il y a plein de public et des professionnels qui vont venir. Tu vas faire Kantor ». Il m'a dit « quoi ? » (*rires*) J'ai dit : « Tu te mets au pupitre, et tu parles. Et tu vas le dire au public, tu vas dire que nous ne sommes pas prêts. Et la troisième partie, nous la ferons comme on veut, comme on peut, et peut être que nous n'irons pas au bout, mais vous allez assister à une représentation unique ». Et il l'a fait ! J'étais tellement heureuse parce que je me suis dit que c'était vraiment unique ! Il ne le fera plus jamais de sa vie, le lendemain, il m'a dit qu'il ne voulait plus le faire. Mais ce soir-là, il l'a fait et c'était incroyable.

AF : Il l'a fait, et nous en avons une trace.

AD : Et il m'a dit : « on ne le fera plus jamais ! ». Mais j'adore ! Tu parlais de l'intime, cet élément fait aussi partie de l'intime. Les gens qui étaient là ce soir-là se disent : « j'étais à cette représentation », comme ils disent « j'étais le 13 novembre 2015 à Nanterre ». À chaque fois que je rencontre quelqu'un qui me dit « j'étais à la représentation de *Ça ira* le 13 novembre », je sais que cette personne a vécu quelque chose qu'elle n'oubliera jamais. Et j'ai voulu garder les panneaux que nous avions faits pour la reprise de *Ça ira*.

AF : pour prévenir les gens ?

AD : Oui. Je les avais ramassés, je crois. Nous prévenions qu'il y aurait des coups de feu et qu'il ne fallait pas s'inquiéter. Les gens étaient très fébriles. Ce sont des choses qu'on a oubliées maintenant. Ces panneaux-là marquent l'histoire à leur manière.

AF : Il y a aussi un exemple que je cite assez souvent, je crois que c'était pour la création de *Cet enfant*. Il n'y avait pas de titre sur le programme, juste un point d'interrogation, parce qu'il n'y avait pas de titre !

AD : C'était au théâtre Paris-Villette. On nous forçait à donner un titre. Nous avons dit : point d'interrogation. C'est incroyable de faire cela.

AF : Et c'est une adresse aussi au public, une adresse directe qui dit : l'artiste n'a pas encore nommé sa création, mais nous lui faisons confiance, et nous nous adressons à vous « public » pour le comprendre et pour venir malgré tout ! Ne pas nommer sa création dans un programme de communication pour les publics c'est vraiment particulier.

AD : Oui, mais c'était aussi dû à la communication de l'époque, qui se faisait très à l'avance, et c'était important. Mais nous avons fait le pari de se dire : ce n'est pas grave, il n'y a pas de

titre, ce sera le nom de Joël. Mais je pense aussi qu'il n'y a qu'une compagnie pour fonctionner de cette façon.

AF : Tu as commencé à effleurer le sujet quand tu as parlé de Jacqueline Ilic qui a fondé le logiciel avec ACCESS : est-ce que tu peux rappeler ou même expliquer comment s'est fondé, via le numérique, ce fonds d'archives ? Est-ce que tu as tenu un registre ?

AD : Oui j'ai tenu un registre. Nous avions fait une sorte d'arborescence qui permettait de savoir ce qui se rapportait aux articles de presse, aux dossiers de presse, aux bibles, aux affiches, aux billets… Ensuite, il fallait savoir comment référencer toute cette matière et comment aller la chercher. Alors, il y avait les dates des articles, les titres, mais je ne me souviens pas exactement du détail. Et puis, ce travail de précision, je ne voulais pas le confier à n'importe qui. Il y a eu quelqu'un qui y a travaillé, mais dont je tairai le nom. On sait très bien que, quand on fait des recherches, des appels, sur n'importe quel logiciel, si ce n'est pas rangé de manière uniforme (si c'est en capital ou en minuscule, par exemple), tout est décalé, il faut être extrêmement méticuleux. Donc nous avons fait comme un grand tableau pour nous aider à trier…

AF : Les entrées ?

AD : Oui, les entrées, les tris. Nous avons défini les besoins. Nous avons fonctionné de la même manière quand nous avons créé le logiciel de tournée avec Manu (Emmanuel Abate) et Jean François (Louchin). Nous avons fait en fonction de nos besoins. Par exemple, quand on indique au logiciel « Cercles/fictions » et que nous voulons voir afficher tous les articles sur *Cercles/fictions*, comment faire ? Afficher tous les articles de Jean-Pierre Thibaudat, comment faire ? Nous avons travaillé sur le concret.

AF : C'est intéressant ce parallèle que tu fais entre le fonctionnement de l'archive et le logiciel de tournée, c'est-à-dire tourné vers nous, maintenant.

AD : Oui, tourné vers nos besoins. C'est pour cela que je ne voulais pas fonctionner avec un logiciel préexistant. Nos besoins ne sont pas les mêmes qu'un théâtre, ni qu'une petite compagnie.

AF : Et ce ne sont pas les mêmes en 2013 et en 2023, ou avant et après Covid. Nous revenons sur cette idée de mouvement perpétuel. Les choses bougent énormément parce que nous n'avons pas un logiciel fermé, verrouillé. Il est sur mesure pour la compagnie.

AD : Exactement. C'est du développement.

AF : Tu as créé de nouveaux outils de fonctionnement, que ce soit en communication ou en archive.

AD : Oui. Des outils adaptés aux compagnies et adaptés d'abord à nous. Manu a pris un logiciel existant, mais il a demandé au concepteur de l'adapter à nos besoins.

AF : Ce que tu me dis est lié avec ce dont on parlait : cet ordre de l'intime et de la plongée dans la compagnie, avec cette vocation du travail du quotidien qui s'adapte aux besoins de chacun. Les archives évoluent et se meuvent au sein de ce processus, puisque qu'elles prennent part de cette adaptation journalière, ponctuelle, qui vient épouser les contours.

AD : Exactement. Nous sommes au service de Joël. En fait, le passé influe sur le présent. Je sais par exemple que des choses de Ruth, d'Anne Claire Guilloteau et d'autres personnes te sont passées entre les mains : et c'est vraiment génial, cela signifie que le passé nourrit le présent.

AF : Oui. Il y a d'une part ce que j'appelle les archives quotidiennes et puis, de l'autre, il y a les dons un peu plus ponctuels. Ces dons permettent une expérience de « re-plongée » dans le passé pour les personnes qui les apportent et aussi pour la personne qui archive, mais, en même temps, cela se passe dans la perspective de leur présent actuel et dans l'état actuel de la compagnie et des archives. Ces deux temps se mêlent en permanence, ce qui explique que c'est parfois compliqué.

AD : Je trouve ta notion d'« anarchive » géniale ! (*rires*) Précisément, parce que c'est une anarchie organisée. Et, en même temps c'est effectivement vivant, cela peut paraître abscons, mais c'est vivant.

AF : Le travail de Joël Pommerat, ses créations, son écriture, lui en tant qu'auteur, ses comédiens, font partie d'un processus vivant. Par conséquent, nous ne pouvons pas fonctionner autrement, et c'est ce que tu as fait pendant toutes ces années.

AD : Oui. Quand il sera mort, ce sera différent.

AF : Ce seront d'autres archives, et qui potentiellement fonctionneront de manière différente, car elles seront mises en existence de manière différente. Mais dans l'état actuel des choses, les archives existent, nous ne les faisons pas exister. Elles existent déjà et il suffit de les regarder, cela reste une démarche intime pour chacun en fonction de son avancée.

AD : Est-ce que ton travail t'a fait évoluer sur la question de l'archive ?

AF : C'est évident ! Mon enjeu de recherche s'est greffé à ce travail quotidien que j'ai mené, d'abord plusieurs fois par semaine, et aujourd'hui, chaque semaine. Le travail quotidien de l'archive déplace le fantasme de recherche que l'on peut avoir : j'ai fait des recherches dans les archives de la BnF, j'ai consulté les documents dans les fonds, mais le fait d'archiver soi-même le travail d'une compagnie déplace forcément la relation que l'on entretient avec ces documents et donc la définition même de l'archive. Parce que je la manipule et la regarde. De plus, mon rapport à cette matière a changé avec le travail de l'archive numérique. C'est

encore une nouvelle perspective et de nouvelles questions qui se posent, et qui ne peuvent pas être les mêmes qu'avec l'archive papier. Parce que les archives papier apparaissent parfois comme « beaucoup plus uniques », puisque souvent on ne possède qu'un seul exemplaire avec le temps. Cette archive-là, elle a une aura particulière parce qu'elle est seule représentante de son existence ! L'archive numérique déplace cette question. Elle inquiète, elle a aussi son aura bien particulière quand on se retrouve face à des VHS ou à des Mini DV ou autre, car parfois on ne possède plus les moyens de les lire. Une archive papier qui peut se contempler, ça reste très précieux, mais une archive numérique muette, qu'il est impossible de lire, c'est une catastrophe ! Mais elle pose de nouveaux enjeux d'archivage qui sont aussi intéressants : la péremption numérique est paradoxalement beaucoup plus rapide que celle qui s'amorce dans les archives papier.

AD : C'est pour cela que j'ai été intransigeante sur le fait de ramener de chaque ville les affiches, les billets et les programmes.

AF : En soi, il n'y a pas de distinction à faire entre numérique et papier, ce n'est absolument pas une question de valeur, mais de média de travail, de communication et de témoignage, quel qu'il soit. Nous avons parlé de la temporalité de l'archive, pourrait-on reparler de l'espace ? L'espace-temps de l'archive en somme ! Je veux parler des lieux qui peuvent être en lien avec la compagnie, notamment Chapareillan et l'IMEC. Comment ces lieux-là sont-ils arrivés dans la vie des archives de la compagnie ?

AD : Nous avons déjà un peu parlé des lieux. Il y a là où nous nous trouvons et c'est un lieu qui ne concerne pas la technique, même s'il y a quelques dossiers techniques. Le lieu Chapareillan fait partie de la question du répertoire : Joël veut toujours conserver les décors, il n'a pas voulu faire de choix et cela a commencé à peser dans le travail de Manu. C'est exactement le même principe avec les archives : nous avions du stockage ici, quand nous étions aux Bouffes du Nord, nous avions un petit emplacement à la Porte de la Villette, nous avions des choses à l'Odéon : tout était dispersé. Il y avait des camions à Joigny, un stockage vers Auxerre, et à un moment donné, Manu nous a dit qu'il n'arrivait plus à gérer et que nous ferions mieux de louer un lieu, plutôt près de chez lui parce qu'il n'était pas à Paris. Là nous pourrions tout référencer et c'est ce qu'il a fait, comme avec les archives : tout référencer, ranger par décor de spectacle, mais aussi par usage. Par exemple, les projecteurs XXX sont là, tous les projecteurs de tel spectacle sont à un autre endroit, tous les fauteuils sont ensemble, et puis il y a tout un stock de costumes parce que les costumes avec Isabelle c'était la folie ! Il y en avait partout et il fallait les refaire. Peut-être que certains ne seront jamais réutilisés. Mais pour *Contes et Légendes*, Joël a accepté que Manu réutilise des choses qui peuvent être issues de spectacles qui ne tourneront plus jamais. Selon l'idée du répertoire qu'a Joël, c'était très dur d'imaginer, de jeter le décor de *Ma chambre froide*, de *Cercles/fictions*… Manu s'est donc retrouvé devant une énorme quantité de choses qu'il a rangées, référencées… C'est pour cela qu'il y a Chapareillan et c'est un lieu vraiment très pratique, car il a pu y monter des décors, par exemple celui de *Marius*. Il faudrait que tu y ailles : c'est un lieu immense et pourtant déjà bien rempli, où il a créé des mezzanines. Il reprend des choses, il fait des remontages de décor pour voir ce qu'il manque, ce qu'il va

falloir refaire. C'est un peu le même usage que nos archives : le passé est stocké là et il se réveillera peut-être un jour. Par exemple, aujourd'hui, Joël veut arrêter *Le Chaperon* : le spectacle va donc être mis en sommeil, mais peut-être que, dans trois ans il voudra le reprendre. Donc, bien sûr nous ne jetterons rien ! Nous mettrons tout ici, nous le garderons.

AF : Dans un sens, ce sont comme les rééditions des pièces, mais du point de vue des costumes et des décors !

AD : Exactement.

AF : C'est intéressant que Joël ait, d'après toi, parfaitement conscience de cette idée de stockage et d'inventaire qui se rapproche de la question de l'archive. Et pourtant, il ne considère pas ce processus comme de l'archivage, alors que c'est de son initiative à chaque fois : ce lieu, le fait de garder…

AD : Je crois qu'il ne le conscientise pas. Il ne veut pas se dire que ce sont des archives, parce l'action de la mort est prise dans ce terme et, pour lui, c'est intolérable. Entrer déjà dans les archives de son vivant… C'est l'histoire du répertoire, pour lui, les archives c'est le répertoire, que ce soit les archives ou Chapareillan.

AF : J'en reviens aux archives papier. Dans le logiciel des archives de la compagnie, les archives sont divisées en fonds papier et en fonds numériques, parfois les deux. Aujourd'hui le fond numérique prend plus d'ampleur et d'importance que le fonds d'archives papier et ça pose de nouvelles problématiques d'archivage. Comment pourrait-on archiver la matière théâtrale si particulière de Joël Pommerat, de ses comédiens, et de ses collaborateurs, *via* le numérique ? Est-ce que tu avais anticipé que le numérique prendrait cette ampleur ?

AD : Je l'ai anticipé théoriquement, mais je n'avais pas réfléchi à la manière dont cette matière prendrait de l'ampleur. Je crois que personne n'invente rien seul et qu'il faut aussi s'appuyer sur des gens. Il faudrait en discuter avec Béatrice Picon Vallin, Albert Dichy, il faudrait réfléchir à un cloud… Penses-tu que le numérique va exploser ?

AF : Le stockage papier, nous l'avons sous les yeux, donc il reste défini dans un champ visuel de possible, en tout cas de saisissable, alors que le fonds d'archive numérique, lui, peut potentiellement être sans fin.

AD : Je suis contente que tu dises ça, et puis nous pouvons aussi le perdre.

AF : Est-ce que tu penses que, finalement les archives numériques peuvent plus facilement nous échapper ?

AD : Oui, c'est pour cela que j'ai insisté qu'il y ait du papier et que souvent des gens résistent ici. Je pense que c'est très important parce qu'il est possible de les reproduire, de les garder. Mais je n'ai pas de solution pour la suite.

AF : C'est une problématique qui se pose aujourd'hui : peut-on parler d'archivage et d'archives « numériques » ?

AD : Je suis contente que tu me dises ça parce que tous les gens qui travaillent sur cette question ne parlent que du numérique !

AF : Si je fais aussi la distinction, c'est aussi parce que, dans nos archives, cette distinction était clairement exposée. C'est une distinction faite entre « armoire » (c'est le nom donné au fonds papier dans le logiciel), et le « numérique » qui va donc avec l'arborescence de tous les spectacles organisés dans la dropbox depuis des années. J'ai donc commencé à faire cette distinction parce qu'elle était là, elle était déjà faite, cette idée de papier, de numérique et d'armoire. De plus, les étudiants et les professionnels qui viennent nous voir et demandent accès aux archives font eux aussi la distinction : souvent, ils vont préférer aller regarder l'armoire, mais, en même temps ils vont aussi aimer naviguer d'eux-mêmes dans l'arborescence. Lorsque l'on est face à un envoi par mail de documents d'un spectacle, on va envoyer des documents un peu pêle-mêle, ou au contraire un document en particulier, sans une éventuelle recherche d'accidents. Le fait de s'intéresser à un autre document présent dans les archives papier que l'on n'avait pas vu est rendu possible par la consultation au bureau. Je crois que c'est très représentatif de l'effet-archive dans les compagnies en activité : lorsque l'on réalise l'ampleur prise par les compagnies (ce dont généralement on ne prend conscience qu'à titre posthume, comme tu le dis très bien), quand on voit ce qu'un archiviste peut apporter comme document, la définition des archives devient très floue.

AD : C'est vrai, et nous n'avons pas forcément ce qu'ils veulent, comme les notes de Joël, par exemple. Et ils ne les auront jamais, parce que nous, nous avons déjà du mal à les avoir !

AF : Mais je crois qu'il y a quelque chose à préciser par rapport aux compagnies en activité, et qui s'occupent de leurs archives. Quand quelqu'un vient dans les lieux où sont entreposées les archives, cette personne se dit qu'il doit y avoir un territoire très bien cartographié puisque la compagnie en a le contrôle, sauf qu'en réalité, c'est l'inverse. Ce territoire est encore plus flou justement parce que la compagnie vit et ne le fige pas.

AD : Oui, c'est un immense territoire caché, un véritable trésor !

AF : Puisque la compagnie vit, parce qu'elle est composée d'un certain nombre de personnes, sur scène, hors plateau, on pourrait croire que tout le monde est concerné par les archives. Sauf qu'en réalité, cela reste — comme tu le dis — un travail minutieux, mais assez solitaire, plutôt bienveillant, et silencieux. Comment en es-tu arrivé à envisager un recrutement pour les archives ? Est-ce que c'est parce qu'elles commençaient à vous dépasser ?

AD : Je t'ai déjà dit qu'une des marques de fabrique de la compagnie, c'est d'être multitâche. Comme tout le monde était multitâche, il y avait toujours une personne qui était là pour s'occuper des archives et il y a eu beaucoup de roulement, mais personne n'était réellement

dédié à ce secteur. À un moment, je me suis dit que, pour que nos archives soient bien organisées, pour traiter ce qui ne l'avait pas été, il fallait une personne exclusivement dédiée aux archives.

AF : Et je suis devenu multitâche à mon tour dans la compagnie, dans une moindre mesure. Mon parcours a suivi ton idée de cette création qui devait épouser de nouveaux contours pour s'adapter au travail particulier de Joël Pommerat. Je suis devenue multitâche aussi parce que la pandémie a posé la question du travail de manière tout à fait différente. Est-ce que la pandémie a réveillé ou fait bouger quelque chose dans ta conception des archives ? Ou même à l'inverse, penses-tu qu'elle a tué quelque chose vis-à-vis de l'archive ? Est-ce qu'elle t'a fait repenser ces enjeux-là ?

AD : Non pas du tout. Je n'ai fait que travailler pour trouver de l'argent afin de sauver la compagnie, et je n'ai pas du tout pensé aux archives. Je n'ai pas eu le temps de réfléchir. Toi, tu as eu un temps mort, mais, pendant cette période morte, tu as pu traiter des choses. Et nous avons eu de la chance : peut-être que tu serais toujours avec une valise à traîner derrière toi ! (*rires*)

AF : Le temps mis en pause de la pandémie a fait que j'ai pu me concentrer sur le temps passé, parce que le temps présent était à l'arrêt.

AD : Je me souviens aussi qu'à ce moment-là, je me suis dit que les autres avaient trop de travail et que tu pourrais aussi t'occuper du fichier.

AF : Finalement, le temps, qu'il soit influencé par la pandémie ou par d'autres phénomènes, a des conséquences directes sur notre positionnement de travail. Quelles que soient les missions qui sont les nôtres, il faut toujours s'adapter pour faire vivre la compagnie et — tu as pris ce mot-là dans le cadre de la pandémie — pour la faire survivre. Pour clôturer cet entretien, je reviens sur le sujet de Joël. Penses-tu que cette peur concernant le sujet même de l'archive est vraiment liée à la peur de mort ?

AD : L'archive, ça lui rappelle qu'il a une finitude. Mais « anarchive », je trouve que ce mot est vraiment juste par rapport à lui. Oui, il y a un concept, une procédure, une façon de référencer les choses, mais, en réalité nous l'avons fait à sa manière, comme nous avons fait le programme à sa manière, comme nous faisons vivre la compagnie à sa manière. L'anarchie, c'est le pas de côté.

AF : Je dis souvent que je ne traite pas les archives de Joël Pommerat, mais les archives de la compagnie Louis Brouillard. Parce que c'est la compagnie qui les gère, qui les a générés, qui les a instaurés, et qui continue de les développer, avec cette forme du collectif d'anarchive qui va avec.

AD : Ce qui est beau dans « anarchive » aussi c'est qu'il y a « vive », donc vivant. C'est l'antonyme de l'archive !

AF : Oui, et cet « archi » qui appuie cet ordre dans une exacerbation. L'anarchive c'est aussi le fait d'exacerber un morceau de spectacle vivant pour en garder la trace quelque part, et quel que soit-ce que cette matière va devenir ensuite.

AD : Je pense que l'archive ne concerne pas que l'artiste, elle appartient au public, à l'histoire, au domaine public, à ceux qui ont financé. C'est même au-delà de l'artiste. Si on fait une exposition sur Magritte aujourd'hui, ça ne concerne pas Magritte. Et l'œuvre appartient à celui qui la regarde, au regardeur. Non ?

2.2 Entretien avec Magali Briday-Voileau. Entretien réalisé le 3 mai 2024 en visioconférence sur l'application Zoom.

Aliénor Fernandez : Est-ce que tu peux te présenter, expliquer quel est ton travail au sein de la compagnie Louis Brouillard et son fonctionnement ?

Magali Briday-Voileau : Je suis la codirectrice de la compagnie. Mon travail, c'est d'accompagner Joël Pommerat dans la création et la diffusion de ses spectacles, et d'en assurer la partie développement administratif, financier, concret et logistique, sachant que lui assure la partie création et gestion des équipes artistiques. La compagnie Louis Brouillard est une compagnie très particulière dans le paysage français, puisque c'est à ma connaissance, la seule compagnie de cet âge-là, avec une aussi grande longévité, qui ne soit pas associée à un lieu. Elle a été créée en 1990, Joël Pommerat crée des spectacles depuis 35 ans, le chemin classique d'un artiste de son envergure est plutôt de prendre la direction d'un lieu, ce qu'il refuse. On a vraiment une place particulière dans le paysage français par rapport aux autres compagnies françaises. On a quatre-vingts à cent-vingt salariés par an et une équipe permanente qui équivaut à peu près à 20 équivalents temps plein. Cette place particulière crée une économie particulière pour que la compagnie puisse fonctionner. Même si l'on est une très grosse compagnie, on a des financements qui sont certes un peu plus élevés, mais qui s'apparentent à une compagnie classique. On a un budget de fonctionnement important et pour que la compagnie puisse continuer d'exister, nous sommes dans l'obligation de tourner. Ce n'est pas uniquement pour des raisons économiques. Le travail de Joël Pommerat est aussi basé là-dessus. Il a dit dès le départ qu'il voulait créer des spectacles qui s'installent dans la durée et qui vivent avec le temps, avec des acteurs qui sont souvent les mêmes et qui travaillent avec lui depuis longtemps. C'était un postulat de départ et c'est aussi devenu une nécessité pour pouvoir continuer d'exister. Par ailleurs, les créations de Joël prennent du temps parce qu'il n'est pas que metteur en scène, il est aussi auteur et donc, pour chaque création arrive la création d'un nouveau texte, et pas uniquement un spectacle. Même si, pour lui, tout ça ne fait qu'un parce qu'il se considère comme écrivain de spectacle, ce n'est pas à toi que je vais l'apprendre ! (*Rires*) L'écriture et la mise en scène se construisent ensemble, il n'y a pas forcément de différenciation.

AF : Pourquoi est-ce qu'il refuse systématiquement la direction d'un lieu ? Est-ce que c'est lié au fait qu'il est attaché à l'enjeu de la compagnie ?

MBV : Je crois que ce que veut Joël, c'est créer des spectacles. Créer et tourner les spectacles. Diriger un lieu, c'est aussi programmer, diriger une équipe, s'inscrire sur un territoire. Il ne se projette pas comme directeur d'un lieu avec tout ce que ça implique.

AF : Diriger un lieu théâtre implique vraiment de s'ancrer sur un territoire. Ça ne correspond pas aux envies de création de Joël Pommerat et de la compagnie.

MBV : Oui, c'est ça, c'est un autre travail. Nous, on est une compagnie artistique, on entoure un artiste, même si l'on est nombreux. Quand on passe en direction de lieu, on est du côté des

lieux, il y a des logiques de programmation de public, de territoire, de politique culturelle, plein de choses passionnantes, mais qui ne sont pas les envies de Joël Pommerat.

AF : Comment fonctionnent les recherches de financement dans une compagnie ?

MBV : Vaste programme ! Nous sommes une compagnie plutôt classique, financée par le ministère de la Culture et la région Île-de-France, puisque nous sommes basés en Île-de-France. Ce sont nos principaux financeurs réguliers, pérennes, pour le fonctionnement de la compagnie et la création en général. Après, pour chaque nouveau projet, il faut aller chercher des financements, publics, privés, et sans cesse se renouveler. Il y a tout un tas de dispositifs qui existent, proposés par tout un tas d'institutions. Le jeu du financement consiste à travailler, coopérer avec des théâtres qui vont apporter leur contribution à la création d'un spectacle. Il faut tout le temps être très au courant de ce qui se passe, s'intéresser à l'écosystème dans lequel on évolue, et puis inventer. On est à une place particulière, on ne rentre pas dans les cases et du coup, il faut aller convaincre de faire bouger les cases. Et ça, c'est un grand travail !

AF : Qu'est-ce que tu entends par « ne pas rentrer dans les cases » ?

MBV : La compagnie est grosse et nos chiffres ne correspondent pas forcément à la réalité, nous sommes un peu uniques dans notre genre. C'est en train de changer, mais souvent les dispositifs publics ont vocation à accompagner l'émergence, à structurer les artistes, et le chemin classique c'est ensuite d'investir un lieu, ce que l'on ne fait pas. Jusque là, il y avait nécessité d'avoir un nombre de créations régulier, une création par an avec une demande de date de tournée chiffrée précise. Or, nous, nous sommes systématiquement au moins 10 fois au-dessus du chiffre en termes de tournées. Donc il est accepté que l'on fasse moins de création, mais, par contre, quand on en fait une, elle est très grosse et elle va tourner très longtemps. Par exemple, pour qu'un spectacle soit financé, il faut qu'il fasse, disons, 20 dates de 20 représentations. Nous, on en fait 200, donc forcément on n'envisage pas les choses de la même façon, ça prend plus de temps et ça ne raconte pas la même histoire. Depuis bon nombre d'années, Joël met en place des ateliers préalables à ses créations. Ce n'est pas financé du tout. Là, il s'agit de défendre l'idée de la recherche théâtrale juste pour le théâtre, qui ne soit pas associée à de la sociologie, ou à de l'histoire… C'est un impensé. Ou encore, en ce moment au Théâtre de la porte Saint-Martin, on fait des représentations surtitrées pour faire venir des gens à l'international. On peut le faire parce qu'on y met un petit peu de budget, mais c'est pareil, c'est un impensé, ce n'est pas financé. Faire bouger les lignes, c'est dire comment nous travaillons puisqu'on est une compagnie qui fonctionne : le public vient, on a un bon nombre de représentations, mais, en attendant, il n'y a pas les dispositifs nécessaires pour nous permettre de fonctionner correctement. Le monde de la culture est très organique, ce n'est pas quelque chose de figé. Tout évolue tout le temps avec la société, avec les réalités économiques… On participe à cette évolution.

AF : C'est intéressant que toutes ces problématiques découlent de la non-direction d'un lieu. Je le sais, pour travailler au sein de la compagnie, l'attachement au lieu existe, et il est

multiple. Je pense notamment au théâtre de La Coursive à La Rochelle, au TNP de Lyon… Il y a énormément de lieux avec lesquels vous êtes très liés.

MBV : Oui, il y a 30 ans d'histoire, donc il y a des histoires qui se sont construites sur différents territoires à différents moments d'existence de la compagnie. Si l'on devait s'établir quelque part géographiquement, je ne vois même pas où ce serait ! La compagnie vient de partout. Nous sommes domiciliés en île de France parce que les bureaux sont en île de France et parce que la région Île-de-France nous accompagne depuis le départ. Mais nous ne sommes pas plus franciliens que Marseillais, que Rochelois que Lyonnais… Il y a toute une partie de l'histoire qui s'est faite aussi à Caen, trois spectacles ont été créés à Strasbourg, plein de choses se sont faites dans les Alpes, il y a une vraie implantation à Bruxelles…

AF : Tu l'as très bien dit, c'est très organique, c'est territorialement très organique.

MBV : Oui, et en même temps c'est historique. Quand on suit l'histoire de la compagnie, on se rend compte qu'il s'est passé plein de choses à plusieurs endroits. Il y a eu un vrai travail pour garder les liens et revenir sur les territoires. On est suivi par le public, les gens reviennent, donc les lieux ont envie de continuer d'accueillir les spectacles.

AF : Le fait que le public suive régulièrement les créations, est-ce que tu l'expliquerais par des logiques de diffusion ? Ou bien d'exploitation ? Voire de pub !

MBV : Il y a plusieurs facteurs qui l'expliquent, d'une part, il y a eu un vrai travail qui a été fait par Anne (de Amézaga), elle a été embauchée comme relation publique, et a fidélisé un public, ici et ailleurs. Après, je crois que c'est aussi la spécificité du travail de Joël, qui produit des œuvres qui sont à la fois très faciles d'accès et très complexes intellectuellement. Il y a un vrai consensus dans le travail de Joël. Cela crée un attachement. Je pense qu'il y a eu un moment où le fait que Joël ne communique pas du tout sur ses spectacles et que la compagnie ne communique pas, cela a aussi créé un attachement. C'est unique, il ne faut pas le laisser passer. En tout, quand j'étais jeune, avant le tout communicationnel de maintenant, ça produisait cet effet. Je crois aussi que Joël ne s'est jamais trompé. Il y a des spectacles qui plaisent plus ou moins, qui sont plus ou moins percutants, mais, selon moi, il n'y a pas de spectacles « mauvais ». Il y a quelque chose de très intime et universel en même temps dans les spectacles et surtout, je dirais, l'artisanat, l'orfèvrerie. Ce qui fait qu'on est dans l'excellence du théâtre, Joël n'a jamais rien lâché de la précision de son travail. Ça se sent, il y a quelque chose de très précis. On rentre dedans et l'on est absorbé jusqu'à ce qu'on en ressorte. Il y a des gens aussi pour qui ça ne marche pas, bien sûr.

AF : Comment s'est décidé le début d'un travail d'archivage, en particulier pour un artiste qui ne communique pratiquement pas, et pourquoi avoir fait le choix d'un poste dédié à ce travail ?

MBV : La réponse est très concrète. La notoriété de Joël s'est faite petit à petit, la reconnaissance de la qualité de son travail s'est faite petit à petit. La publication de ses

œuvres s'est faite petit à petit aussi, puisqu'au début il ne voulait pas. La diffusion de ses œuvres s'est faite petit à petit. Au début, c'était Anne qui accueillait les gens chez elle, qui répondait, comme on le fait toujours maintenant, de façon très organique. Au bout d'un moment, ce n'était plus possible, il fallait organiser les choses, c'était trop le bazar. Ce que je dis toujours pour les archives, maintenant, que je suis à l'intérieur, c'est que c'est toujours très étonnant la différence qu'il y a entre ce que l'on projette, ce qu'on intellectualise de ce que peut être un artiste ou une compagnie, et la réalité. Parfois, on oublie qu'on ne parle pas d'un concept, mais d'une vraie personne. Cela s'est fait dans la suite logique des choses. Anne s'est dit « il faut organiser ». Il y a eu un moment que je n'ai pas vécu, c'est celui où l'on pense à la postérité. À un moment donné, on ne sera plus là, mais le travail de Joël Pommerat va rester. Et ça, c'est un processus long. Au départ, on défend un artiste au départ où toutes les salles sont vides, où l'on veut juste arriver à faire du théâtre, et, tout d'un coup, on se rend compte que c'est en train de devenir un auteur majeur… Un jour, on se dit, il faut garder trace de tout ça. Après, on se met à travailler avec des gens qui pensent cette chose-là. Ce que je dis toujours pour, c'est qu'un document d'archives qui va expliquer la démarche théâtrale, pour Joël, ce sont ses notes du mois de mars 2002 ! Il y a quelque chose de l'ordre de l'intime dans l'archivage, qui est passionnant et complexe en même temps. Il faut le faire pendant que c'est encore possible. C'est ce qu'il faut réactiver avec tous les gens de la compagnie. Mais il ne faut pas non plus forcer les choses. Parce que ce sont des gens vivants et archiver le présent, c'est une vraie question philosophique. Est-ce qu'on archive le présent ? Est-ce que c'est bien de le faire ? Je n'en sais rien.

AF : C'est un challenge. Mon travail de thèse s'est lié très intimement avec le travail que je menais dans la compagnie. J'étais en stage en Master quand je suis arrivée, avant même que je ne commence à réfléchir et à envisager la thèse. C'est au contact du présent, du quotidien de la compagnie, du travail très pratique et concret que s'est développé et s'est imposé ce questionnement. Parce que je suis dans une compagnie en activité, qui vit, qui travaille, qui exploite les créations, qui communique avec ses comédiens. Dans les archives, il y a de la demande immédiate de consultation pour la création en cours notamment. Ça pose la question tout autrement. Nous n'avons pas le confort du recul objectif, on est dans l'immédiat et dans l'intime. Ça crée une émotion très forte, mais qui en même temps, est extrêmement belle. Je pense qu'il faut accueillir cette question avec beaucoup de bienveillance. Je trouve que, jusqu'à présent c'est la position dans laquelle arrivent les étudiants chercheurs. Quand ils arrivent dans les archives, je pense qu'ils prennent conscience que ce ne sont pas des archives dans le sens conventionnel du terme. On est dans une compagnie, il y a du mouvement.

MBV : Je me questionne même sur ce que sont les archives. Ce qu'il s'est passé il y a un an, ce sont des archives ? Je ne sais pas. La création du petit chaperon rouge était il y a vingt ans, et ça tourne encore. On est encore dans le présent. Il y a quelque chose que je trouve parfois intrusif dans le fait de venir poser des questions et c'est en même temps très intéressant qu'il y ait des choses qui s'écrivent sur le travail en cours. Je ne dis pas qu'il ne faut pas le faire, mais c'est un vrai questionnement. Il faut quand même laisser passer un peu de temps avant de pouvoir revenir de façon intellectuellement intelligente sur un travail, sans pouvoir remettre en contexte dans l'époque. Quand on est contemporain, c'est un peu compliqué.

AF : Bien sûr. Je reprends l'exemple du *Chaperon* qui est un des spectacles les plus ancestraux de la compagnie : il a été créé en 2004, il était encore en tournée l'année dernière. *Le Chaperon* que j'ai vu quand j'avais 7 ans n'est pas *le Chaperon* que j'ai vu il y a un an et demi. Et pourtant, c'est ce même nom, c'est cette même création, qui ne l'est plus du tout, mais qui l'est aussi. Quand tu regardes les archives de 2004, une journaliste fait référence au corps-enfant de Saadia Bentaïeb. Elle porte le corps de l'enfant en elle. Mais aujourd'hui, est-ce que la comédienne qui a repris depuis bien plus longtemps le rôle porte aussi le corps de Saadia, au travers des photos, ou bien de l'aura du spectacle ? Car cela reste le même rôle, et, en même temps ça ne peut pas être le même, c'est une autre corporéité.

MBV : Oui, ce qui est intéressant dans *le Chaperon* c'est la longévité.

AF : Le corps des actrices vieillit aussi. Je reviens sur ce que tu as dit, très concrètement, sur le fait que Joël est une « vraie personne ». Mais certains diraient qu'il est inaccessible. Il faut bien sûr s'adresser aux personnes vivantes pour leur parler de leur création, et, en même temps, on sait que Joël Pommerat est extrêmement occupé et qu'il communique très peu.

MBV : Oui, il est extrêmement occupé parce qu'il est affairé à ses créations. Par rapport à sa personnalité et ce qu'on projette dans son travail, ce n'est pas simple de répondre à ces questions-là. Je me rends compte maintenant de la difficulté. Joël, il est au présent, ses spectacles sont au présent. Je vois le décalage par rapport aux questions qu'on lui pose et ce qu'il pourrait répondre. Après, c'est une histoire de temps. On ne peut pas faire et réfléchir à ce que l'on fait, et lui est dans le faire.

AF : Oui, il est dans le faire et non pas dans le finir. Et ses créations ne sont jamais « totalement » finies. Tu as un exemple quand tu évoques ce décalage entre les questions qu'on lui pose et les réponses qu'ils pourraient apporter ?

MBV : Ce que je dis souvent c'est que Joël n'est qu'une seule personne : il construit sa pensée de la même façon, quelle que soit la personne à qui il s'adresse. Il a besoin de temps pour dire. Ça, c'est la première chose. Ensuite, il faut bien faire la différence entre Joël Pommerat, l'auteur-metteur en scène devenu un peu historique malgré lui de son vivant, et Joël Pommerat, l'artiste, qui va en répétition à 14 h et doit penser à amener les châssis et le projo… C'est très concret en fait. J'ai l'impression qu'à la compagnie on fait plus de l'artisanat, on fait de l'art évidemment, mais c'est très artisanal, au sens noble du terme. Et donc, quand on me demande d'interviewer Joël pour la com', il me dit « Ce n'est pas moi qui vais parler de mon travail, chacun peut en avoir l'avis qu'il veut ». Je lui ai souvent parlé de faire un site et lui il dit « tout ce que j'ai à dire, je le dis dans mes spectacles ».

AF : Oui, sur cet enjeu de l'artisanat, il est surtout question du plateau, d'être au plateau, au travail du plateau. C'est ce qui prime sans arrêt.

MBV : Oui c'est ça, d'où la logique de jouer beaucoup : on ne communique pas énormément, mais par contre, on joue.

AF : J'ai un CDI d'une journée par semaine au sein de la compagnie en tant que chargée d'archives. Est-ce qu'il s'agit d'un budget alloué à la création ou bien au fonctionnement ?

MBV : Ça fait partie du budget de fonctionnement. On ne touche pas de financement pour ça, c'est quelque chose qui se rajoute. Au début, c'était un stage et puis, finalement c'est resté. Ça n'a pas forcément été pensé au long terme, en amont. Une compagnie vit au présent, et évolue au présent. On est une compagnie assez stable, mais, dans le fonctionnement, ce n'est pas si stable. On met en place des principes de fonctionnement, mais c'est encore une fois très organique. C'est quelque chose de vivant. Une compagnie n'est pas une institution, à un moment donné, on s'est rendu compte que les archives prenaient de la place, trop de place, ce n'était pas notre métier. C'est compliqué d'être dans le présent et, en même temps, de garder des choses. Ce n'est pas le même travail. Au départ, il y a eu la démarche de trouver un stagiaire, c'est comme ça qu'on s'est rencontré et puis, après il faut quelqu'un au long cours, il y a eu des discussions à plein de moments où l'on s'est dit que la première étape est celle-ci, il faut mettre de l'ordre. Maintenant, qu'est-ce qu'on fait ? Qu'est-ce que ce sera demain ? On réfléchit en faisant, et comme tu le sais, il n'y a pas deux compagnies qui gèrent leurs archives de la même façon ! Et pour nous, ce n'est même pas Joël, c'est Anne. C'est Anne qui a senti cette nécessité-là et qui a structuré les choses petit à petit. Je pense que, si ça ne tenait qu'à lui, ce serait encore dans les cartons !

AF : Le travail d'archiviste est un luxe pour une compagnie. Qu'est-ce qui le justifie en fait, selon toi ?

MBV : Ce sont les sollicitations extérieures. Si l'on ne le fait pas maintenant, après, ce sera plus complexe. Ça évolue et ça se réfléchit tout le temps. Pour moi, ce qui l'a justifié à un moment donné, oui, c'est la masse de travail, la nécessité d'organiser, d'y consacrer du temps dédié. Après, il y a eu le COVID, et d'autres choses, qui ont un peu bousculé nos emplois du temps. C'est quelque chose qu'on essaie de défendre, mais ça ne trouve pas forcément de répercussions sur les institutions…

AF : il y a eu effectivement le COVID. Dans cette logique de répercussion sur les institutions, nous avons amorcé avant le COVID le travail avec Macha Makeïeff qui était une exposition dans le hall du théâtre de la Criée à Marseille. Il s'agissait de montrer concrètement aux publics ce que pouvait être la trace de la compagnie, organisée et présentée même artistiquement.

MBV : Oui l'idée c'était de montrer l'histoire de la compagnie. L'essence de ce moment-là, c'était de ramener au concret : Joël Pommerat, son œuvre est largement commentée et analysée, mais la compagnie Louis Brouillard, c'est des milliards de kilomètres de train, d'avion, de tournée… C'est une équipe réduite, avec beaucoup de gens qui gravitent autour de Joël, mais ce sont toujours les mêmes. C'est aussi, selon moi, ce qui fait la longévité de la

compagnie. L'essence de la compagnie ne s'est jamais perdue. Je pense que ce que Joël faisait à l'époque et ce qu'il fait aujourd'hui, il le fait plus ou moins de la même façon. Il y a quelque chose, malgré les fantasmes que ça génère, d'une grande simplicité dans les rapports. Après, est-ce que la simplicité existe ? Ça, je n'en sais rien !

AF : Oui, il y avait cet enjeu de rapprocher très concrètement l'histoire de la compagnie au réel.

MBV : Oui, c'est ça. Et aussi de montrer tous ces documents qu'on a conservés, les choses un peu symboliques, les programmes de salle, les tickets… tout le travail. Tous les gens qui arrivent à la compagnie, toi et moi, les premières, tout d'un coup, on prend conscience de tout ce travail. Il y a un attachement personnel de spectateurs et spectatrices au travail de Joël. Mais tout d'un coup, quand on se rend compte du boulot que ça représente, on en prend la mesure, ça ne tombe pas de nulle part, ce sont des milliards d'heures de travail. Montrer aussi ce qu'est le travail de tournée : on a vu le spectacle un jour à un endroit, mais, en réalité, ce spectacle, il est allé dans 60 autres lieux. Je trouve que de s'en rendre compte, c'est intéressant. Ça aurait été bien qu'on arrive à la faire cette expo… Mais ça n'a pas marché.

AF : Comment s'est institué le contact avec l'IMEC, dans cette question de présent, de l'archive de la compagnie ?

MBV : De façon assez simple, il y a eu une rencontre. Une mise en contact d'Albert Dichy avec Anne. C'est ce qui nous paraissait assez logique, parce que l'IMEC est l'endroit de conservation des œuvres des artistes vivants. Ce qui nous posait problème par rapport à la BnF, c'est qu'une fois que c'est à la BnF, ça n'appartient qu'à la BnF, sachant que, dans l'esprit de la compagnie, les spectacles peuvent être recréés à tout moment, donc on a besoin des éléments d'archives, on a besoin des vidéos, d'anciens documents…

AF : Cela rejoint ce que tu disais sur le fait que mon poste est pensé au présent. Il continue de se penser au présent parce qu'il n'est pas censé s'enraciner à très long terme dans la compagnie. C'est une étape transitoire de l'archive dans la compagnie pour envisager la faire sortir de la compagnie, pour justement lui permettre de mieux circuler.

MBV : Oui, et à la compagnie, on est quand même limité dans nos moyens ; c'est pour ça qu'il y a des institutions qui existent. La conservation des œuvres numériques, par exemple, c'est une vraie question. Nous, on l'a fait je pense, le plus professionnellement possible, dans ce qu'il est possible de faire au sein d'une compagnie, mais à un moment donné, l'œuvre grossissant… Quand Anne a commencé le travail il y a 15 ans, les pièces étaient beaucoup moins anciennes.

AF : Je vais terminer avec la question du COVID, qui a créé énormément de chamboulements au sein de la compagnie.

MBV : Il y a eu une diffusion de *Ma chambre froide* en Corée, en public avec, une entrée payante. Et il y a eu aussi la diffusion en ligne, dans un cadre très précis, sur une durée décidée ensemble et de façon payante, de *Cendrillon* et *Pinocchio* par le Timbre 4 qui est un théâtre en Argentine.

AF : Pourquoi à l'étranger ?

MBV : Parce qu'à l'étranger il n'y a pas eu de soutien. Partout dans le monde, à part en France et dans quelques pays en Europe, la culture n'est pas soutenue par une institution publique. Donc, si l'on enlève la billetterie, il n'y a plus rien. Ces gens-là avaient besoin de créer des rendez-vous et mettre en place de la billetterie. On a été solidaire de ces choses-là. David (Charrier) m'a raconté que le Timbre 4 avait expliqué que des gens payaient la diffusion du spectacle, mais qu'ils ne regardaient pas vraiment. C'était plus pour soutenir le théâtre. En France, ça n'avait pas vraiment de sens de faire ça. Les spectacles de Joël tournent. Après, on a aussi fait des ateliers à la MC93 autour du *Chaperon* quand ça n'a pas pu être joué, on a accueilli des classes avec les comédiens, on a parlé du spectacle, on a mis en place tout un petit dispositif parce que les classes avaient bossé dessus toute l'année. Sinon, on a attendu que ce soit à nouveau possible de faire du théâtre, pour faire du théâtre.

3. ENTRETIENS DE LA COMPAGNIE ZIRLIB

3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib. Entretien réalisé le 29 juin 2023 à Choisy-le-Roi.

Aliénor Fernandez : Je voudrais commencer par revenir sur ton parcours et ta formation. Comment en es-tu venu au théâtre ?

Mohamed El Khatib : Ma formation a été rapide. J'ai fait un bac scientifique et après des études de lettres en hypokhâgne puis en khâgne. Parallèlement, j'ai fait une fac de géographie. Ensuite, je suis rentré à l'institut d'études politiques de Rennes, jusqu'au DEA, qu'on appelle Master 2 maintenant. Je faisais des études de géographie et de sociologie en parallèle. En géographie, j'ai travaillé sur la réhabilitation du centre historique de Mexico. J'ai passé un an là-bas. En sociologie, j'ai travaillé sur la critique dans la presse nationale. J'ai commencé une thèse que je n'ai pas fini sur la critique dans la presse nationale en France, et en particulier sur le Festival d'Avignon.

AF : Tu en es venu au théâtre par l'enjeu de la thèse ?

MK : Oui, entre autres. Il y a eu deux déclencheurs : je n'avais pas de bourse de thèse, j'ai donc dû trouver un travail à côté. J'ai répondu à une annonce dans Télérama qui disait : « cherche un conseiller pour le spectacle vivant au conseil régional de Basse-Normandie à Caen ». J'ai été pris. Pendant trois ans j'ai été conseiller théâtre et danse au conseil régional. Mais j'avais une autre activité en parallèle durant toute cette période : j'ai été animateur puis directeur de centre de vacances au CEMÉA. C'est un mouvement d'éducation populaire et il existe notamment un dispositif en Avignon *via* lequel on emmenait des jeunes en camp de vacances, faire des activités dramatiques. Je voyais beaucoup de spectacles. Ce n'était pas une volonté personnelle. Les circonstances ont fait que je participais aux camps et j'aimais faire des activités dramatiques avec les jeunes. Au BAFA, j'ai fait un atelier d'art dramatique.

AF : Et concernant l'écriture ?

MK : L'écriture est venue plus tard, vers mes 27 ans. Je me suis mis à écrire des histoires courtes, des petits fragments, des nouvelles. Je l'ai fait, notamment parce qu'à Avignon j'avais découvert Rodrigo Garcia. J'aimais beaucoup ce qu'il y avait dans son écriture, je pense notamment à un texte en particulier qui s'appelle *Borges Goya*. Je me suis dit : « on peut faire du théâtre comme ça, on peut écrire du théâtre comme ça ». Il ouvrait quelque chose de nouveau : en même temps que du théâtre, c'était l'irruption de l'art plastique. C'était une période où l'art plastique et la danse inondaient le théâtre et, soudainement, la discipline théâtrale m'a paru beaucoup plus ouverte que l'art dramatique *stricto sensu*. C'est ce qui m'a plu et donc je me suis dit « c'est possible. Il y a de la place ». Il y avait une grosse vague de nouveautés et surtout, ça correspondait aux années Baudriller, Archambault, à Avignon, entre 2004 et 2010. J'ai adoré cette période. Et c'est comme ça que j'ai commencé à

écrire autour de mes 26-27 ans. J'ai envoyé beaucoup de mes textes au Comité de lecture et à chaque fois, les retours étaient très violents : « Ce n'est pas du théâtre, il n'y a pas de personnages, les personnages ne sont pas assez incarnés… ». En même temps, avec mes amis des CEMÉA — les animateurs, les animatrices — nous avions monté une troupe de théâtre amateur. Nous nous retrouvions deux week-ends par mois et nous faisions du théâtre amateur. C'est donc à ce moment-là que j'ai commencé à écrire les textes pour cette troupe, et à les mettre en scène.

AF : Tu as pratiqué le théâtre amateur ?

MK : Oui, pendant plusieurs années. J'ai même fait le tour des festivals de théâtre amateur. Je me souviens de l'un d'entre eux. Il y a un festival national de théâtre amateur qui s'appelait NCTA. Nous y avons fait une pièce-performance. Il y a toujours un jury qui décerne les prix dans ce genre de festival, et il y avait Michael Lonsdale, un très grand acteur. Quand mon spectacle a commencé, il est parti au bout de cinq minutes, il a quitté la salle. Ensuite, il y avait une rencontre avec le jury et il nous a dit : « ce que vous faites est insupportable. Ça n'a aucun intérêt, ça n'a aucun sens, c'est de la provocation ». Il m'a démoli ! Je lui en ai beaucoup voulu. Parce que je me suis dit : « on n'a pas le droit d'attaquer comme ça un jeune artiste dans un moment de fragilité ». Il aurait pu être un peu plus bienveillant.

AF : Tu parlais d'une pièce-performance ?

MK : Je pense que ce que nous proposions détonnait un peu dans le théâtre amateur parce que ce n'était pas juste un texte ou une interprétation. Par exemple, pendant que les gens s'installaient, nous écoutions France Info en direct. Il y avait une chaîne hi-fi sur scène. Et le public comprenait que c'était en direct assez vite. Quand le spectacle commençait vraiment, une fille venait sur scène, c'était la fille d'un ami. Elle venait avec une batte de baseball, elle détruisait la chaîne hi-fi et donc le son s'arrêtait ! Et il y avait un texte projeté qui disait « la seule éducation possible, la meilleure éducation, c'est de taper fort, très fort ». D'abord sur France Info et puis sur France Inter… Ce n'était pas que de la provocation… Ou peut-être que si ? Je ne le referais pas tout à fait comme ça aujourd'hui, mais ce n'est pas impossible…

AF : Cela amorçait déjà quelque chose dans ton travail. Par ailleurs, en 2018 à la théâtrothèque Gaston Baty à Paris 3, tu avais dit que l'un de tes points de départ au théâtre, c'était Joël Pommerat et son « apparente simplicité. »

MK : C'est la pièce *Cet enfant*. Quand j'ai obtenu le travail de conseiller théâtre en Basse-Normandie, j'allais voir des spectacles toutes les semaines. D'un coup, je devenais un gros consommateur de spectacle, mais je voyais très peu de spectacles par plaisir. Il fallait voir tel spectacle pour tels dossiers de subvention. Donc, toutes les semaines, pendant trois ans, je voyais deux ou trois spectacles. Je faisais quasiment tous ceux du Festival d'Avignon à cause du CMR, et, un jour, je passe par Évreux — je ne sais plus pourquoi — et je vois *Cet enfant* de Pommerat. Je n'avais pas à l'évaluer, ce n'était pas ma région. Je n'avais même pas à dire si le théâtre faisait bien son travail, comme c'est vraiment à la frontière entre deux

régions. J'y suis allé en touriste, et là j'ai pris une claque. Il y avait un petit lien entre nous, c'est que Joël Pommerat était allé sur le terrain pour alimenter l'écriture de *Cet enfant*. Il avait passé du temps à Hérouville-Saint-Clair avec la CAF locale, et il avait donc rencontré des personnes en situation de fragilité, et de cette expérience, il a fait *Cet enfant*. J'ai découvert qu'il n'y avait rien sur scène, juste les acteurs, le son, et la lumière. Et cette pièce ne raconte pas d'histoire non plus : ce sont des saynètes qui s'enchaînent. Et moi, dans ma pratique de théâtre amateur, je faisais aussi des saynètes, mais c'était à un niveau et un degré incroyable de simplicité. Tout d'un coup, je me rendais compte qu'il s'agissait d'une écriture extrêmement cinématographique avec des acteurs extraordinaires. Je m'en rappelle encore, j'ai encore des souvenirs de ce spectacle. Ça devait être en 2015 et la pièce m'a fait un peu le même effet que Rodrigo Garcia, mais d'une manière différente. Joël, c'était la simplicité, mais la simplicité apparente parce que ça a l'air très simple et très facile, mais j'adore ça. C'est comme quand on regarde un film d'Alain Cavalier : il est là avec sa caméra et il nous dit, « c'est facile, tout le monde peut le faire ». Et j'adore qu'on fasse croire que c'est simple parce que cela donne de l'élan. C'est parce que j'ai vu un film de Cavalier que j'ai acheté une caméra, et si j'ai fait un premier film, c'est parce que ça avait l'air facile. Si j'avais mesuré à quel point c'est complexe avant de me lancer, peut-être que je ne l'aurais pas fait. Je trouve qu'il y a des metteurs en scène qui transmettent cette impression de simplicité et d'autres qui font tout pour complexifier, surcharger, pour rendre l'adhésion et le désir de créer impossible. Au contraire, ils calment le désir en disant : « il y a nous, et vous ». Chez Pommerat, je trouve qu'il y a quelque chose de presque démocratique. C'est désarmant. On sort d'un de ses spectacles et on a envie de faire du théâtre.

AF : C'est un rapport direct aux spectateurs

MK : Oui, et c'est très simple, avec beaucoup de liberté… *Cet enfant*, je l'ai revu 10 ans après à la scène nationale de Blois. Je pensais vraiment que ce serait ma Madeleine de Proust, et j'ai été très déçu. Je me suis dit « mince, j'aurais dû rester sur ma première émotion ». C'est-à-dire qu'à ce stade, j'étais plus attentif à la fabrication, à la construction de la pièce. J'ai regretté d'y avoir été parce que j'aurais voulu garder intacte cette émotion primaire.

AF : Tu as continué à aller voir ses autres créations ?

MK : Oui, j'ai quasiment tout vu.

AF : Sur le site de la compagnie Zirlib, on peut lire cette citation de Christian Boltanski qui dit notamment qu'à partir de cinquante ans, chaque personne est un musée en soi et qu'il faudrait créer des milliers de micro musées vivants.

MK : J'aime beaucoup Boltanski parce que c'est cette même apparente simplicité. Il fait partie des gens qui donnent envie de faire de l'art plastique. Quand ils parlent de leur travail, ils le font très simplement, très concrètement.

AF : Présenter des « micros musées vivants » en scène, c'est un peu ta pratique, non ?

MK : Nous n'avons fait que cela. On a ouvert des musées vivants avec Corinne Dadat (maintenant c'est un mausolée). Les supporters de Lens, c'est une autre façon de faire musée.

AF : Et vous avez aussi ouvert les gardiens au musée…

MK : Exactement. Et à chaque fois, on les a rendus vivants, car qu'est-ce que c'est un musée ? C'est un endroit où on est obligé de regarder. De mon point de vue, nous avons modifié ou en tout cas invité les gens à modifier quelque chose de l'ordre de la pratique de leur attention : regarder un endroit, qu'on n'a pas envie de regarder ou qu'on n'a pas l'habitude de regarder. Faire entendre d'autres voix. Et pour *La dispute* avec les enfants, dans les médias classiques, à propos du divorce, on a tout entendu et tout le monde, mais surtout des experts, des psys, et jamais les premiers concernés : les enfants. Donc c'est un petit espace muséal, avec un espace vierge. Nous accompagnons une parole.

AF : Beaucoup de tes créations sont présentées sous l'appellation de « performances documentaires ». C'est l'expression qui revient le plus et même parmi les critiques, ceux qui veulent un petit peu étiqueter ton travail. Donc, qu'entends-tu par là ?

MK : Alors, moi, je n'entends rien et je m'en fiche. Je ne dis jamais la même chose : théâtre documentaire ou théâtre du réel… ce n'est pas moins réel, ni plus réel. Le documentaire reste un point de vue et donc une construction sociale, parce que la caméra est à un endroit plutôt qu'à un autre. Je ne veux pas laisser croire que le documentaire serait une représentation fidèle de la réalité, et j'assume sa transformation. Ce que j'entends par performance, c'est davantage le caractère éphémère de la représentation. Par exemple, la pièce *Moi, Corinne Dadat* n'existe plus. Corinne a disparu, elle n'existe plus. Dans une pièce de théâtre classique, les acteurs meurent, et on les remplace parce que quelqu'un d'autre peut les remplacer. Là, c'est lié à la fragilité des gens qui sont là. Et puis cette pièce n'a pas de sens en dehors de la fragilité, du caractère éphémère. Ce n'est pas un objet interchangeable fait pour s'inscrire dans la durée.

AF : Tout bouge tout le temps, c'est mouvant.

MK : Oui tout bouge et c'est totalement relié aux personnes : il ne peut pas y avoir de reprise de rôle. En tout cas, pas dans la relation que je décide de créer. Parce que je m'appuie sur la vie des acteurs, par exemple de Daniel et Fanny dans *C'est la vie* et c'est pour cela que la pièce relève davantage de la performance : parce que ce ne sont pas deux acteurs qui jouent la mort d'un enfant, ce sont deux acteurs qui ont réellement perdu chacun un enfant. Et ça, c'est à la fois une performance incroyable et à la fois un défi, quelque chose de très trouble, parce que ce sont eux et personne d'autre. *Corinne Dadat* sans Corinne Dadat, ça n'a plus de sens. Mécaniquement, on pourrait le faire : je peux demander à une actrice de jouer la femme de ménage. Mais on verra une actrice. Pour moi, la nécessité du travail, c'est que ça ait un impact sur la vie des gens qui le font. Et Corinne, ça a touché ses filles, ça a transformé sa famille, ça a tout changé. En somme, ça a changé sa vie et, par conséquent, les gens qui

viennent le voir, et davantage les femmes de ménage qui viennent le voir, ne le ressentent pas de la même manière : ce n'est pas une actrice dont elles vont pouvoir dire « elle joue bien, elle fait bien la femme de ménage ! »

AF : Pourrais-tu revenir sur ton processus de création ? Tu pars de l'intime et de rencontres, c'est bien cela ?

MK : Il n'y a pas de règle. Chaque projet à sa propre logique. La méthode n'est jamais la même. Pour *Finir en beauté*, j'ai beaucoup écrit seul, j'ai fait beaucoup de travail d'archives. L'enregistrement, le montage, le processus d'écriture étaient longs. Ce qui peut relier mes pièces entre elles, c'est qu'il y a toujours un long temps de préparation et un temps très court au plateau. Il y a un travail, disons d'enquête et d'interviews des témoins, de recherches et de réflexion sur le dispositif. Je prends l'exemple de *C'est la vie*. Nous avons passé deux semaines à interviewer Daniel et Fanny. Nous les avons filmés et ensuite nous avons gardé les rushs. On a laissé maturer et c'est un travail de discussion et de lecture. Ensuite, le temps au plateau n'a duré que cinq jours. Mais quand ils sont arrivés, tout ce qu'ils nous ont raconté a fait émerger un dispositif. Ensuite, très vite, il faut que la confrontation publique arrive.

AF : Le travail intervient avec le public.

MK : Oui, quasiment. On rencontre le public dès que c'est possible. Cela a été encore plus extrême avec Patrick Boucheron. Tout le travail a consisté à faire émerger une forme. Nous avons rencontré les collectionneurs de boule à neige. En règle générale, je ne prévois pas de répétitions. Grossièrement, je prévois toujours de bloquer deux semaines avant la première, par sécurité en disant : « On va travailler au moins une semaine ». Pour *Boule à neige,* nous avions du retard et deux semaines avant la création, Patrick a eu un tournage avec Arte qui est tombé, donc il ne pouvait plus se rendre disponible deux semaines. Nous avons donc répété trois jours : lundi, mardi, mercredi. Et mercredi soir, c'était la première. Comme nous avions terminé d'écrire le texte le mercredi, nous avons fait la première avec le texte à la main. D'ailleurs, il reste une fiche ou deux que j'utilise pendant le spectacle, mais au début, il y avait vingt fiches ! Il fallait le temps qu'on apprenne le texte et donc on l'a dit. On est entré sur scène en disant aux gens : « on est désolés. Vous avez la chance d'assister à la première mondiale, mais l'inconvénient c'est que, comme c'est la première, on vient de finir d'écrire le texte, donc on ne le connaît pas ». Ça a fait rire les gens qui ont cru que c'était fait exprès, que c'était pour le spectacle. Mais le dispositif permet de faire croire ce genre de chose et j'essaie de faire des dispositifs qui permettent tout, si bien que les gens ne savent plus. J'aime bien ce trouble, je trouve ça vivant.

AF : C'est le fait d'être en présence, donc vous jouez de ça. Les gens sont là et donc vous allez jouer avec eux, leur parler.

MK : Mais, de fait, ils étaient contents. C'était moins bien et moins maîtrisé, mais, par contre, cela suscitait aussi une empathie parce qu'il y avait une fragilité.

AF : Tout ce que tu proposes forme un vrai un travail d'équilibriste finalement. Parce que c'est cette fragilité qui est intéressante à présenter et à travailler. C'est aussi, je trouve, une des grandes caractéristiques de ton théâtre, dans le sens où ton travail au plateau ne peut pas se passer du public. Par exemple, pour un spectacle capté, sans spectateur, on perd de cette fragilité à double sens. Elle se diffuse au fur et à mesure des représentations et elle se conserve. Mais, est-ce que vous vous arrêtez dès qu'elle n'opère plus ?

MK : On devrait arrêter. Malheureusement, parfois, on est pris dans des logiques de tournées, d'engagement sur très long terme… il y a aussi des raisons économiques, parfois. Mais ce ne sont pas les contingences économiques de la compagnie ou même les miennes. Il peut aussi s'agir de problèmes avec des personnes en situation de fragilité. Corinne Dadat est l'exemple typique : j'ai accepté de faire deux saisons de plus pour qu'elle gagne plus d'argent. Ça ne me paraît pas moins légitime que d'autres raisons qui font durer une pièce.

AF : Et c'est aussi pour ça que tu dis qu'il faut systématiquement ménager des zones d'accident. C'est le cas pour *Moi, Corinne Dadat* et même pour *Boule à neige*, à chaque fois, il y a de nouvelles paroles.

MK : C'est aussi pour nous, pour qu'on ne s'ennuie pas. Je ne pourrais pas répéter cent-vingt fois la même chose. Alain Cavalier c'est différent : il ne peut pas apprendre un texte, il a des problèmes de mémoire. Une structure suffit en règle générale. Peu de gens parlent comme Cavalier et Boucheron. Une langue très châtiée et très littéraire aussi. Comme Corinne Dadat, c'est agréable de les voir improviser.

AF : Et comment considères-tu ta matière de travail ? Car tu travailles beaucoup avec des témoignages, des enregistrements, des documents personnels, notamment les mails…

MK : Dernièrement, j'ai un peu arrêté les mails. Ce n'est pas mécanique : je prends ce que j'ai autour de moi, ce que j'ai sous la main, tout ce qui peut nourrir, et je relis nos échanges.

AF : Tout ce qui fait trace avec les gens qui t'entourent.

MK : Voilà c'est cela. Ce qui a fait trace sur le sujet en question. Je prends tous les matériaux indifféremment. Je vais juste au plus simple, comme un petit archiviste, qui prend tout ce qu'il peut autour de lui. La plupart du temps, ce sont des choses un peu méprisées : de la paperasse administrative, un mail ou un objet du quotidien. Un objet sans qualité.

AF : Donc, tu as conscience de cette matière en fait. Tu sais que c'est vers ça que tu as envie de te tourner.

MK : Seulement une fois que j'ai décidé de me lancer dans un processus. Au début, je n'ai pas une volonté d'archive.

AF : Tu amasses.

MK : Quand je suis à court d'idées, je fais comme tous les mauvais auteurs contemporains : je vais sur Wikipédia ou je tape le sujet en question sur internet. « Perdre un enfant… » je fais vraiment ça. Le déclencheur, c'est toujours quelque chose de très concret. Je peux appeler un ami et lui demander : « tiens, si je te dis "perdre un enfant", qu'est-ce que tu penses ? ». Ça peut me servir de matière pour rebondir. Partir seul une semaine pour écrire, cela me semble une aberration totale. Pour moi, c'est presque un prétexte pour rencontrer des gens et faire parler la matière qui est autour de nous — la matière un peu négligée — et d'en faire émerger une forme de beauté. Parce qu'il y a des artistes, leur travail est de créer de la poésie, de créer de la beauté. Moi, j'essaie plutôt de la faire émerger là où elle est déjà. Ça peut me toucher dans la vie quotidienne.

AF : Tu pars donc de tes archives, intimes et personnelles, mais aussi des archives intimes et personnelles des gens qui sont avec toi, près de toi, qui t'entourent et tu les mets, à rebouger sur la scène au fur et à mesure des représentations.

MK : Daniel et Fanny, pour notre premier rendez-vous, je leur ai demandé de venir avec des objets de leurs enfants. La table était pleine d'objets et ils me parlaient des objets. Cette histoire est bouleversante et je n'avais rien à faire, j'ai juste à regarder cette histoire et à savoir à quel moment il faut qu'elle soit racontée.

AF : On retrouve aussi ce phénomène avec *Conversation* avec Alain Cavalier : vous avez des objets pour lancer et relancer votre conversation. C'est un appui, c'est une stabilité de savoir ces objets en scène. Vous n'êtes pas sur un plateau totalement vierge et sans outils.

MK : Oui, mais c'est juste une sécurité en fait. On sait qu'on peut s'appuyer dessus, on ne choisit pas toujours les mêmes objets, ça change. C'est un prétexte et on s'en sert plus ou moins, mais ça dit aussi de nous qu'on est un peu collectionneur. Mais de mauvais collectionneurs. C'est-à-dire, on ne va pas faire de grosses collections, mais un peu de tout : deux ou trois babioles, des bibelots…

AF : Tu commences les collections.

MK : Chez Cavalier, son bureau, c'est un véritable chaos ! Par exemple, il y a deux cents feuilles d'arbre dans son bureau. Il ramasse des feuilles d'arbre, il les trouve belles, il les colle au mur. Elles se dégradent en plus… Il y a de petits bibelots, tout un tas d'objets. C'est très touchant et attachant. Face aux objets il y a une espèce de rapport d'égalité, tout le monde peut avoir une petite babiole insignifiante, mais à laquelle tu tiens énormément parce que c'est un attachement, c'est rattaché à une histoire nostalgique, un souvenir de famille, un souvenir d'enfance et ça, ça n'a pas de prix. Tous ces objets-là, ils créent une forme de théâtre d'objet en fait. Ça parle à tout le monde, tout le monde peut se projeter dessus. Tout le monde peut comprendre cet attachement irrationnel à une petite chose ridicule.

AF : *Finir en beauté* proposait énormément sur l'enjeu et le souci de la mémoire grâce à la voix et à l'enregistrement. C'était un travail d'entretien de la mémoire et du souvenir. Donc, tu l'as mené, d'abord pour toi et tu l'as ensuite déplacé à la scène ?

MK : C'est la pièce où j'ai arrêté de faire travailler des acteurs. Mais j'avais pensé à un moment donné qu'une actrice pourrait incarner ma mère. Et l'acteur Thierry Reynaud devait jouer à ma place. Finalement, je l'ai fait moi-même, mais un peu par accident. J'avais lu cette phrase de Joël Pommerat qui m'avait frappé, et qui disait en substance : « J'ai commencé à vraiment faire du théâtre, quand j'ai arrêté de faire souffrir les gens et de me faire souffrir »[1]. Et moi, les gens me faisaient souffrir, et je les faisais souffrir. Je me suis dit que c'était une grande liberté. Quand je me suis lancé dans ce projet-là, tout le monde m'a dit : « tu n'auras pas assez de recul ».

AF : C'est un geste total.

MK : C'est moi qui ai fait la lecture la première fois. Ça s'est très bien passé, et ça permettait de ne plus voir l'acteur, mais de voir un fils et sa mère. Le spectateur pouvait décider s'il avait envie de regarder le fils qui parle de sa mère ou bien un acteur qui raconte un texte, qui dit un texte. Cela permettait cette rupture-là. Et je trouvais indécent de demander à une actrice de jouer ma mère. Je voulais faire entendre la voix de ma mère. Mais, au départ, je faisais tout pour la couvrir : je faisais parler une actrice et il y avait beaucoup de musique. Finalement j'ai juste gardé le magnétophone. Le processus a été d'enlever, enlever, enlever. Jusqu'aux lumières. Il n'y a rien, je les ai enlevées. C'était le plus dur.

AF : Il y a aussi ce geste : tu distribues en photocopie aux petits comités du public un document : au recto, l'acte de naissance au verso, l'acte de décès avec cette fameuse faute de frappe administrative, ce que tu racontes aussi, tu le dis dans le texte. Mais ce geste de la distribution, pourquoi l'avoir ajouté ? Le spectateur repart avec, on le garde. Et d'ailleurs ce n'est même pas mentionné dans l'édition du texte. On part du document administratif vers l'archive en scène.

MK : L'idée est venue après. C'était l'envie de partager une intimité, de montrer que c'est vrai. Parce que, pendant tout le début, on peut se dire « ce qu'il raconte c'est de la fiction ». À un moment donné, on fait une pause, et on dit : « regardez ». J'avais envie de confronter les gens à un document. Et c'est assez brutal comme document en fait. Quand on lit, c'est très froid. Pour l'adoucir, j'avais mis l'acte de naissance au dos. Les deux sont reliés. Les gens sont libres de repartir avec ou pas. Il y en a qui le laissent, d'autres partent avec.

[1] POMMERAT Joël, *Théâtres en Présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2007, p. 6. "Plus tard, quand la question de la mise en scène de mes textes s'est imposée, je me suis aperçu qu'il fallait que je travaille avec des gens avec lesquels je puisse m'entendre, qui ne me faisaient pas souffrir et que je ne faisais pas souffrir. Avec lesquels je partage le sens de la recherche. Non pas juste des comédiens qui viendraient là, se prêter. Il fallait des complices véritablement."

AF : Tu dois faire sauter beaucoup de barrières. Même le document, le spectateur peut croire encore que : « c'est un document, c'est imprimé, donc ça a peut-être été préparé à l'ordinateur. Peut-être que ce n'est pas encore tout à fait vrai ». Il y a aussi notamment le fait que tu ne viennes pas saluer. Comme la présentation d'un spectacle en répétition en quelque sorte. Mais c'est aussi quelque chose qui ajoutait à ce trouble total du spectateur : le vrai, le faux, le réel, le fictif, la vérité, le mensonge…

MK : Cela me paraissait indécent de venir saluer. Je ne me voyais pas, après avoir parlé pendant une heure de ma mère morte, venir me faire applaudir. Les gens n'applaudissent pas toujours. Parfois, c'est très beau : les gens sortent les uns après les autres en silence et j'adore. Parfois, ils applaudissent nerveusement : il y a des gens qui ont besoin de décharger. Par contre je reviens saluer dans certains endroits. Par exemple, quand je joue à la campagne ou dans un quartier devant des gens qui ne vont jamais au théâtre. Pour eux, ça peut être très violent. C'est intéressant de déconstruire ce code, mais avec un public averti à qui on peut ne pas donner ça. Mais ça serait juste une violence gratuite avec des gens qui ont envie de me remercier. Alors je reviens, mais pour pouvoir partager un moment après.

AF : Dans *Stadium*, tu emploies le terme « d'archive vivante » pour qualifier Christian Champiré, le maire de la ville de Grenelle. Est-ce que tu peux revenir sur cette expression ?

MK : Comme les communistes disparaissent les uns après les autres et que le Parti communiste a totalement disparu, il est maintenant — pour moi — élevé au rang d'archive. Il n'y aura quasiment plus de communiste, et, comme Christian Champiré est encore vivant, j'ai eu l'idée d'appeler cela la dernière archive vivante. C'est ce qui reste du Parti communiste.

AF : Dans le dans le livret de *Stadium*, il y a même une rubrique qui est appelée « archives », placées juste avant « Monsieur Drapeau » et où il y a notamment un commentaire de l'INA et la photo du soldat avec sa propre écharpe. Pourquoi avoir créé cette rubrique alors que la pièce est plutôt une succession de portraits et d'individus ?

MK : On ne sait pas si c'est vrai. Photo ou montage, on pense qu'elle est réelle, mais on n'a jamais réussi à l'authentifier et à retrouver qui a fait la photo.

AF : C'est une archive entre fiction et réelle.

MK : Oui. En regardant de près, des amis photographes m'ont dit qu'elle n'était pas retouchée. Mais ils ne peuvent pas le garantir à 100 %. L'archive sur Yoann Cruyff, aussi, c'est tout ce qui a nourri l'écriture. Et, par conséquent, ces archives sont touchantes. C'est l'envie de les partager au public.

AF : Corinne Dadat c'est aussi une archive vivante ?

MK : Plus maintenant, mais ça l'a été.

AF : L'archive du corps.

MK : Qui est très peu documentée.

AF : Que vous rendez visible dans l'édition du livre, il y a le geste chorégraphique présenté au lecteur : le corps est une archive avec le souvenir du mouvement du travail qui s'accumule en lui. Comment s'est passé le travail des corps à la scène qui est le sien, bien sûr, mais aussi celui de la danseuse. C'était la mise en avant du corps ?

MK : Oui, c'était davantage la question du corps ouvrier. Même si elles évoluent dans deux champs complètement différents, un champ totalement valorisé, symboliquement très porteur, et un autre complètement méprisé. Mais c'était cette confrontation entre ces deux corps…

AF :… dans cette idée de l'archive du corps vivant.

MK : Oui, un peu plus avec Corinne. C'était la représentation du corps abîmé. Nous avons fait un bilan de compétence, on prenait son rythme cardiaque et on voyait que Corinne, c'était très défaillant par rapport à la partie du corps en question. Nous avions aussi des radios. C'était une radio des épaules de Corinne : elle avait les épaules de quelqu'un de 70 ans, à cause du geste. Nous n'avons pas gardé cette radio, ça faisait trop high tech, mais il y avait l'envie de documenter ces corps au travail.

AF : *C'est la vie* pose aussi très fortement la question de l'intime mis en archive avec les documents, tu l'as dit.

MK : C'est le summum pour moi.

AF : Cet enjeu même entre fictif et réel, notamment avec le fameux fact checking, et le matériau des emails. C'est aussi le seul spectacle où il n'y a pas d'improvisation du tout, pas d'accident.

MK : Si, l'accident c'est que la pièce peut tout à fait s'interrompre : Daniel peut aller boire un coup, prendre un mouchoir, aller pleurer, revenir, et ça, on ne peut pas le contrôler. Une image va réveiller quelque chose, par exemple.

AF : C'est le processus presque inverse de tes autres créations, où l'on planifie tout pour laisser intervenir.

MK : Exactement. J'ai tout fait pour réduire l'accident, sachant qu'il arriverait de toute façon, mais de telle sorte qu'il ne prenne trop de place qu'il ne mette pas le spectateur dans des situations de malaise. Il fallait une construction la plus aboutie possible en termes de rythme, en termes de construction et en termes de fabrication. Que l'on ait toujours le sentiment d'être dans un objet théâtral. Alors même qu'on est dans tout sauf dans un objet théâtral. C'est les deux. Avec Cavalier et *Conversation*, ça flotte, il peut y avoir un silence de cinq minutes

parce qu'on ne sait pas quoi dire, ce n'est pas grave. Mais avec Fanny et Daniel, il faut que ce soit très bordé pour qu'ils puissent s'appuyer sur la structure si l'un des deux flanche.

AF : Dans *Boule à neige,* il y a cette phrase qui revient, c'est une phrase de Patrick Boucheron qui est : « qu'avons — nous sur la table ? Des objets, des textes et des archives ». Vous avez amassé sur la table l'ensemble de la documentation que vous avez trouvée sur la thématique des boules à neige, c'est cela ?

MK : C'est cela. Le texte est arrivé le dernier jour alors que ça faisait un an qu'on discutait. Mais c'est vrai que c'est un peu ça. Les objets, les archives, les témoignages. Et nous, on est arrivé chacun avec des bribes de texte, et c'est comme ça qu'on a tissé.

AF : Vous avez été aux archives des boules à neige.

MK : Nous avons envoyé des gens. Patrick a deux collègues, notamment Manuel Charpy. C'est un spécialiste du XIXe siècle et des bibelots du XIXe siècle. Il sait exactement où chercher, ça va très vite. Et il nous a trouvé les documents. Ça nous fait gagner du temps. L'invention de l'aquarium, la première boule à neige, nous avions des témoignages de collectionneurs de boule à neige.

AF : Tu fais une distinction entre l'objet, le texte, et l'archive ?

MK : Je mets l'archive au même niveau que le témoignage. C'est de la nourriture dramaturgique. C'est ce qui reste, c'est ce qui va rester. Maintenant, les témoignages que l'on a recueillis sont érigés au rang d'archives. Ils sont là pour la postérité, c'est l'avantage de l'archive : ça se transmet de génération en génération.

AF : Tu emploies le mot « ériger », cela signifie que l'archive est supérieure pour toi ?

MK : Ça dépend. Parce que l'acte de décès de ma mère, c'est une photocopie de qualité médiocre qui finit pliée en 4 dans un sac, donc elle n'est pas du tout érigée. Par contre, c'est une archive puissante par sa simplicité et par le moment où elle intervient. La langue administrative aussi est très puissante. Pour moi c'est un peu une archive masquée alors que les collectionneurs, comme ils sont méprisés, sont sur un piédestal, ils sont en très grand sur des écrans et ils nous surplombent dans *Boule à neige*. Ce n'est pas une boule à neige posée dans un coin sur la table, ce sont des archives vivantes, qui sont totalement éclairées et qui sont indissociables de la création de cette pièce.

AF : Mais c'est aussi à l'image même cet objet, et vous le dites très bien dans la pièce : la boule à neige est une archive vivante en elle-même. On constate qu'à chaque fois, les gens viennent s'asseoir tout autour, prennent une boule à neige, la pose, en prennent une autre, et la repose. La boule à neige appelle ce geste en permanence. C'est parce qu'on la secoue qu'elle existe. Est-ce que c'est pour cette raison que tu as choisi de collaborer avec un historien, parce que c'est une rencontre aussi ?

MK : C'est Catherine Landeau, à Nantes, qui nous a associés. Et si je peux me permettre, je vais dire un mot de *Ça ira (1) fin de Louis*. Je le dis avec une certaine tendresse parce que j'ai adoré cette pièce. Ce qui ne me plaît pas, c'est le rôle des historiens. Pour moi, ce sont des « scribouillards » qui viennent alimenter, nourrir, donner des bouts, fouiller dans les archives. Avec Patrick Boucheron, on s'est toujours dit qu'il n'y aurait pas ce découpage entre celui qui va dans les archives et qui reste dans l'ombre et celui qui monte sur scène. Souvent les archivistes sont les gens de l'ombre. Avec Patrick, c'était une participation totale à tout le processus, de l'écriture du spectacle à sa mise en scène. Après, ce sont les compétences de chacun qui diffèrent : Patrick ne sait pas faire une scénographie ! Mais l'historien ne sert pas de faire-valoir, il est partie prenante de toute la pièce. Il ne vient pas me nourrir, moi, en tant que metteur en scène. Nous avons voulu déjouer cet aspect.

AF : C'est assumé pleinement parce qu'il est avec toi sur scène, parce que vous dialoguez.

MK : Oui. Assumer le dialogue c'est possible pour rejeter les assignations qui sont souvent des problèmes propres aux spectacles historiques. En ce moment, nous sommes en train de préparer un spectacle sur le Château de Chambord et sur l'histoire de France. Je vois bien que nos interlocuteurs parlent toujours à Patrick, à l'historien, quand il est question d'histoire, sur la Renaissance, par exemple. Quand c'est une question de mise en scène, ils se tournent vers moi, c'est amusant, mais c'est normal. Mais dans le dispositif qu'on fabrique, Patrick dit aussi des choses intimes : on essaie de modifier ce cadre.

AF : Gardes-tu des traces de tes créations ?

MK : Alors, c'est amusant parce que Daniel Kenigsberg m'a demandé : « est-ce que tu peux m'envoyer des vidéos de *C'est la vie* dans lesquelles j'apparais ? ». Ce sont des archives. Et donc, j'envoie un mail au directeur technique : « Où sont les vidéos ? C'est toi qui les as, non ? Moi j'ai changé trois fois d'ordinateur, je ne les ai plus. » Je parle des rushs, six ou sept heures d'entretiens filmés. Et on ne sait pas où c'est. J'appelle, et on me dit : « c'est dans un disque dur. Il faut que je fouille chez moi, regarde chez toi… » Je ne veux pas que le spectacle soit capté. Je le fais par défaut. En général, on dit que ça n'existe pas. Je donne vraiment avec parcimonie. Par exemple, *Gardien party,* ce sont cinq personnes debout qui parlent. Parfois ils s'assoient sur leur chaise. En vidéo c'est horrible. Mais quand on est avec eux, on sent leurs personnalités.

AF : C'est parce qu'on est avec eux, parce qu'il n'y a pas de plateau à proprement parler, pas de séparation. On n'est pas en face : on est ensemble.

MK : Le spectateur est très près. Si on regarde la vidéo, on ne verra qu'une pièce de théâtre. Visuellement c'est très pauvre avec des acteurs assez médiocres ! Ça peut être touchant, mais seulement si on est placé à trois mètres d'eux.

AF : Mais c'est aussi tout le principe d'une archive. C'est un support de travail pour les chercheurs, pour les étudiants. Elle fait trace pour la suite, mais ce ne sera jamais le reflet d'une quelconque forme de réel. C'est un fait fictif organisé pour permettre de faire trace un tant soit peu sur un point qui a pu exister à un instant T.

MK : Mais il y a des formes qui supportent bien la captation. L'opéra, par exemple. Castellucci à Aix sur Arte, c'est franchement incroyable. Il y a une telle puissance d'image que je n'ai pas éprouvé le besoin d'aller voir la prise.

AF : Mais dans ton travail, on est en présence. En présence des gens et en présence des objets, donc en présence d'archives vivantes. Cet aspect ne peut pas retransparaître au travers de sa propre archive vidéo. À ce sujet, sur le site de Zirlib, il y a deux onglets qui sont assez signifiants à propos de la préoccupation de la trace de l'archive au présent dans la compagnie. D'abord, il y a évidemment l'onglet presse, qui est très bien organisé avec les revues de presse, les articles, les renvois aux interviews, aux radios, etc., le tout en fonction des spectacles. Sais-tu qui en est à l'initiative ?

MK : À un moment donné, notre travail était très attaqué. Notamment *Stadium*. La pièce a généré beaucoup de polémique, et a fait l'objet de vives attaques. C'est aussi, pour asseoir le travail, qu'on a créé cet onglet. Mais aujourd'hui, c'est vrai que l'on n'en a pas besoin. C'est juste pour documenter.

AF : Oui c'est ce qui entoure les créations, c'est ce qui vous suit à la trace. Il y a aussi les scans d'articles de journaux. Et le second onglet, c'est celui de la boutique.

MK : C'est mon préféré.

AF : Il est possible d'acheter les objets des créations. Pourquoi cette démarche ?

MK : C'est amusant, il y a une semaine, on m'a demandé une veste de survêtement Adidas. Je n'ai pas répondu, je n'ai pas eu le temps. Le problème c'est que je ne sais pas où sont toutes ces choses. Elles ont existé, ce sont des objets qui ont été dans les créations.

AF : Ils ont existé, mais ils n'existent plus ?

MK : Si, mais la question est la même que celle des rushs de Daniel : où sont-ils ? Nous avons un hangar de 1000 m² avec deux-cents caisses… Il faudrait aller fouiller dans les archives, mais ce n'est pas possible. À moins qu'on me propose 1000 €, et là, je peux mettre quelqu'un à temps plein pour aller chercher. Par exemple, les boules à neige, à la fin, nous les vendrons. La boule à neige Iran air, on l'a mise à 800 $, mais c'est son prix : c'est le prix qu'on l'a payé. Mais maintenant, je suis trop attaché à elle. Elle a une histoire trop importante dans le spectacle. Pour moi elle a trop de valeur, même si on me donne 5000 € !

AF : Il est quand même admis que ce ne sont pas des pièces de collection ni des objets d'archives muséographiques et qu'ils restent des objets monnayables ?

MK : Oui, c'est juste une question de temps. Je serais très content que tout ça ne disparaisse pas et que ce soit chez quelqu'un.

AF : Vous proposez cette alternative, qui consiste à ne pas sacraliser les objets en création. Ils restent des objets tournés vers le public qui les a observés et qui s'y est intéressé. Ils restent en circulation. Tu y tiens ?

MK : Oui, mais il faudrait l'enrichir un peu. Par exemple, j'aimerais rajouter à l'onglet boutique des objets issus de la création sur les personnes âgées. Une des actrices a un dentier. Elle a quatre-vingt-douze ans et quand elle va mourir, j'aimerais bien récupérer son dentier et le vendre. Le dentier de Jacqueline. Pour moi, c'est une actrice de la Comédie-Française : elle est renversante.

AF : C'est un peu morbide, non ?

MK : Je trouve ça joyeux, moi.

AF : On en revient au micro musée vivant de Boltanski. Le spectateur peut ramener son petit musée chez lui, moyennant finance ?

MK : Mais il y a souvent des goodies dans les spectacles. L'idée de base, c'était que, pour chaque spectacle, nous fassions un cadeau au spectateur. Je n'ai pas réussi à le faire sur toutes les pièces. Pour *Boule à neige*, dans le budget de production, nous avions prévu la fabrication de dix-mille boules, pour que les gens repartent tous avec une boule à neige. Sauf qu'on n'a pas réussi à trouver quoi mettre dedans. On ne voulait pas juste mettre une photo. On n'a pas trouvé la bonne idée. Il fallait que ce soit un objet fort. Pareil pour *La Dispute* : j'aurais voulu que chacun reparte avec un playmobil, ou un petit bout du décor, mais cela coûtait trop cher.

AF : On en revient à la matière vraiment très concrète des choses. C'est un échange ?

MK : J'adore les goodies. Quand je vais dans un musée, je passe toujours par la boutique.

AF : Mais les prix pratiqués sur l'onglet du site font que l'on pense que c'est une plaisanterie. Le doute persiste.

MK : Mais tout est vrai. La Renault 12, par exemple, je veux vraiment la vendre. Elle est devant chez moi.

AF : Quoi qu'il en soit, tu as besoin de rapports personnels aux gens et aux choses : tu gardes des documents, des papiers, des fichiers numériques, des enregistrements, des photos… Tu

les gardes et même si ce n'est pas forcément organisés en archive, toujours est-il que c'est bien présent. Ça fait matière pour toi.

MK : Oui, mais je n'en ai rien à faire en fait, ils sont là naturellement, ce n'est pas un effort de conservation. Ce n'est pas la même chose chez Alain Cavalier, par exemple. Tous les jours, il lit *Le Monde, Libération…* et il découpe systématiquement une ou deux photos qu'il trouve belles et il les met dans des classeurs. Donc il a une vraie volonté conservatrice. Et ça nourrit ses films. Parfois, ce sont des images qui le marquent. Moi, c'est moins compulsif. Mais j'aime beaucoup les objets, les grigris, les choses comme ça. Dernièrement, j'étais au Maroc en tournage et c'est le paradis pour moi. Comme je prépare une exposition sur les vieilles voitures, j'ai ramené plein de choses des souks ou des brocantes que j'ai fréquentés au Maroc. C'était pour préparer le travail, mais en même temps, j'ai envie de les garder pour chez moi, après.

AF : Ça me fait beaucoup penser à la scénographie en image que tu avais faite pour *Duras-Platini* où l'on voit une caméra vidéo qui descend et qui suit les objets à la trace sur un plan. Tu en reviens systématiquement à ce lien avec l'objet-archive, à l'émotion qui lui est rattachée, c'est tout le temps prégnant.

MK : Je pense à la force du théâtre d'objet. Pour ça, Cavalier est très fort : il filme de petits objets et leur donne vie. C'est émouvant. Tout le monde peut le faire chez soi. Mais c'est un état d'esprit aussi : il a une capacité à s'émerveiller, à regarder la forme d'une cuillère, par exemple.

AF : À l'inverse, est-ce qu'il y a des choses, des documents, qui peuvent même être des éléments de travail que tu jettes ou que tu aimerais peut-être voir disparaître ?

MK : Non, mais souvent, je fais du tri. Je ne jette pas, c'est juste que ça va à la cave. Je me dis toujours que ça peut servir même si ça ne sert jamais. Qu'est-ce qui fait trace finalement, après les créations, qu'est-ce que c'est ? Le processus de travail, en fait, lui continue, il n'y a pas un avant et un après-création. Il y a l'édition qui reste une trace. Je perçois l'édition comme un goodies. Juste un souvenir de cette expérience. Ce n'est pas forcément vrai d'ailleurs parce qu'il y a souvent des différences entre le texte et ce qu'il s'est réellement passé sur scène. Mais ça fait se remémorer, c'est ça l'intérêt de l'édition. C'est la mémoire des gens.

AF : Tu as commencé à le dire quand tu as parlé du local où vous êtes installé. Est-ce que c'est là que vous stockez les archives ou bien les costumes, les scénographies, les documents...

MK : À Orléans nous avons notre local de stockage. Je pense qu'il faudra faire une brocante à un moment donné : sortir, faire le tri. Je sais qu'on a des autolaveuses, je pense qu'on pourrait s'en débarrasser…

AF : Êtes-vous sollicités par des étudiants, par des chercheurs qui travaillent sur les créations, ou même des sociologues ?

MK : Quasiment toutes les semaines.

AF : Vous leur proposez un petit peu de cette matière ?

MK : Non, on a trop de sollicitations. De temps en temps, je réponds, mais… sinon je ne fais que ça.

AF : Dans la vie quotidienne de la compagnie, il n'y a donc pas le temps pour la gestion du stock, pour l'organisation des données, pour une éventuelle consultation, même en numérique, ce travail qui ne s'accomplit pas parce que vous n'avez pas le temps.

MK : Ce serait intéressant. Pour moi, le modèle c'est Joris Lacoste. L'encyclopédie de la parole, c'est le meilleur site internet du monde en termes de gestion des archives. J'aimerais arriver à leur niveau. Mais on a énormément de rushs. On en a trop. Et je n'ai pas nécessairement envie que les gens voient tout. Mais il reste le souvenir.

AF : C'est cette idée selon laquelle, une fois que les créations ne sont plus, il reste autre chose. Ce sont des formes éphémères, c'est du théâtre qui n'est pas forcément voué à faire trace, ni même à faire matière. C'est ce que j'appelle l'anarchive. L'idée selon laquelle l'archive continue d'exister dans sa perpétuelle réorganisation, voire sa revente comme tu le fais, c'est une passation. Si on parle d'une non-archive, qu'en est-il des documents administratifs ? Tu as dit que ça te plaisait, donc tu les gardes ?

MK : Parce que ça renvoie à la vie quotidienne. C'est par essence l'archive sans qualité. En fait, avec le temps, toutes les archives prennent de la valeur. Qu'elle soit esthétique, grammaticale. Un acte administratif anodin, ça témoigne d'un contexte : une facture de gaz, c'est nul, ça n'a aucun intérêt. Mais trente ans après, on se dit « qu'est-ce que c'est que ce truc préhistorique ! »

AF : C'est comme les objets de brocantes que tu m'as montré en photo. Le temps dont l'objet témoigne est certes passé, mais il existe toujours puisque l'objet est présent. Toute cette matière est vouée, non pas forcément à la disparition, mais en tout cas à l'oubli (partiel).

MK : Ou à l'échec.

AF : Au début, je t'ai parlé de l'appellation « performance documentaire », et tu m'as répondu que tu t'en fichais. Mais, par exemple, ta toute première pièce est enregistrée sur le site sous le nom de « pièce de théâtre »…

MK : C'est parce qu'il faut l'oublier !

AF : L'expression « performance documentaire » sur le site de la compagnie Zirlib est celle qui revient le plus.

MK : C'est vrai. Il faudrait changer ça.

AF : Tu utilises différents noms, tu dis que, par exemple, la conversation avec Alain Cavalier est juste une performance. Quelle définition donnes-tu du mot ?

MK : On a à la fois cette fragilité et le caractère éphémère lié à la vie et à la mort d'Alain Cavalier…

AF : donc, performance, c'est aussi cette idée qu'il faut…

MK : Faire le grand écart !

AF : Oui, se donner à fond !

MK : Il se donne, il a quatre-vingt-douze ans !

AF : « Zirlib », qu'est ce que ça signifie ?

MK : Je ne peux pas le dire. Personne ne le sait. Je ne le révélerai jamais.

3.2 Entretien avec Gil Paon. Entretien réalisé le 30 juin 2023 à Paris.

Aliénor Fernandez : Commence par te présenter, dire quel est ton parcours, et retracer ce que tu considères essentiel, que ce soit au sein de la Compagnie Louis Brouillard d'abord, puis de la Compagnie Zirlib ensuite.

Gil Paon : Je m'appelle Gil Paon. La Compagnie Louis Brouillard a été mon premier vrai travail. J'avais 22 ans. J'ai été embauchée en 2012 en tant qu'apprentie. J'étais étudiante au sein du master professionnel des métiers de la production théâtrale de la Sorbonne Nouvelle Paris 3. Avec Lorraine (Ronsin Quéchon), nous avons été embauchées en même temps, en septembre 2012. Nous devions rester durant la saison 2012-2013, avec chacune des responsabilités distinctes. Lorraine était assistante sur les tournées auprès de Léa (Franc) et Katia (Massé), et moi j'étais l'assistante de Jean François (Louchin). Je l'aidais sur toute la partie devis des budgets et des choses en lien avec les ateliers. Anne (de Amézaga) gérait toute la communication, mais le spectre de ses activités était gigantesque (*rires*) parce qu'elle a été secrétaire générale, puis codirectrice de la compagnie.

AF : On lui demandait d'être extrêmement polyvalente.

GP : Oui. En fait, elle gérait les ressources humaines, toute une partie de la diffusion, toute la production, le montage de création et aussi la direction un peu politique et philosophique que la compagnie choisissait de prendre.

AF : Le travail sur les éditions aussi.

GP : Oui ça faisait aussi partie de mon travail : il y avait les éditions et les droits d'auteur de Joël.

AF : La multitude de tâches qui t'étaient dévolues était extrêmement conséquente parce que tu as ensuite assisté Anne, donc tu étais présente sur tous les fronts.

GP : Oui, vraiment. Il y avait même des choses de l'ordre de la structuration de la compagnie. Bien sûr, c'étaient Anne et Joël qui prenaient les décisions, mais nous en parlions. On discutait beaucoup de l'organisation interne de la compagnie. Comme j'étais au bureau, j'avais aussi un œil sur la manière dont l'équipe de production/administration travaillait : comment cela se passait, comment mieux fonctionner, etc.

AF : Tu voyais les choses de l'intérieur : comment la compagnie fonctionnait en interne avec ses comportements bien spécifiques, autrement dit, la manière d'évoluer de cette compagnie en particulier.

GP : J'étais extrêmement loin de la partie artistique, contrairement à Lorraine, par exemple, qui était plus proche de la technique avec la tournée. Moi, je n'étais pas vraiment sur le

terrain. J'y allais de temps en temps, par exemple en suivant les tournées, mais ce n'était pas ma tâche principale.

AF : Tu ne pouvais pas tout concilier ! Enfin c'est peut-être ce que tu croyais avant de rejoindre la compagnie Zirlib !

GP : C'est ce que je croyais, en effet ! (*rires*) Nous avons été embauchées par la compagnie Louis Brouillard au bout d'un an. Jean-François a pris une nouvelle apprentie qui ne travaillait qu'avec lui en administration, et moi j'ai arrêté de l'assister. J'étais souvent avec Anne. Mon travail se déroulait la plupart du temps au bureau, mais je faisais un jour par semaine chez Anne.

AF : Oui, elle travaillait beaucoup chez elle, parce qu'elle y recevait du monde, notamment, des étudiants. As-tu assisté à tout ça ?

GP : Non, rarement. Elle préférait le faire seule. En fait, il y avait différents types de demandes. Il y avait celles qui venaient par mail, qui étaient assez simples et circonscrites. Par exemple, quelqu'un demandait telle captation. Là, il y avait toute une procédure. On n'envoyait pas le fichier, mais un CD. Anne ne faisait pas confiance aux fichiers parce qu'elle avait peur que ce soit plus facile à copier. Il y avait toujours cette peur que les gens copient et diffusent, ou déforment l'image. Il y a aussi le fait que les captations des spectacles de Joël n'étaient pas de très bonne qualité, à l'époque. Aujourd'hui, il y a de très belles captations. Il y avait vraiment ce désir de protéger les œuvres et qu'elles ne soient jamais mises en ligne.

AF : Aujourd'hui, ce n'est plus le cas. Les fichiers Vimeo rendent les captations disponibles. Mais on les diffuse uniquement de manière privée avec un mot de passe et seulement aux professeurs dans un cadre très restreint. Ou alors aux étudiants de master ou aux doctorants qui produisent un mémoire ou une thèse. Et les spectacles se sont additionnés.

GP : Je me souviens que ça n'avait pas toujours de sens. En fait, je devais graver des CD.

AF : Oui les choses ont changé. Le lien vidéo peut être envoyé bien plus rapidement. La diffusion par CD demande, ou bien ou un envoi postal, ou bien la personne doit se déplacer. Je pense qu'il y a une volonté de plus grande remise au présent de la diffusion pour l'étude de la compagnie.

GP : Pour Anne, la contrainte de l'objet, c'était une assurance que les gens ne diffuseraient pas à outrance. Il y avait aussi des gens qui nous disaient leurs thèmes et j'allais leur recommander certains écrits que je savais qui étaient vraiment intéressants dans les archives. Au bout d'un moment, je connaissais très bien les archives. Par le biais de Anne, j'ai rencontré Mohamed (El Khatib) qui m'a proposé le poste que j'occupe aujourd'hui. Je suis directrice des productions. Je fais partie des trois employés permanents de la compagnie : Mohamed, moi et notre administratrice, ce qui est une équipe vraiment réduite par rapport à l'activité et à la charge de travail. Nous avons quatre ou cinq spectacles en tournée chaque

saison, et à l'international. Le fonctionnement est très différent de Louis Brouillard. Artistiquement, c'est un extrême à l'autre, les enjeux ne sont pas les mêmes. Là où Joël est dans la précision de l'image, la volonté de perfection et la création d'une atmosphère et d'une ambiance, nous, nous jouons en plein feu. Il n'y a pas de création de lumière.

AF : Joël a aussi recours à des résidences très longues, des stages et des ateliers de façon assez conséquente. Les temps de répétitions sont très longs. Mohamed lui va répéter le moins de temps possible. L'idée est d'arriver vite au public parce que l'acte théâtral n'a de sens, d'intérêt et de prise, qu'en présence du public. Il ne travaille pas avec des comédiens, mais avec des gens dont ce n'est pas le métier, donc il faut se présenter.

GP : Les premiers mois où j'ai commencé à travailler chez Zirlib, nous sommes allés en tournée à Beauvais et la veille de la première, une des comédiennes nous a dit qu'elle était très malade et qu'elle ne pouvait pas venir. C'était la pièce *Gardien Party*. C'était une des gardiennes de musée qui vit en Allemagne. Elle nous a dit « Je suis vraiment désolée, mais mon médecin refuse que je vienne, je suis trop malade, je ne suis pas en état ». Pour moi, c'est une catastrophe. Il faut annuler le spectacle. Selon mon référentiel « Pommerat », si une personne manque, tout s'écroule : jamais on ne pourra la remplacer. Il nous faudrait deux semaines de reprise pour pouvoir intégrer quelqu'un, que ça ait du sens, et que ce soit juste.

AF : Pour que le spectacle garde son rythme…

GP : Son intégrité artistique. En somme, tout ce que tu connais du travail de Joël : chaque acteur porte quelque chose d'extrêmement fort et est une archive en lui-même de toutes les strates de travail du passé, une archive vivante.

AF : C'est aussi ce que dit Mohamed des amateurs qui travaillent sur scène avec lui…

GP : Donc, pour moi, c'était impossible de la remplacer, il allait falloir annuler. Mohamed commence à dire : « non, mais on va trouver quelqu'un qui pourrait la remplacer ». Pour moi, du jour au lendemain, ça me semblait un peu cavalier, mais en fin de compte, la meilleure option qui a été trouvée c'était de mettre un écran de télé géant sur scène et la gardienne s'est filmée de chez elle. Notre régisseur vidéo a travaillé toute la nuit sur le montage et, en définitive, c'est comme une œuvre interactive, parce que c'est un travail sur les gardiens de musée, donc tu as l'impression que c'est comme une œuvre interactive de musée, et ça marche.

AF : C'était possible d'envisager une adaptation immédiate.

GP : Oui, et qui changeait complètement l'esthétique du spectacle.

AF : Sans que ça l'empêche de fonctionner.

GP : Exactement. Le plus important, c'est que le spectacle vive et rencontre son public. On n'est pas dans le cadre de la sacralisation d'une esthétique ou de la sacralisation d'un texte. Cela différencie énormément les deux compagnies, selon moi.

AF : On est dans l'archi-vivant, les choses ont lieu au présent immédiat.

GP : La scénographie était bien présente, mais il est capable de l'adapter comme ça sur le moment.

AF : C'est le retravail constant, qui génère parfois l'accident. Il arrive et on le laisse advenir. On ne le camoufle pas, on ne le cache pas au spectateur.

GP : Oui c'est cela. On s'adapte, on explique aux partenaires que ça va être changé, et tout se déroule correctement, on trouve des solutions. Il y a aussi une communication interne qui fait que chacun prend sa responsabilité dans l'immédiateté. Le fait que l'on ne soit pas nombreux dans l'équipe, fait qu'il n'y a pas de « chargés de ». Ça n'existe pas. Chacun est responsable à son endroit. Moi, je suis directrice des productions, mais je ne suis directrice de personnes, il n'y a personne en dessous de moi ! (*rires*)

AF : Vous proposez l'adaptabilité artistique de la création. Il est possible de tordre et distordre la création en fonction des éventuels accidents, des besoins de l'instant présent.

GP : Par exemple, *Stadium*, ça a été créé avec un groupe de personnes, un petit noyau dur, et après, ce qui est intéressant, c'est la masse, c'est le nombre de personnes sur scène. Ces gens ne sont pas comédiens, ils ont autre chose à faire, ils ont un travail, ils ont des familles, une vie, un père malade à s'occuper ou que sais-je, et ils ne peuvent pas être là à toutes les dates de tournée. Tout le spectacle est créé pour que tout soit possible : un tel n'est pas là et se fait remplacer ou parfois personne ne le remplace. Par contre, il y a tel autre qui est là, et qui va faire autre chose. Toute l'équipe de Zirlib est complètement flexible. Si quelqu'un n'est pas là, ce n'est pas grave, on trouvera toujours une solution, personne n'est essentiel.

AF : Concernant *Stadium* il y a quelques comédiens professionnels, mais remplaçants ?

GP : Oui, mais même un comédien professionnel, qui nous dirait une semaine à l'avance : « je ne peux pas être là », on aurait le temps de le remplacer alors que, chez Joël, je ne suis pas sûre qu'ils prendraient le risque de remplacer quelqu'un en une semaine, sans avoir fait tous les raccords au plateau.

AF : Pour en revenir à l'archive, tu as travaillé avec Anne sur le sujet des archives parce que c'était une de ses missions. Est-ce qu'elle t'en a délégué une partie, même minime ou bien totale ? Au début de votre collaboration ? À la fin ? En quoi cela consistait ?

GP : Au début, non. C'était elle qui avait gardé la gérance et au départ, elle l'avait déléguée à Lorraine et à moi. J'aimais bien les petites choses bien organisées. C'est une zone de confort,

et c'est un peu aussi en dehors du travail : tu te vides la tête quand tu fais ça. Quand Anne a vu que j'avais ce niveau d'exigence appliquée à moi-même, elle a lâché, elle m'a fait confiance. Parfois, j'allais lui demander : « Ça, c'était quand ? Est-ce que tu peux me dire ? Est-ce que tu peux me mettre en contact avec X personnes qui avaient fait les costumes dans les années 90 ? ». Par exemple, j'étais allé rencontrer Margot Bordas chez elle. Elle m'avait confié plein de croquis.

AF : Est-ce que tu peux décrire en quoi consistait ton travail aux archives ? C'était donc une mission ponctuelle. Est-ce que c'était quelque chose de précis dans ton emploi du temps ou est-ce que tu t'en occupais seulement quand tu avais le temps ?

GP : Les collectes, c'était un peu tout le temps. Dès qu'il y avait des choses, par exemple, dès qu'il y avait un retour de tournée, je récupérais toute la documentation, je récupérais des choses que je recevais par mail… Je mettais tout de côté, je collectais tout un peu tout le temps et après j'organisais quand j'avais le temps.

AF : Est-ce que tu penses que ton travail très polyvalent au sein de la compagnie t'a permis de créer du lien avec les comédiens, l'équipe technique, qui ont par conséquent pensé à t'envoyer des documents ?

GP : Oui. Quand j'ai commencé à bien connaître l'équipe, j'ai commencé à leur demander de m'envoyer, par exemple, des photos. Je crois que c'est Yannick Choirat, qui prenait d'assez belles photos. Je lui ai dit « envoie-les-nous ! » C'était pendant les résidences de *Ça ira.* Isabelle Deffin prenait aussi des photos. Je leur disais « mais un spectacle comme ça qui va faire date, c'est génial d'avoir des photos, des traces de la création ! » Et donc, je leur demandais de temps en temps. Il y en a qui y pensaient plus que d'autres. Eux, ils ne voyaient jamais les résultats des archives. Je pense que Ruth (Olaizola), sur certaines choses particulières, nous a demandé de fouiller dans les archives parce qu'elle écrivait un livre pendant un moment. Joël demandait parfois, il demandait des textes, des choses à retrouver.

AF : C'est ce lien, ce contact intime qui permettait d'ébaucher toujours un peu plus les archives. Plus précisément, le contact avec Anne, parce que c'est elle aussi qui avait les réponses, sur les dates, les personnes…

GP : Je faisais aussi une revue de presse.

AF : Et elle servait de communication sur les spectacles ?

GP : Oui. Je récupérais tous les éléments qui sortaient. Je mettais des alertes internet, sur tout ce qui sortait sur Joël. Mais tout est lié parce que j'avais une alerte qui me servait à guetter la presse et, en même temps, ça me servait à regarder s'il y avait des compagnies, amateurs ou autres à l'international qui jouaient des pièces de Joël et de vérifier si ça correspondait bien à des autorisations qui avaient été données, et en même temps, ça servait aux archives.

AF : C'était du « sur mesure » pour la compagnie. C'était la place que tu occupais à cet instant précis qui te permettait une gestion de l'archive en elle-même, mais dans un rapport très actuel. Par exemple, la revue de presse faisait tout de suite archive, mais servait aussi pour la communication. Donc l'archive, elle, n'arrête jamais de bouger.

GP : Oui c'est vrai. Ce n'était pas seulement de la récolte de choses passées. Dès qu'il y avait des ébauches de dossiers de production sur des projets à venir, je les mettais tout de suite dans les archives, il fallait toujours être dans l'action. Dans la production, cela permettait d'être en direct sur les archives, dans le feu ! (*rires*) Et par rapport à ce que tu dis, cette idée du « sur mesure », le temps que je passais à organiser les relectures des traductions était colossal ! Il fallait trouver la bonne personne, lui expliquer, trouver la bonne rémunération, négocier et, ensuite, recevoir les remarques, faire le suivi, puis renvoyer les remarques au traducteur en prenant des pincettes. Parfois, il y a des éléments contradictoires, donc on faisait faire une autre relecture par quelqu'un d'externe, ça a été très complexe. On y passait tellement de temps. Je pense qu'aucune autre compagnie ne fait ça. Parce que le texte de Joël est tellement exceptionnel qu'on ne peut pas aller jouer à l'étranger si quelqu'un est passé à côté de la finesse du langage.

AF : Pour citer Mohamed, c'est « l'apparente simplicité » qui est très fragile et délicate à rendre dans une traduction. Comme le dit Anne, Joël est un auteur, avec un texte qui certes bouge, mais c'est lui qui le fait bouger en lien avec ses comédiens au plateau. Cette vibration, ce trouble textuel, est générée par son auteur et par ses acteurs. C'est pour cela que ce rapport, cette réciprocité, très ancrée si elle est dérangée parce qu'un comédien s'en va où qu'il doit être remplacé, a forcément des conséquences plus problématiques.

GP : Si tu dis que Joël est un auteur, qu'est-ce que Mohamed est avant tout ?

AF : Peut-être un sociologue ? Ou un conteur ? Peut-être un rencontreur !

GP : Un concepteur ! Il va inventer un concept et monter un projet avec tous les ingrédients qui vont faire que ce projet va être unique.

AF : Il est dans la rencontre avec cette idée d'accident qui est au cœur du processus. Mais, pour en revenir à Louis Brouillard, tu n'avais donc jamais fait ce genre de mission ? Tu t'es adaptée aux archives de la compagnie ou bien est-ce qu'elles se sont adaptées à toi ? Tu te les es appropriées pour comprendre leur fonctionnement ?

GP : J'aimais avoir accès à toute une partie du travail de Joël, notamment des créations des années 90 que je ne verrai jamais. Je pense aussi que, dans cette compagnie, il y a un peu quelque chose de l'ordre de la légende. Les premiers comédiens et comédiennes qui étaient avec lui au début, Marie (Piémontaise), Saadia (Bentaïeb), Ruth (Olaizola) : les archives me permettaient de me rapprocher des prémices, où l'alchimie s'est faite.

AF : Il y a tout de même cet ordre du sacré ?

GP : Oui, pour moi, tout est sacré chez Louis Brouillard. C'était peut-être aussi pour moi une façon de me rapprocher de l'artistique et de la dramaturgie. J'étais dans des questions très pratico-pratiques de production, et, quand tout à coup je prenais un après-midi pour faire les archives et que je lisais tel dossier sur la dramaturgie, sur l'écriture, ça me plaisait. Et puis il y avait tout simplement un sentiment d'accomplissement : quand tu vois les archives qui sont de plus en plus denses, tu dis « il y a une trace de tout ce qui a été fait ». C'était ce que je me disais tout le temps pour donner aussi un sens à ce travail qui n'était pas ma vocation. De plus, pour moi, ces archives, au-delà de documenter le travail de Joël, ce sont aussi des archives d'une vie de compagnie. Et moi, ça j'adore. J'adorais les photos de la vie en compagnie, de la régie, de ce qui a fait vivre les projets à tel moment, comment c'est organisé, les premiers Avignon…

AF : Ce sont les archives de la compagnie Louis Brouillard, ce ne sont pas les archives de Joël Pommerat. Elles existent, mais, par définition, ce sont les siennes. Il est en vie, il travaille actuellement, c'est une réalité. Et les archives que l'on a sont les archives de la vie de la compagnie, de sa trace à elle, tout entière, mélangées. Elles ont commencé à exister en interne à la compagnie, et elles ont évolué à l'intérieur de la structure de la compagnie, au gré de ses changements, de ses évolutions, des heurts…

GP : J'avais commencé à mettre des dossiers sur les collaborateurs de Joël, par exemple. J'avais commencé à répertorier des articles sur les travaux d'Éric (Soyer) et sur Anne, sur les gens qui produisaient.

AF : Oui ce dossier existe toujours, et il est toujours nourri, en fonction des années. J'en arrive maintenant à Zirlib. Tu as eu cette expérience là des archives au sein de la compagnie Louis Brouillard. Patrick Boucheron avait déclaré que les archives de Zirlib, c'était une « catastrophe » !

GP : Pour moi, il n'y a pas d'archives au sens strict.

AF : Mohamed parle d'archives vivantes comme peuvent l'être les personnes de *Stadium*, comme pouvait l'être Corinne Dadat, qui était une archive vivante : elle portait le geste du corps ouvrier dans sa chair, c'était elle qui était présente en scène. Il y a aussi les archives intimes et personnelles de Mohamed qui font matière à création, comme les mails, les vidéos et les témoignages.

GP : Très concrètement, dans la compagnie, il n'y a pas de système d'archives. Nous avons des dossiers partagés entre nous qui ne sont pas vraiment des archives, ce sont des dossiers de travail, même si certains remontent à quelques années.

AF : Il n'est pas question de les faire disparaître ?

GP : Non, il n'est pas question de les faire disparaître, donc on pourrait les considérer comme des archives. Il y a des photos… Il y a quelques années, mes prédécesseurs ont décidé de faire ça. Elles ne sont pas allées très loin dans le passé. La première personne qui a travaillé en production avec Mohamed s'appelle Martine Belanza. Maintenant elle est, je crois, à la retraite. Elle vit à Caen et je sais qu'elle a dû garder plein de choses, mais personne n'est jamais allé lui redemander. Quand quelqu'un nous demandait des photos du spectacle *Moi, Corinne Dadat*, on ne les avait pas. Il n'y a pas eu de tentative de garder des choses du passé. Il y a un endroit où on rassemble les choses, mais ça ne va pas très loin dans le passé. Je ne sais pas de façon personnelle tout ce que Mohamed peut conserver.

AF : Il tient le même discours que toi : il sait que les choses sont quelque part, mais il y a une dispersion qui est claire. Du coup, quand on lui demande quelque chose, cela va le renvoyer à quelqu'un d'autre, puis à quelqu'un d'autre… Il dit aussi que c'est la question du temps qui fait également défaut à cet enjeu-là : un manque colossal de temps.

GP : C'est ça : personne ne prend le temps. J'ai quand même gardé ces réflexes de conservation. Par exemple, Mohamed a rédigé une note d'intention pour une création à venir, pour un dossier. Je ne vais pas me contenter de la mettre dans le dossier, je l'ai extraite, je vais faire un dossier spécial. Si cette création a vraiment lieu, j'aurais la première note d'intention rédigée en mars 2023 par Mohamed.

AF : Dans la mesure où les créations sont très évolutives, vous auriez aussi pu être dans une démarche consistant à dire : « À partir du moment où le spectacle est terminé, on jette, on supprime, on élimine ». Une fois que la tournée est terminée, ce qui demeure est de l'ordre du souvenir de la mémoire.

GP : C'est vrai. Et Mohamed n'aime pas beaucoup les captations. Par exemple, *Finir en beauté,* j'ai l'impression qu'il n'y a pas de captation et que c'est une décision de sa part de ne pas filmer ce spectacle. Pareil pour *Stadium*, il n'y a pas vraiment de captation. Il y en a une qui est une captation technique de très mauvaise qualité, qui a été faite par l'un des théâtres et qu'on avait récupérée.

AF : Une captation d'accident !

GP : Maintenant que Corinne est décédée, je regrette vraiment de ne pas avoir plus insisté, parce que je voulais qu'on fasse une captation au mois de novembre. On a passé trois jours au TNB dans d'excellentes conditions. Finalement Mohamed ne trouvait pas ça nécessaire. Et maintenant, je me dis que Corinne ne fera plus jamais le spectacle. On aurait été heureux de l'avoir avec nous, d'avoir une trace.

AF : Vous conservez tout de même des éléments : de la documentation, des photos, des vidéos… pour des questions de travail. Par exemple, les vidéos d'interview dans *Stadium*, vous n'allez pas les supprimer parce que c'est un outil de travail. Et si *Stadium* arrête d'être joué, vous n'allez pas vous en débarrasser non plus.

GP : Non, c'est sûr. Mohamed travaille beaucoup avec la vidéo.

AF : Dans cet enjeu de la fragilité accidentelle, on trouve sur le site de Zirlib ce fameux onglet boutique ! C'est tout l'enjeu, cet entrelacement permanent entre réel et fictif : donc est-ce que c'est faux ? Est-ce que c'est vrai ? Est-ce que c'est possible d'acheter ? Est-ce que c'est un mensonge ? C'est très intéressant d'entretenir ce flou, même en dehors de la scène et de la représentation finalement. Ça crée le trouble.

GP : Mohamed a vraiment un rapport particulier avec les objets… Il dit toujours que, quand il va visiter un musée, il passe plus de temps dans la boutique du musée. Il achète tous ces objets qu'il laisse à leur place. Dans L'Atelier, qui est un lieu de travail, Mohamed dispose des objets. J'imagine qu'il aime les avoir sous les yeux pendant qu'il écrit, pendant qu'il travaille, pendant que l'on fait des réunions. Mais c'est aussi plein de strates, de projets en cours ou passés. Il y a des livres qu'il a écrits ou qu'on nous a offerts, écrits par des collaborateurs, ou des choses qui l'ont inspiré pour écrire tel ou tel projet, et puis il y a beaucoup de boules à neige. Des boules à neige spécifiques qui ne sont pas dans le spectacle. Il y a des petites Renault 12 miniatures, il y en a beaucoup. Des objets comme une note papier qu'Alain Cavalier lui a écrite. Ses archives personnelles. Mais c'est aussi les archives de la compagnie… Ce ne sont pas que ses archives personnelles parce que ce ne sont pas des objets de sa vie personnelle, ce ne sont des objets que dans le travail, dans la création, et ces objets vivent.

AF : Ce sont des souvenirs à rebours, c'est-à-dire en activation perpétuelle.

GP : Par exemple, nous allons peut-être faire un projet avec le Château de Chambord. Mohamed est allé visiter le château et, ce matin, il avait deux mugs Chambord et la boule à neige Chambord. Je sais qu'il va les mettre en évidence parce que ça l'aide à réfléchir.

AF : Le fait de faire vivre les objets dans un quotidien, ça va les activer ?

GP : C'est comme ça que je le ressens. Je séjourne régulièrement à L'Atelier, à chaque fois que je viens, les objets ont changé de place. Et je sais sur quoi il a travaillé !

AF : C'est le principe d'anarchive : ce sont des objets qui ont été amenés, qui ont été mis là par Mohamed ou par d'autres, et qui vont en permanence se réactiver. L'objet bouge et évolue dans une perpétuelle remise en mouvement. Dans L'Atelier, tous ces objets ne sont pas là pour rester statiques, contrairement par exemple à un musée, ces objets sont là pour se mouvoir, voire pour être dénigré quelque part, poussé dans un coin en attendant, pour laisser place à quelque chose d'autre.

GP : À l'Atelier, le sol est recouvert d'objets que Mohamed vient de ramener du Maroc. Il est allé au Maroc avec un photographe pour une exposition que nous allons faire au Mucem avec des photos, des témoignages… Ils ont acheté une centaine de petites babioles : des choses qui

vont dans les voitures, des petits grigris qui s'accrochent au pare-brise. Il y a des autoradios. Il les a disposés au sol au début. Je pense que c'était pour prendre une photo et les envoyer à la scénographe du projet pour qu'elle ait une idée, mais, en fait, il les laisse là. C'est assez beau parce que tous les gens qui rentrent dans l'Atelier sont imprégnés de l'ambiance de l'exposition sur laquelle on travaille au Mucem.

AF : L'objet est exposé, il bouge, il change de place, de main, de propriétaire, ou bien il est revendu. C'est cet enjeu de l'archive vivante : l'objet va se recouvrir avec le temps de poussière. Par sa revente, comme sur les brocantes ou sur la boutique, c'est remis au présent d'action ! Ça devient finalement une anarchive, elle continue d'exister au présent et n'a de sens que parce qu'elle est au présent, sinon elle risque de se gorger d'une puissance reliquaire, muséographique, reliée à un danger de mort, à la fixation. Est-ce que vous jetez finalement ?

GP : On jette, dans le sens où, quand on est en tournée, les brochures de salle, les tickets, on ne va pas garder. Personne ne le faisait jusqu'ici, il n'y a pas de règles. Je me dis que ce ne sont pas forcément des choses que l'on a besoin de conserver. Mais, par exemple, quand on a joué à Châteauroux, c'était la première représentation de *Stadium* sans Corinne. Il y a eu une feuille de salle éditée à la mémoire de Corinne et, évidemment, on l'a gardée. C'est après coup.

AF : Vous gardez cela sans pour autant avoir filmé le spectacle. C'est ce qui est autour. Cela me renvoie à la question, qu'est ce qui fait trace finalement ?

GP : Les entretiens en vidéo. Je pense que les assistants de Mohamed font des retranscriptions. Ils retranscrivent des passages qu'ils doivent trouver importants, que Mohamed puisse relire. Concernant Mohamed, je pense qu'il écrit beaucoup aussi. Je crois qu'il écrit sur l'application mail, c'est le comble ! Il n'a pas de traitement de texte. Pour un auteur je trouve ça drôle ! Mais il y a tous les échanges de mails, les documents, les dossiers de production, les budgets. Il y a des captations quand même, il y a certains spectacles qui ont été captés, que l'on garde. Il y a plein de petites vignettes vidéos, des teasers. Il y a aussi des scénarios de vieux spectacles.

AF : Vous avez cette conscience de l'archive, que ce soit personnel, comme avec ton expérience de conservation, mais sans pour autant qu'il y ait une organisation extrêmement pointue ou rigoureuse. Les archives ne sont pas gérées, elles s'autogèrent, elles s'autogénèrent. Vous êtes sollicités par des étudiants-chercheurs ?

GP : Oui, c'est surtout des demandes de captation ou des demandes de rendez-vous.

AF : Le site donne également de la matière avec l'onglet presse où il y a quand même une organisation entre chaque spectacle, avec à l'intérieur chacune des revues de presse. Il y a aussi des liens vers des enregistrements de radio en fonction des années avec des scans papier en accès libre.

GP : Mohamed a fait, mais y a très longtemps, un travail de recherche sur les critiques de spectacles. Et je pense que cela vient de là aussi. Il est très attentif à la presse, ça l'intéresse beaucoup.

AF : Finalement chacune des traces de la compagnie fait sens par rapport à une envie de création, ou de rencontre. Tu m'as dit que vous gardiez certains documents, comme le prospectus pour Corinne. Est-ce que c'est aussi, pour des raisons, non pas forcément d'esthétique ou de passation, mais simplement économique que vous ne gardez pas ?

GP : Oui, c'est économique, dans le sens où il n'y a personne pour s'en occuper et donc c'est du temps de travail supplémentaire. C'est un luxe, mais encore une fois, c'est un luxe qui va avec une exigence de précision artistique. Mohamed dit souvent que ce qu'on fait, ce n'est que du théâtre. La vie, c'est plus important que le théâtre.

3.3 Entretien avec Patrick Boucheron. Entretien réalisé le 20 novembre 2023 à Paris.

Aliénor Fernandez : Patrick Boucheron, vous êtes historien, spécialiste du Moyen Âge et de la Renaissance. Vous êtes depuis 2015 professeur au Collège de France. Vous travaillez avec Mohamed El Khatib depuis 2019, sur la performance documentaire *Boule à neige*, afin d'en « faire l'histoire », selon vos propres mots. Comment en êtes-vous venu au théâtre, et plus particulièrement, à l'expérience de la scène ?

Patrick Boucheron : Quand je rencontre Mohamed El Khatib, j'ai déjà fait quelques premières tentatives. J'avais fait, au Théâtre de la colline, une soirée qui s'appelait « Histoires de la minute de silence ». Au TNB, j'exerçais aussi différentes formes d'adresses plus ou moins performées, sans jamais m'être pris pour quelqu'un d'autre que ce que je suis, et certainement pas pour un acteur. J'étais en tout cas habitué à projeter des propos sur des scènes, de façon peut-être un peu plus directe et adressée que lors d'un cours ou d'une conférence. J'avais aussi, sur les rapports entre histoire et théâtre, eu une expérience avec Catherine Blondeau, la directrice du Grand-T de Nantes. J'avais été avec elle co-commissaire d'un festival d'histoire et de théâtre qui s'appelait *Nous Autres*. À ce moment-là, Catherine Blondeau m'a dit : « je crois que tu as un désir de plateau », même je ne crois pas que cela soit vrai ! Quoi qu'il en soit, un jour, elle nous a mis en rapport avec Mohamed El Khatib. À ce moment-là, Mohamed faisait les *Conversations* avec Alain Cavalier, et je pense que le dispositif qu'il imaginait pour nous était à peu près le même. Ça ne m'a pas tellement plus. Il me propose une forme sur l'histoire populaire de l'art à partir des cartes postales, mais je dis non. Et puis le thème des boules à neige intervient, comme on le raconte dans le spectacle, par le biais des gilets jaunes, avec l'histoire de la culture dite légitime. Nous écrivons le spectacle ensemble, mais c'est davantage une tentative d'expérience de lâcher prise pour moi. C'est en tout cas l'histoire qui est en train de devenir officielle, puisqu'on la répète tous les soirs !

AF : C'était donc pour traduire l'imminence du temps actuel, d'écrire sur la boule à neige à ce moment-là ? C'est ce que vous expliquez, à savoir parler de notre époque présente au travers d'un objet dit banal, voire kitsch. C'est cette parole improvisée qui vous gênait, dans ce que proposait Mohamed, dans ce qui ressemblait à la forme de *Conversations* avec Alain Cavalier ?

PB : Non, au départ, ce qui me gênait, c'était que chacun était dans un rôle qui était défini à l'avance. Il a voulu faire un spectacle avec un historien qu'il considérait comme un historien célèbre, ce en quoi il se trompait parce que je ne suis pas du tout célèbre, en tout cas certainement pas dans le milieu du théâtre. Au fond, je suis rentré dans sa collection. Aujourd'hui, je suis très fier de dire qu'il me considère avec le même respect amusé qu'un gardien de musée, un supporter du RC Lens ou Corinne Dadat, ce qui est déjà beaucoup pour moi. Alain Cavalier, il l'utilisait comme spécimen, c'est-à-dire en cinéaste très âgé et très célèbre. Il a pris un historien, mais je ne voulais pas être que l'historien qui joue son propre rôle. Des fois, quand on joue *Boule à neige*, il y a des gens qui viennent me voir — ça me fait très plaisir — et qui me disent : « Mais alors vous faites quoi ? Comédien ? Vous êtes

vraiment historien ? » Ça veut dire qu'on a réussi à déjouer les attentes, parce que ce que je craignais, c'est qu'il y ait une sorte de commerce de nom propre.

AF : Lorsque Mohamed évoque Alain Cavalier, ou bien Corinne Dadat, il les qualifie d'archives vivantes. Vous pensez qu'il vous considère comme une archive vivante ?

PB : Non, je ne crois pas. Au début, il ne m'a pas trop fait parler de moi. C'est venu, d'une certaine manière, par la situation qui est une situation, sinon en porte à faux, du moins en vis-à-vis sur la question de l'enquête, puisqu'il faut toujours dire que l'enquête, c'est lui qui l'a menée, avec ses équipes. Moi, je suis arrivé avec quelques archives, celles notamment dont on parle dans le spectacle. Mais l'essentiel du travail a été fait par lui, à savoir repérer et interviewer les grands collectionneurs de boules à neiges.

AF : Et vous êtes aussi arrivé avec vos archives intimes, elles font partie du spectacle.

PB : Je crois pouvoir dire que, déjà, je ne m'en souviens plus. Quelque chose est arrivé, qui n'était pas du tout prévu. Il m'a dit « on va aller à Saint-Étienne, chacun arrive avec ses trucs, on compose un spectacle. La première sera bordélique, on ne sera pas du tout prêt ». Jusque-là, il avait raison ! Au début, c'était très bordélique et ensuite il m'a dit : « quand on aura à peu près stabilisé un texte, on va le déjouer. » Mais finalement, ce n'est pas ce qu'il s'est passé. Ça fait maintenant une soixantaine de fois qu'on le joue.

AF : Vous n'arrivez plus à le déjouer ?

PB : Non. Et surtout, nous n'en avons pas envie. On sait que ce n'est jamais pareil, mais ça, c'est quelque chose qui m'a totalement surpris, et qui m'empêcherait absolument de disserter en disant « je suis prof, donc ça veut dire qu'il y a toujours une part théâtrale. » Sauf que moi, je n'ai jamais répété 50 fois la même chose ! Et le plaisir que je prends me surprend.

AF : Dans ce confort de la répétitivité ?

PB : Oui, surtout dans le fait — puisque vous dites être soi-même une archive — que maintenant, quand on va le jouer, il suffira d'ouvrir un tiroir. Le texte est là.

AF : Durant le spectacle, vous prononcez cette réplique : « Qu'avons-nous sur la table ? Des objets, des textes et des archives. » Quelles distinctions faites-vous entre ces termes ? Faites-vous en une ?

PB : Vous le savez, parce que vous travaillez sur la notion d'archives, qu'un texte n'est pas une archive et qu'un objet n'est pas une archive, ou qu'il peut ne pas l'être. L'on peut archiver un texte et faire d'un objet une archive, mais l'archive c'est autre chose. C'est ce que l'on essaie d'écrire dans ce premier tiers du spectacle, celui de présentation. Il y a une petite intrigue : est-ce que des archives numérisées, c'est plus facile ? J'essaie de décrire un peu ce qu'est la situation d'archives. L'objet peut être un vestige qui a effectivement une valeur

d'archives. Le texte peut en devenir une, mais l'archive est dans le processus d'archivage, donc dans la mise en archive. C'est ce que l'on essaie de décrire.

AF : Oui, c'est ce temps de l'archive, qui n'est pas l'objet ni le texte. Au cours d'un entretien, vous qualifiez la boule à neige de sismographe, « celui de nos inquiétudes et de nos espérances. » Est-ce que vous pourriez revenir sur cette expression ?

PB : Ce sismographe est placé là et on le retrouve dans la tournée. Il est toujours le même, mais il enregistre aussi nos émotions. Le spectacle commence à prendre de l'âge. On l'a imaginé avant le COVID, il a été interrompu par le COVID. Il est revenu ensuite dans l'entre-deux du confinement en juin 2021. On l'a joué le soir de l'assassinat de Samuel Paty… C'est comme un rocher qui serait battu par la mer et par les flots successifs de l'histoire et de la mémoire. On voit bien que l'on n'a pas besoin, au fond, de changer le texte pour qu'il vibre d'autres séismes. Avec un peu d'inquiétude, on se demande parfois quel son cela va produire. Il n'est pas question de changer quelque chose, ça va donner une autre dimension.

AF : C'est une expérience quotidienne du présent, le présent fait trembler l'archive. Que ce soit le public ou bien vous, vous expérimentez le présent de façon constante, avec le spectacle qui revient régulièrement à la scène. L'image du sismographe est importante, cela permet de faire l'expérience de l'archive, au présent immédiat, mais aussi dans une finitude, puisque le spectacle a une fin.

PB : C'est cela. Il y a une naïveté au théâtre à se dire : « on va actualiser pour bien faire comprendre aux gens ». Je pense qu'il vaut mieux voir ce que fait le passage du temps sur un même objet. Je digresse, mais Wajdi Mouawad m'a dit « Le risque du théâtre, c'est que tu es seul. Tu t'adresses à beaucoup de gens et, tous les soirs tu vas faire de la peine à des gens. Quel que soit ton sujet, tu ne l'auras pas prévu, c'est imprévisible. Si tu parles de Venise, pour quelqu'un, ça tombera vraiment mal parce qu'il aura un terrible souvenir qui va lui revenir, ça lui fera de la peine et tu n'y peux rien. » Chaque mot peut blesser. J'avais été troublé un soir, c'était à Chambéry, une jeune femme est venue nous voir. Elle était Irakienne. Toute sa famille a été massacrée par Saddam Hussein, elle avait trouvé le passage sur Saddam Hussein très drôle.

AF : Vous avez commencé à en parler, mais c'est aussi l'approche du théâtre de Mohamed, qui se développe essentiellement de manière actuelle, par une approche notamment sociologique de la scène et du théâtre. Ce travail, il est également amorcé de manière intime, par le biais de rencontres. Il essaierait de laisser toute sa place à l'accident. Vous avez commencé les représentations de *Boule à neige* très rapidement, vous n'aviez pratiquement pas répété. Est-ce qu'il y a eu une grande place laissée à l'accident et à l'improvisation ?

PB : Oui, mais je pense que la manière dont on le joue a patrimonialisé beaucoup d'accidents. Une fois que des accidents de jeu ou des trouvailles d'improvisations rentrent au répertoire, si j'ose dire, on ne cherche pas à en inventer de nouvelles puisque celles-ci fonctionnent. Au

début, je parle de ma grand-mère, ce n'était pas du tout prévu, un jour c'est venu comme ça, et maintenant ça se répète. Dès le premier soir, par exemple, Mohamed lit le discours qu'il avait fait lors de l'enterrement de sa « seconde mère », Martine. Je crois bien me souvenir que l'idée de lire ce texte lui vient l'après-midi de la première. Aujourd'hui, on peut dire que, dans l'économie du spectacle, c'est le pivot. C'est le moment où, effectivement, on rejoint le thème du deuil. Maintenant, on peut raconter une histoire à rebours en disant que c'est un spectacle sur le deuil. Pour moi, c'est la première expérience de lâcher prise. C'est quand même très rare que l'on soit continûment bon, il y en a toujours un qui est en dessous. Si quelqu'un m'explique que ce spectacle fait vraiment partie du travail de Mohamed El Khatib et fait vraiment partie du mien, en tirant les fils, il aura raison. Mais on ne l'a pas fait exprès.

AF : Est-ce que vous tentez malgré tout de refaire l'expérience de la boule à neige ? Comme par exemple, le fait d'en casser une à chaque représentation, ce qui se veut être un accident, mais qui n'en est pas un.

PB : Non, je ne crois pas. En revanche, il y a un vrai tempo sur la boule cassée. Arthur Nauzyciel a vu le spectacle et il a dit « Mohamed, tu vas arrêter de dire que tu ne fais pas de théâtre c'est de bout en bout, théâtral ! » C'est totalement construit, les effets arrivent au bon moment où quand ça n'arrivait pas au bon moment, on l'a recalé pour que ça arrive. Ce n'est pas non plus une horlogerie fine, mais c'est du théâtre. C'est un accident qui est provoqué. Mais l'accident peut toujours avoir lieu, par exemple, la boule à neige ne se casse pas. Dans ce cas-là, de temps en temps, on réessaie. C'est une première manière de vous répondre. L'autre manière de vous répondre c'est que, parfois, quand il joue, on a l'impression qu'il n'est pas du tout là, qu'il pense à autre chose, ce qui n'est pas totalement impossible… (*rires*) C'est une hypothèse que je n'exclurais pas d'emblée ! Il est possible donc que, de temps en temps je lui rappelle que l'on est ensemble. J'ai été très très bouleversé par la lecture des cours de Deleuze, sur la peinture, dans lesquels il dit que ses cours, ils les faisaient, mais ils ne les avaient pas écrits, tout en disant qu'il est très difficile de s'intéresser à ce que l'on dit. Parler pendant une heure et être absolument à ce que l'on dit c'est extrêmement difficile. Il y a donc forcément un moment où, si on ne l'a pas écrit, de toute façon, il faut travailler. Et Deleuze disait : « moi, je répète ». Et il y a quelque chose de très juste dans ce constat, c'est-à-dire qu'effectivement, être tout le temps à l'intérêt que l'on porte à ce que l'on est en train de dire n'est pas facile, donc je pense qu'il y a des moments assez comiques où l'on sent, disons, une forme de désinvolture. Mais on se laisse aussi périodiquement saisir par l'émotion.

AF : Vous êtes rattrapé parfois sur scène par l'actualité de la boule à neige !

PB : Oui, ça, ce sont les choses, disons immédiatement explicites. Mais il y a d'autres choses. Nous sommes aussi dans un dispositif, où l'on voit beaucoup le public.

AF : Vous dites au début de la pièce que vous « faites l'historien ». Vous faites aussi l'acteur. Il y a nécessairement une part de faux-semblants puisque nous sommes au théâtre. C'est cette

part de fiction et de réel qui produit ce trembler de l'expérience immédiate, en présence des spectateurs, dans cet octogone de bois.

PB : Oui, effectivement. Mon public préféré, ce sont les gens qui n'ont jamais entendu parler de nous, qui n'ont en fait aucune idée de ce qu'il s'est passé, si c'était improvisé ou non. D'une manière générale, je pense que les gens imaginent que c'est davantage improvisé que ça ne l'est. S'il y a du jeu, c'est parce qu'effectivement, on donne à penser que c'est improvisé, alors que ça l'est au fond assez peu.

AF : Walter Benjamin définit la trace et l'aura de cette manière : « la trace est l'apparition d'une proximité, quelques lointains que puisse être ce qu'il a laissé. L'aura et l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qu'il évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose, avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous. » Il y a beaucoup de vos écrits qui font référence à la mise en tension de la trace et de l'aura. Que diriez-vous au sujet de *Boule à neige* ? Car il y a dans le spectacle cette volonté de rendre accessible l'objet, en le présentant en scène aux spectateurs dans cette scénographie : parfois, ils s'en emparent avant que le spectacle ne commence, ils les secouent et d'autres au contraire, n'osent pas y toucher et regardent, interloqués ceux qui osent le faire. L'objet en scène devient finalement mouvant et la scénographie joue beaucoup sur les attentes du spectateur parce qu'elles (les boules à neiges) sont placées au niveau des mains des spectateurs assis au premier rang.

PB : Oui, c'est très juste. Mohammed s'énerve aussi assez vite dès que quelqu'un commence à parler, à commenter. Là encore, c'est parce que, fondamentalement, ce qu'il veut, c'est le théâtre. Moi, je dois l'avouer, je suis prof, donc, ça ne me déstabilise pas si j'entends quelqu'un qui chuchote au fond. Mais lui, il est troublé assez vite. Pourtant, il dit ne pas savoir son texte, il arrive avec son portable, il apostrophe les gens… Il faut à la fois qu'ils se sentent impliqués et qu'ils se taisent. Au fond, c'est la même chose, on sait que ce ne sont pas des objets qui coûtent très cher, ils pourraient par exemple les piquer, ils les piquent très peu ! On met effectivement en scène un objet qui est apparemment à portée de main. Et finalement, parce qu'il est environné de discours, sacralisé, ou plutôt consacré, par ce qui reste quand même, malgré tout du théâtre, les gens se tiennent à carreau, sont désolés qu'il y en ait une qui soit cassée. Ça prouve que quelque chose s'est passé. Là encore, ça raconte cette manière de sacraliser, de consacrer ou d'artificialiser l'objet, au début illégitime, et qui devient légitime. Il est produit dans l'espace de la représentation, puisqu'au début, les gens doivent penser que c'est ridicule. Ils peuvent même imaginer que l'on va s'en moquer. Je pense que ce qui nous réunit avec Mohamed, c'est que l'on ne voulait pas faire quelque chose au second degré.

AF : L'on est dans une sorte de théâtre-musée. Mohamed joue avec ces prérequis du spectateur, à partir du moment où il vient au théâtre. Le théâtre reste un lieu, un lieu plus ou moins sacré pour certains, du coup, il joue sur le fait qu'au théâtre, on se tait, on est dans le noir, on est assis, on ne parle pas, on n'interagit pas et on n'a pas à le faire.

PB : Oui, même si tout invite à le faire.

AF : Exactement. La boule à neige interpelle, comme vous l'avez dit, sur un premier plan d'actualité à la manière « d'un monde confiné sous cloche ». Elle interroge le lien que vous faites entre théâtre et pandémie. Vous déclarez dans le spectacle « on croyait protéger le passé et le voilà qui se laisse contaminer par les hantises du présent ». Cette déclaration fait écho à la notion d'hantologie élaborée par Jacques Derrida, dans *Spectres de Marx*, comme la manifestation d'une trace qui est à la fois visible et invisible, à la manière d'un passé qui hante le présent. En prenant en compte cette considération, il est possible de formuler une définition de l'anarchive, à la manière d'une métaphysique des restes, comme ce qui est finalement négligé, négligeable, ce qui n'a pas été consommé ou consumé par l'expérience du temps, mais qui tend à faire trace imperceptiblement, à la manière de la boule à neige qui a besoin de ce geste systématique pour la ramener dans un instant de présent. Mais ce dernier demeure totalement insaisissable et affranchit de son support, car il aura lieu autant de fois qu'aura lieu le geste. Est-ce que, finalement cela peut rejoindre l'idée selon laquelle l'objet (en histoire) en présence de son observateur, permet de faire l'expérience de la trace et de l'aura (selon Walter Benjamin) ou de l'hantologie décrite par Jacques Derrida ?

PB : Au départ, il y a la partie, disons, archéologique du spectacle, en porte-mémoire : l'idée qui est la plus simple, la plus évidente, celle d'en faire un vestige, un sismographe du contemporain qui au fond, pour être visible comme ce qu'il est aujourd'hui, doit être déplacé par une expérience de pensée fictionnellement dans le temps. À ce moment-là, on voit ce que nous ne voyons pas, à force de le voir. Ce déplacement, qui est un déplacement classique au fond, qui consiste à changer son point de vue, à fictionnaliser un objet du quotidien pour le voir différemment, c'est la première idée que l'on a eue. L'idée la plus élémentaire était une sorte de jeu de société avec ce théâtre d'objets. Maintenant, ce que vous dites est plus subtil, au fond, et c'est la première phrase du spectacle, qui est dite par un des collectionneurs : la boule à neige, sans le geste de la retourner, ce n'est pas la boule à neige. C'est effectivement cette répétition qui la met au présent. De ce point de vue là, cela va sans doute rencontrer toute cette poétique de la mise en présence de l'archive. Vous voyez comment ce qui n'était au départ qu'un simple divertissement, précisément parce que je m'y suis livré gratuitement sans aucune arrière-pensée, finit par être le réceptacle, le réservoir de toutes nos obsessions personnelles, c'est très frappant.

AF : Ça permet de traduire aussi l'imminence de l'histoire et la manière dont vous en faites vous-même l'expérience au plateau.

PB : Oui, ce n'était pas du tout prévu et ça nous a vraiment pris de court. C'est pourquoi je me laisse aussi surprendre par le fait que j'aime faire ce spectacle, inlassablement aussi parce qu'il me cueille différemment.

AF : Est-ce que c'est la réflexion qu'il est possible de mener sur l'objet, réactivé sans cesse par le geste, qui vous intéresse aussi en tant qu'historien ?

PB : Oui, sans doute, et aussi cette manière de faire du neuf avec de l'ancien par le geste, par la célébration collective, par le rituel… Tout ce qu'effectivement, en tant que médiéviste, je pourrais convoquer de manière de mise en expérience du passé. Je m'y retrouve.

AF : Dans votre ouvrage *La trace et l'aura*, vous définissez le biographème comme un art de la mémoire. C'est, selon moi, cette dissémination qui finit de composer l'archive dans sa redéfinition contemporaine, depuis Jacques Derrida. Les biographèmes forment les particules élémentaires composées à la fois de vécu et de mémoire, et ces poussières de particules, ces graphèmes archivistiques définissent fondamentalement l'archive comme ce qui reste. Dans votre leçon inaugurale au Collège de France, vous évoquez la statue de Marianne sur la place de la République, en disant que c'est cela l'histoire : « un monument qui brandit haut dans le ciel une mémoire active, vivante et fragile ». Pour vous paraphraser, il s'agit de conjoindre, sous nos pieds, les fragments épars du passé habitable. On y retrouve donc votre idée des biographèmes d'Ambroise de Milan, qui se dispersent dans la ville. Pensez-vous finalement que l'histoire soit palpable par l'archive, en tout cas en fragments ou en poussière, à la manière d'une aura presque atomiesque ?

PB : C'était au moment où l'on se posait des questions sur la politique des grands travaux de François Mitterrand, notamment avec la BnF. C'est une critique de la monumentalité. Au fond, je voulais plutôt être architecte quand j'étais petit et ce qui m'embarrassait, c'était cette notion d'un objet urbain pesant, imposant, souverain, autant autoritaire, posé dans la ville. La place de la République, par exemple c'est l'inverse, c'est à dire effectivement un espace coulant accueillant, fluide, liquide. À Milan. Cette sorte de névrose monumentale trouve d'une certaine manière son paroxysme dans un cimetière avec des tombes énormes… Et c'est ça, au fond… La question est de savoir comment on porte vraiment la mémoire. Les phrases que vous citez, celles de la leçon inaugurale, c'est d'une certaine manière la question des attentats, ces papiers collés, le refus de construire un mémorial, une arche, avec l'idée que, finalement, la mémoire du 11 septembre, ce sont davantage tous ces papiers qui tombaient comme de la cendre sur New York, et ensuite, le monument qui en a été fait. Dans le spectacle, lorsque l'on montre la grande boule à neige avec rien d'autre que de la neige, il n'y a plus d'artifice. Tout le monde se tait, se recueille et est un peu ému. L'explication simple consiste à dire que c'est la neige, c'est l'enfant, c'est joli, ça fait taire les paysages, c'est une tourmente. Mais ensuite, on devrait pouvoir revisiter cette émotion, pour en dire autre chose. C'est la manière dont le temps se dépose sur les choses.

AF : L'anarchive pourrait ainsi se définir comme le présent immédiat de l'archive, à savoir un ordre ou un ordonnancement dénué de pouvoir. L'anarchive serait cet instant trouble de non-fixité. Quelle définition donneriez-vous de l'archive par ce biais ?

PB : Une fois que l'on a dit tout ça et que l'on a pris la mesure de la puissance poétique de tout ce que nous avons dit, si l'on doit effectivement produire une définition simple de l'archive en tant qu'on en est praticien, c'est-à-dire historien, alors elle devra justement être une mise à distance de ce rapport à la vie et à la mort, sachant que la parole, le pouvoir et la mort sont les trois pôles d'une triangulation dans laquelle n'importe quel historienne ou

historien se place. Pour en parler souvent avec mon ami Yann Potin, au fond, il aime bien, une fois que l'on a été jusqu'au bout de cette tentative de poétiser l'archive, revenir à une définition incroyablement prosaïque de l'archive, qui est de dire, c'est un sous-produit de l'administration. Et avec tous ses détournements possibles, évidemment, c'est trop décevant de dire ça. C'est comme avec la trace et l'aura : si on ne saisit pas la dynamique proprement historique des sociétés qui sont amenées à mettre en archive ou à consentir à ce que les pouvoirs mettent en archives des fragments épars de nos vies, et bien on risque d'une certaine manière de faire de l'archive un concept trop large et exalté, et si inversement, on n'en saisit pas la puissance, disons, poétique et existentielle, alors on n'en aura qu'un rapport instrumental et appauvri. Pour moi c'est toujours les deux et c'est pour ça que je suis en perpétuelle insatisfaction finalement par rapport à des réflexions sur les archives et que je ferai assaut, disons d'érudition froide devant quelqu'un qui la poétiserait trop de mon point de vue et inversement, je pourrais très bien micheletiser au-delà de ma nature par rapport à quelqu'un qui en aurait un rapport trop strictement instrumental.

AF : Est-ce que, selon vous, le support archive est encore amené à évoluer, notamment par l'enjeu du numérique ? Cette idée est évoquée très brièvement dans le spectacle *Boule à neige* par Mohamed El Khatib, qui déclare qu'il est maintenant simple d'aller aux archives, grâce à la numérisation.

PB : Yann Potin rappelle qu'un archiviste, c'est d'abord quelqu'un qui détruit davantage que quelqu'un qui conserve. Le taux acceptable de destruction des archives publiques aujourd'hui est autour de 95 %, qui est le taux ordinaire. Une des difficultés est que l'on n'est pas tellement certain d'avoir des critères objectifs pour ne pas discriminer ces 5 %. Cela paraît contre-intuitif, mais il est évident que, si l'on y réfléchit, la numérisation produit une rematérialisation des archives. Par exemple, si un courrier papier est envoyé d'une administration centrale à une livraison locale, il le sera sous deux espèces, le récepteur et l'émetteur. Mais si c'est un mail, alors il pourra être imprimé dans 15 endroits différents. Il y a, par exemple (désigne sa bibliothèque) ces quelques mètres linéaires et ce qu'il y a dans mon ordinateur, et là c'est beaucoup plus compliqué. Cette démultiplication numérique rematérialise l'archive.

AF : Dans votre cycle de conférences au Collège de France, vous comparez beaucoup la situation épidémique de la peste noire à notre époque COVID. Et est-ce que vous pensez qu'une comparaison puisse être effectuée, notamment sur ce rapport de béance laissée aux archives par l'épidémie ? Le quotidien des archives s'est arrêté un instant.

PB : Ce qui documente le plus sûrement l'absence, c'est l'absence de document. À un moment donné, il y a effectivement une béance, comme vous le dites, une lacune autour de laquelle on ne peut que tourner, pour en constater finalement l'étendue. Cela peut être un silence, un délai de réponse… En tout cas, il y a une question de rythme. On peut se poser la question de ce qui reste, au-delà de la question des archives. Techniquement, par exemple, les théâtres ont programmé puis déprogrammé, puis reprogrammé, puis déplacé, et replacé. Cela doit produire beaucoup d'archives administratives, de mails, de sms… Je ne sais pas quelle

trace ça va laisser. Au fond, le COVID nous a occupés, il a occupé le langage. Une épidémie, c'est toujours une guerre d'occupation. Mais, qu'est-ce qu'on en a dit ? On en a beaucoup parlé, mais qu'est-ce qu'on en a dit ? Et est-ce qu'on est sûr que c'est une bonne idée aujourd'hui de ne plus en parler ? Sachant que, pour moi, la cartographie de ses effets est toujours à venir. En particulier sur le pacte de croyance théâtrale. Je vais beaucoup au théâtre. Il y a une sorte de ferveur, dès que les salles sont pleines. J'ai l'impression qu'il y a une tendance à la standing ovation, depuis la fin du COVID, que l'on avait un peu perdue.

AF : Oui, cela peut se rapprocher du parallèle fait par Antonin Artaud, entre le corps de l'acteur et celui du pestiféré. Ce phénomène expérimente les retombées de l'épidémie sur le corps social qui vient s'exprimer et s'exalter dans la salle de théâtre pour vibrer encore plus fort. C'est un ressenti et une expérience vécue à un instant T qui permet peut-être d'exorciser cette expérience et cette période, certes révolue, mais qui est encore présente. Nous sommes sous les retombées de l'événement. Est-ce que vous avez pu vous-même faire l'expérience du corps de l'acteur ?

PB : Honnêtement, non. Il y a une sorte de vague ironie qui nous retient en deçà de la transe. En revanche, je vois ce que ça peut être. Je vois jusqu'où ça peut aller. Ça fait partie des surprises. Si l'on revient au début de notre conversation, je m'attendais à beaucoup de choses, mais pas à ça. Même si c'est une forme de théâtre très particulière, au plus près d'une expérience ordinaire. Il n'y a rien qui vient nous mettre dans un rapport différent à notre propre corps et pourtant, je vois que tout a changé de ce point de vue là. C'est comme une démonstration par l'absurde.

AF : Je terminerais en évoquant la création de Joël Pommerat *Ça ira (1) fin de Louis*, sur laquelle vous aviez débattu en 2017 dans la revue *thaêtre*. Mohamed m'a raconté qu'il n'appréciait que modérément le rôle de conseiller historique que peut jouer un spécialiste sur un travail artistique, comme cela a pu être le cas sur *Ça ira*. Il disait qu'il tenait vraiment à vous faire partager la scène, à vous mettre en danger à la même hauteur que lui. Aujourd'hui, fort de votre expérience de la scène, qu'auriez-vous à dire sur la création ?

PB : Je me souviens effectivement de cette discussion, il n'y avait aucune animosité ni indifférence par rapport à ce travail-là, et ce d'autant plus que, depuis ce dialogue, j'ai eu d'une certaine manière une autre expérience, mais qui est purement livresque. En travaillant sur la peste et sur le théâtre de la peste, je suis tombé sur *Les dernières nouvelles de la peste* de Bernard Chartreux et sur la manière dont il avait déjà utilisé l'histoire comme une science auxiliaire de la création théâtrale.

AF : C'était un débat sur la matière archive au plateau. L'enjeu du débat était d'envisager que le matériau-archive à la scène puisse permettre de remettre l'archive au travail, afin d'en tirer des connaissances nouvelles, de l'éclairer différemment. Est-ce que cela peut rester de façon pérenne ? Est-ce que la scène ne place pas la recherche archivistique dans une position d'éblouissement, la rendant ainsi imperméable à la controverse ou à la critique ? Parce que le spectacle en impose finalement, tout comme l'archive.

PB : Du point de vue du théâtre, ça a produit ce résultat magnifique, presque indépassable de mon point de vue. Cela suffit à lui seul à défendre l'idée qu'il est toujours possible de performer l'archive et de la faire étinceler, éblouir comme vous le dites très bien. Je crois comprendre quand même que les historiens ont vécu ça différemment. Pour certains, à la fin, c'est comme s'ils n'avaient pas été jusqu'au bout de la fête.

AF : Le spectacle n'est pas un spectacle sur la Révolution française, mais plutôt un spectacle sur le mythe révolutionnaire et sur les retombées qu'il nous en reste aujourd'hui, dans nos souvenirs de cours de collège, de lycée… C'est cette aura qui est retravaillée au plateau en repartant de la trace des archives nationales, mais en considérant l'aura qu'elles amènent avec elles pour un public actuel et contemporain. Comment l'étude de l'archive peut parvenir à mener un travail scénique à la notion d'actualité retrouvée et quelles sont les conséquences sur les archives elles-mêmes ? Qu'est-ce qu'elles redeviennent ? Parce que ces archives sont mouvantes, elles ne sont pas solides, au contraire, je pense qu'elles sont brumeuses.

ANNEXE 2 : OUTILS ARCHIVISTIQUE DE LA COMPAGNIE LOUIS BROUILLARD

---

1. LEXIQUE DE L'ARCHIVE

A.
Archives administratives : ensemble des données composant le travail administratif de la compagnie, exclu de l'arborescence des archives artistiques de la compagnie.

Archives numériques : ensemble des documents qui composent le fonds d'archives dit « numérique », des éléments internes aux archives papier numérisées.

Archives papier : ensemble des documents matériels consignés dans une armoire dédiée dans les locaux de la compagnie.

B.
Base archive : logiciel dédié à la compagnie permettant l'ajout, la suppression ou la modification de la saisie des archives, numériques, et papiers.

C.
Cotes fonds papier : référencement obligatoire de chaque élément composant le fonds d'archives papier.

D.
Documents sonores : élément d'arborescence des archives de spectacles de la compagnie, dédié aux supports sonores (interview, musique, etc.)

Documents de communication : élément d'arborescence des archives de spectacles de la compagnie, dédié aux dossiers de presse.

Dossiers : organisation et répartition par spectacle, via les cotes, des archives papier de la compagnie.

F.
Fonds d'archives : ensemble des documents enregistrés et/ou cotés, rassemblés et indexés dans le logiciel d'archivage de la compagnie.

2. GLOSSAIRE DES ARCHIVES

Localisation : Bureaux de la compagnie Louis Brouillard, 37 bis Boulevard de la Chapelle, 75018 Paris
a.fernandez@louis-brouillard.fr

LOGICIEL BASE ARCHIVE INTERNE À LA COMPAGNIE LOUIS BROUILLARD :

- *Typologie des archives**

*L'ordre non alphabétique témoigne de l'ajout chronologique des différentes terminologies de classification des archives

- identifiant : numéro attribué spécifique à chaque archive, papier et numérique (de 1 à 5785 en date du 14/03/2022)
- Spectacle : ensemble des spectacles nommés de la compagnie Louis Brouillard
- Type de document : voir l'arborescence *Types de documents du fonds d'archives***
- Nom Auteur / Prénom Auteur : Nom de l'auteur du document archivé
- Titre : transposition d'un titre préexistant ou nomination du document *a posteriori*
- Source : nom de l'organisme ou de la personne physique à l'origine de la conservation et/ou de la conservation du document d'origine
- Année : année de création du document nommé
- Complément date : jour et mois de la datation du document, si existante
- Éditeur : maison d'édition rattachée à la publication des ouvrages mentionnant la compagnie Louis Brouillard ou les textes édités
- Lieu de représentation : Nom du théâtre accueillant la représentation de la création mentionné dans le document archivé
- Localisation : format numérique et/ou papier du document : à spécifier
- Lien : lien internet mentionnant l'existence numérique du document archivé
- Cote : référence spécifique à chaque document localisé « papier »
- Traducteur : Nom et Prénom du traducteur des textes archivés de Joël Pommerat
- Langues : précision de chacune des langues employées dans l'ensemble du document concerné
- Mots-clés : liste restreinte préexistante de termes permettant une identification rapide du projet artistique rattaché au document archivé
- Commentaires : écriture libre de l'archiviste pouvant faire apparaître une information à la localisation du document et son rattachement aux archives de la compagnie

- *Types de documents du fonds d'archives* **

- Article de presse : arborescence séparée entre les formats papier et formats numériques, chacun classé par année, depuis 1994.
- Revue de presse : ensemble des articles de presse parus sur un ou plusieurs spectacles, sur une période donnée.
- Dossier de presse : documents destinés à la communication sur un spectacle en particulier, fournis aux différentes administrations théâtrales
- photo : photos numériques et papiers, amateurs et professionnels répertoriés.

- Vidéo-DVD : ensemble des documents vidéos, captations intégrales, extraits, publicités, interview, etc.
- Document sonore : documents enregistrés sans vidéos
- Dossier technique : documents de techniciens et régie.
- Textes originaux-manuscrits : textes de création imprimés et annotés manuscritement
- Notes de travail : notes manuscrites ou imprimés du travail de mise en scène
- Mémoire, texte universitaire : travaux universitaires menés par des chercheurs mentionnant un ou plusieurs spectacles de la compagnie
- Texte de présentation : écrits préalables sur les spectacles figurant dans les brochures de théâtre et dans les bibles du spectateur
- Livre : livres édités des textes de spectacles
- Correspondance : lettres manuscrites et mail adressés aux membres de la compagnie Louis Brouillard à l'adresse des bureaux
- Récompense : documents mentionnant l'obtention d'un prix par les spectacles de la compagnie ou l'un de ses membres
- Programme : programmes des théâtres mentionnant le spectacle prévu
- Plaquette : programmation complète du lieu de théâtre de tournée
- Affiche : affiches numérisées dans le logiciel de Base Archive
- Documents spécifiques : document faisant mention du spectacle ou d'un des membres de la compagnie Louis Brouillard, ne correspondant à aucun classement préétabli dans le logiciel Base Archive.
- Signets : signets annuels mentionnant l'ensemble des membres de la compagnie ainsi que l'ensemble des dates de représentation des spectacles en activité.
- Œuvres utilisant extraits : manuels scolaires faisant référence aux textes et aux mises en scène de la compagnie
- Bible : brochure du spectacle distribué au spectateur dans chaque théâtre accueillant une ou plusieurs représentations de spectacles de la compagnie.
- MEP (mise en page) : présentation préalable de la mise en page des textes de spectacles édités
- Loi amateur : projet de loi mentionnant Joël Pommerat

3. COTES FONDS PAPIER

<table>
<tr>
<td>

- <u>PLAQUETTES DE SAISON</u>

P01 : ANNÉE 2003/2004
P02 : ANNÉE 2004/2005
P03 : ANNÉE 2005/2006
P04 : ANNÉE 2006/2007
P05 : ANNÉE 2006/2007
P06 : ANNÉE 2007/2008
P07 : ANNÉE 2008/2009
P08 : ANNÉE 2008/2009
P09 : ANNÉE 2009/2010
P10 : ANNÉE 2010/2011
P11 : ANNÉE 2011/2012
P12 : ANNÉE 2011/2012
P13 : ANNÉE 2012/2013
P14 : ANNÉE 2012/2013
P15 : ANNÉE 2013/2014
P16 : ANNÉE 2013/2014
P17 : ANNÉE 2015/2016
P18 : ANNÉE 2016/2017
P19 : ANNÉE 2017/2018
P20 : ANNÉE 2018/2019
P21 : ANNÉE 2019/2020
P22 : ANNÉE 2020/2021
P23 : ANNÉE 2021/2022
P24 : ANNÉE 2022/2023

</td>
<td>

- <u>CLASSEURS</u>

A01 : ARTICLES DIVERS
A02 : ARTICLES DIVERS
A03 : FESTIVAL D'AVIGNON
A04 : ANNÉE 1994-2000
A05 : ANNÉE 2001-2005
A06 : ANNÉE 2006
A07 : ANNÉE 2007
A08 : ANNÉE 2008-2009
A09 : ANNÉE 2010
A10 : ANNÉE 2011-2012
A11 : ANNÉE 2012-2013
A12 : ANNÉE 2013-2014
A13 : ANNÉE 2015-2016-2017-2018
A14 : ANNÉE 2019-2020-2021-2022
A15 : ANNÉE 2023

</td>
</tr>
<tr>
<td>

- <u>PORTE REVUE (REVUE DE PRESSE)</u>

RP01, RP02, RP03, RP04

</td>
<td>

- <u>PORTE REVUE (TEXTES ORIGINAUX)</u>

T01, T02, T03

</td>
</tr>
<tr>
<td>

- <u>DOSSIERS SUSPENDUS</u>

D1 : Le chemin de Dakar + Présences
D2 : Le théâtre
D3 : Des suées
D4 : 25 années

</td>
<td>

D18 : Pinocchio
D19 : Cercles/Fictions
D20 : Ma chambre froide
D21 : Cendrillon
D22 : La grande et fabuleuse histoire du commerce
D23 : Thanks to my eyes

</td>
</tr>
</table>

D5 : Les Evénements **D6 :** Les enfants **D7 :** Pôles **D8 :** Treize étroites têtes **D9 :** Mon Ami **D10 :** Grâce à mes yeux **D11 :** Qu'est-ce qu'on a fait ? **D12 :** Au Monde **D13 :** D'une seule main **D14 :** Le petit chaperon rouge **D15 :** Cet enfant **D16 :** Les Marchands **D17 :** Je tremble	**D24 :** La réunification des 2 Corées **D25 :** Une année sans été **D26 :** Au monde (Opéra) **D27 :** Ça ira (1) Fin de Louis **D28 :** Le Couloir **D29 :** Contes et Légendes **D30 :** Amours (2)
- **PORTE REVUE (MÉMOIRES)** **M1, M2 :** Mémoires Universitaires	- **AFFICHES** Pas indexés ni coté
- **PORTE REVUE** **AD1 :** Adaptations des spectacles de Joël Pommerat **AD2 :** Adaptations des spectacles à partir de *Ma Chambre Froide* **AD3** : Adaptations en langue allemande *Cet Enfant*, *Cercles / Fictions*, *La réunification / Ca ira*	- **BOITES (CD/DVD)** **B01** : Mini DV **B02** : Captations d'adaptations **B03** : Captations de spectacle **B04** : Documents audio **B05** : Documents vidéos **B06** : Documents photo **B07** : VHS
- **LIVRES** **L01 :** Livres écrits par Joël Pommerat — Actes Sud/Textes des spectacles **L02 :** Livre écrit/coécrit par un Membre de la compagnie (sur la Compagnie) **L03 :** Livre d'analyses, revues, textes Universitaires	- **DOSSIERS SUSPENDUS** **DD1 :** Étranger (Festivals) **DD2 :** Étranger (Festivals) **DD3 :** Étranger (Festivals) **DD4 :** Festival d'Avignon **DD5 :** Signets **DD6 :** Joël Pommerat **DD7 :** Stage Joël Pommerat **DD8 :** Textes sur Joël Pommerat **DD9 :** Correspondances **DD10** : Molières **DD11** : Actes Sud **DD12 :** Brochures Institutions

L04 : Joël	Livres inspirés du travail de Pommerat (« Hommages », « Anniversaires »)	**DD13 :**	**É**quipe Louis Brouillard
L05 :	Manuels scolaires	**DD14 :**	Maison Centrale Arles
L06/L06bis :	Ouvrages traduits	**DD15 :**	Forces vives
L07 : de	Livres ayant inspiré le travail de Joël Pommerat		

4. MODÈLE DE CITATION DES ARCHIVES

Instructions pour la localisation de la référence, et présentation dans une note de bas de page :

Auteurs (s'il y a). *Titre du document*. Archives Compagnie Louis Brouillard, (Localisation du document : papier*, numérique**), [Description du document], N° référencé dans la base OTRA, Ville.

EXEMPLE :
*Si papier : mettre : Armoire / N°cote
**Si numérique : mettre : Numérique / 35. Contes et Légendes / Articles de presse / 2023 etc)

ANNEXE 3 : ICONOGRAPHIE

---

1. LE THÉÂTRE DU SOLEIL

1.1 La Cartoucherie
Les bureaux
La galerie de tir
1.2 La Bibliothèque nationale de France
Le magasin central
La galerie Mazarin
1.3 Les sites internet
1.4 Les marionnettes de *Sihanouk*
1.5 La poupée de Madame Li *Tambour sur la digue* (1999)
1.6 Les archives parlementaires de *1789*
1.7 Les programmes et tracts

2. LA COMPAGNIE LOUIS BROUILLARD

2.1 Les bureaux de la compagnie au Théâtre des Bouffes du Nord
Les archives papiers
Les archives numériques
2.2 Chapareillan
2.3 La documentation aux spectateurs
2.4 Les archives des spectacles en tournée

3. LA COMPAGNIE ZIRLIB

3.1 L'Atelier
Les étagères
Les objets au sol
3.2 Le site internet
3.3 Les spectacles
Finir en beauté (2014)
Moi Corinne Dadat (2015)
Boule à Neige (2020)

1. LE THÉÂTRE DU SOLEIL

1.1 La Cartoucherie

Les bureaux



© Aliénor Fernandez / Les bureaux du Théâtre du Soleil dans les locaux de la Cartoucherie de Vincennes



© Aliénor Fernandez / Exemple de disposition sur les étagères de la documentation disponible dans les classeurs sur les spectacles *1789* (1970), *Une chambre en Inde* (2016), *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk* (1985 et 2013) : documentation des tournées, films, critiques étrangères, revues de presse…



© Aliénor Fernandez / Les albums de famille
(En haut de 1964 à 1986, en bas de 2020 à 2023)



© Aliénor Fernandez / Les affiches conservées dans la Galerie de tir : *La cuisine* (1967), *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk* (1985 et 2013) *Mephisto* (1979), *Les Atrides* (1990), *La Ville parjure* (1994), *Macbeth* (2014), *Ici sont les dragons* (2024)



© Aliénor Fernandez / archives de spectacles dont les fonds sont entreposés à la Bibliothèque nationale de France (*Méphisto* (1979) *Les Shakespeare* (1981 - 1984) : traductions, textes et adaptation, archives de création, tracts, programme…

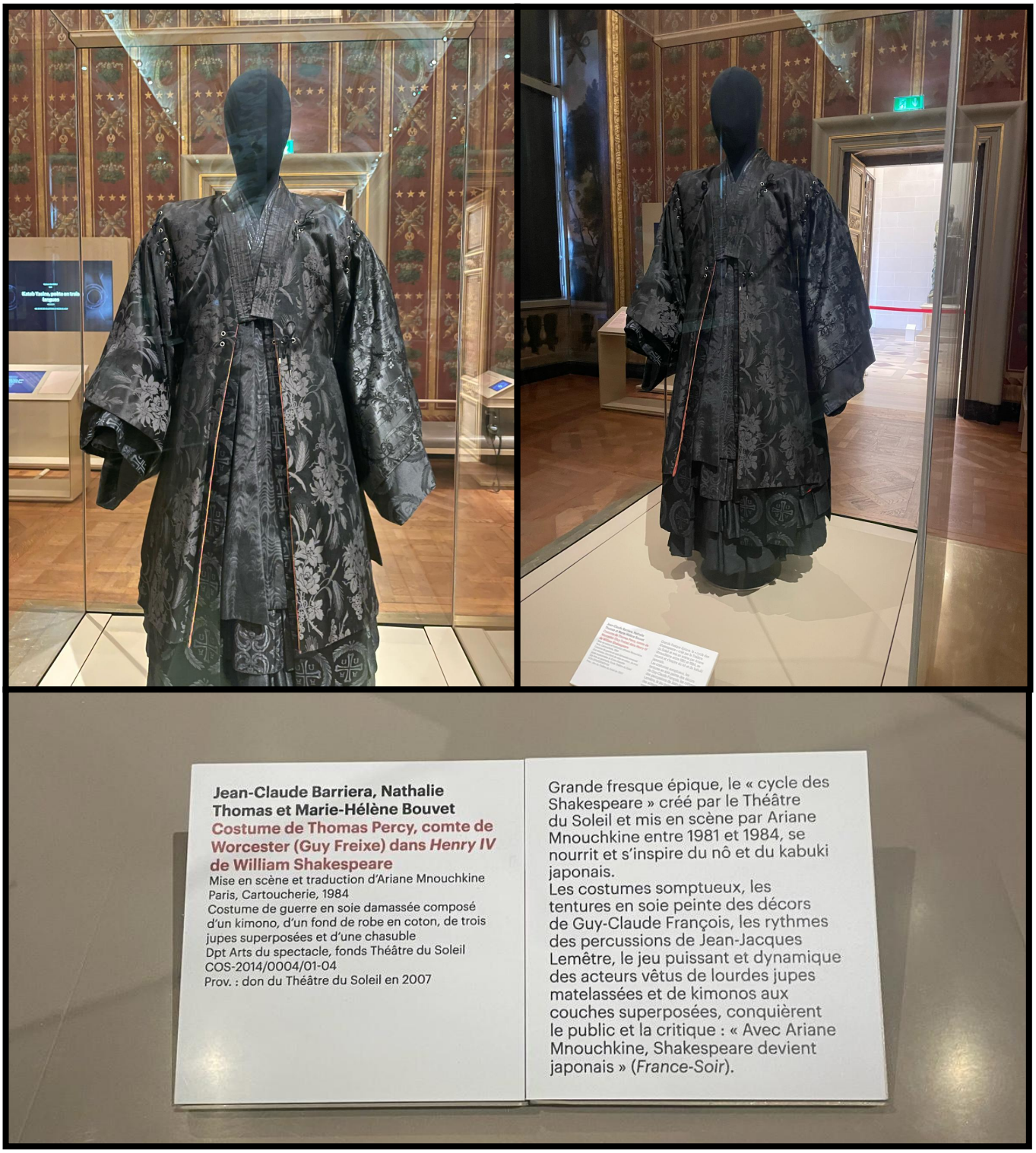


© Aliénor Fernandez / Exemples d'étiquettes correspondant à l'ancienne disposition des archives : Cadeaux, à identifier, textes envoyés à Ariane, JJ. Lemêtre, Hélène Cixous, Martine Franck, "Famille", Stages.

1.2 La Bibliothèque nationale de France

Le magasin central

© Aliénor Fernandez / Rayonnage des boites de consultation des fonds d'archives du Théâtre du Soleil (Cote 4-COL-153)



© Aliénor Fernandez / Exposition du costume de scène de Guy Freixe pour le personnage de Thomas Percy comte de Worcester dans *Henry IV*, mis en scène au Théâtre du Soleil pour le cycle *Les Shakespeare (*1984)

1.3 Les sites Internet

ACCUEIL NOTRE THÉÂTRE DEMANDEZ LE PROGRAMME AUTOUR INFOS PRATIQUES

THÉÂTRE DU SOLEIL

FR | EN | SP | DE

Madame Gabrielle, Les Naufragés du Fol Espoir © Catherine Schaub-Abkarian

À la Bnf

La Bibliothèque nationale de France conserve les archives du Théâtre du Soleil dans le département des Arts du spectacle. Elles sont inventoriées en ligne sur le site archives et manuscrits de la BnF. Ces archives sont consultables, sur rendez-vous, dans les salles de lecture du site Richelieu.

Consultables en ligne

Sur notre site internet

Les ressources audio et vidéo concernant les spectacles, les films, l'histoire et les sources du Théâtre du Soleil sont issues de notre fonds propre d'archives, mais aussi grâce à celui de la BnF et à notre partenariat avec l'INA.
L'ensemble des ces archives est catalogué dans notre **galerie multimédia** aux menus :

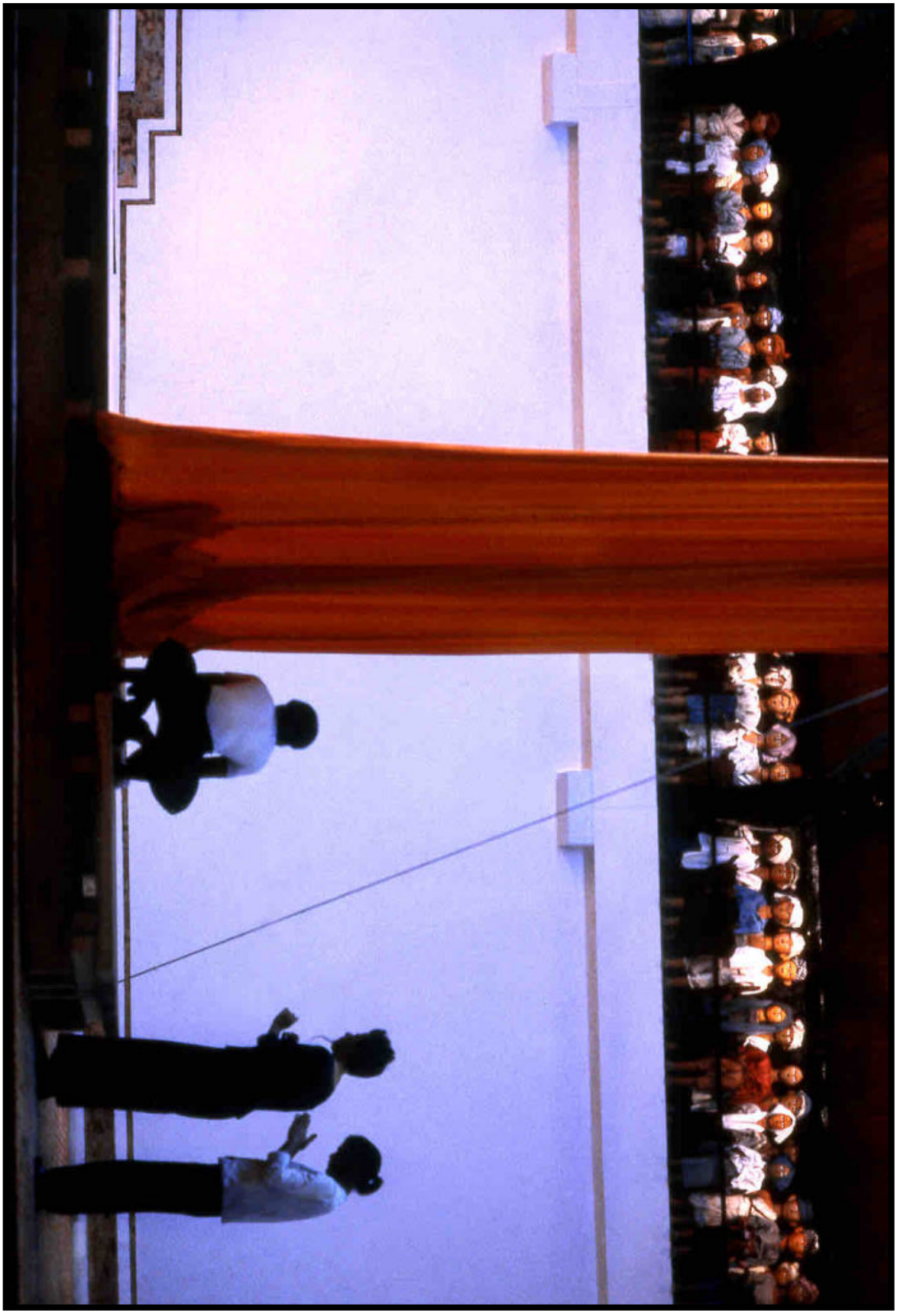
- En images
- En musique et en sons
- En vidéo

© Théâtre du Soleil / Page de présentation en ligne des archives du Théâtre du Soleil

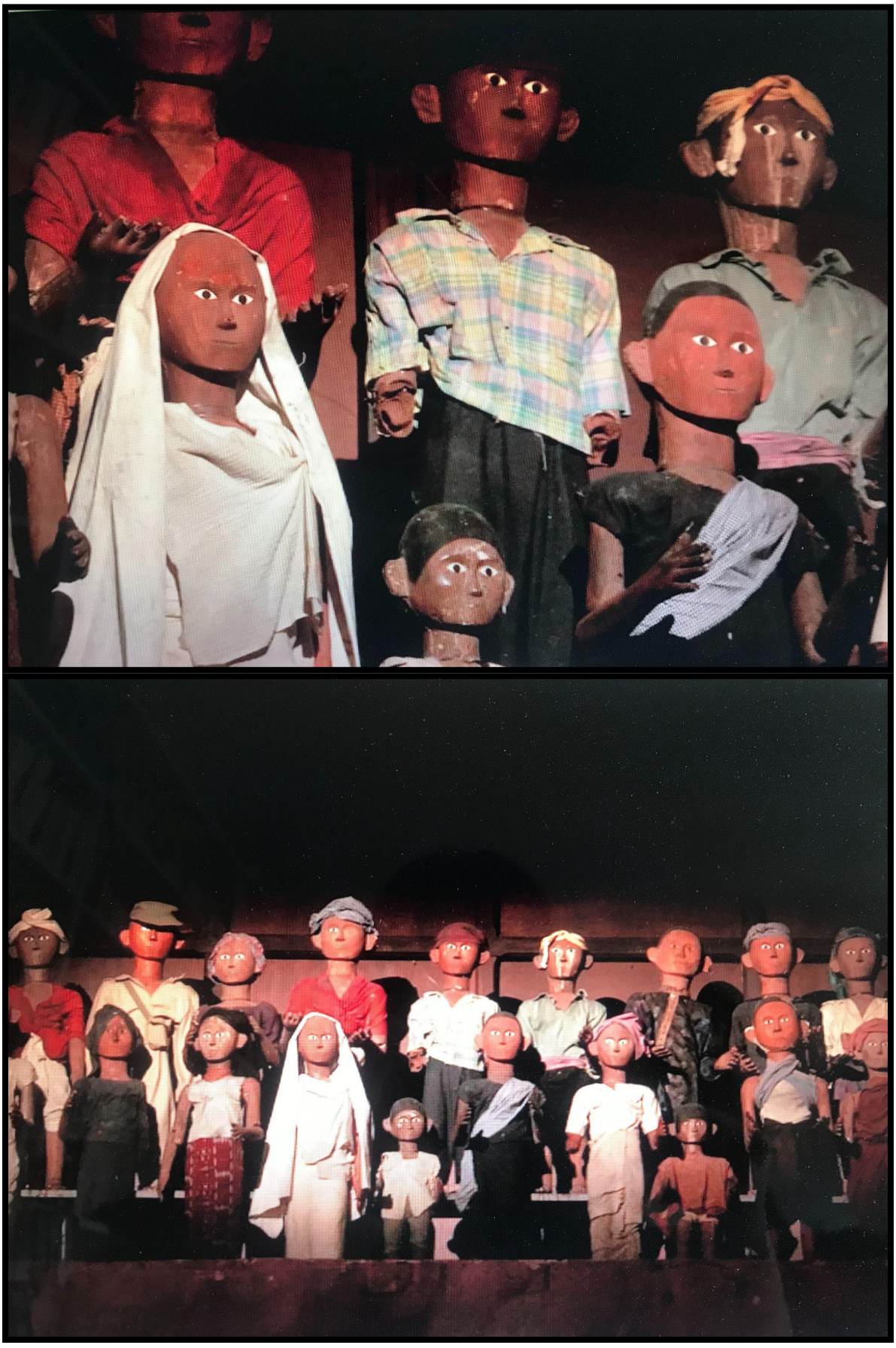


© Théâtre du Soleil / Page de présentation du site « Sihanouk, archives inachevées »

1.4 Les marionettes de *Sihanouk*



© Michèle Laurent / *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985)



© Julien Condemine / Recréation *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (2013), De Hélène Cixous, mise en scène de Georges Bigot et Delphine Cottu, avec les acteurs de Phare Ponleu Selpak (Battambang-Cambodge). Recréation en khmer d'après la mise en scène d'Ariane Mnouchkine (1985).



© Aliénor Fernandez / Centre national du costume et de la scène, exposition La marionnette, instrument pour la scène, 2023.



© Aliénor Fernandez / Les marionnettes dans les bureaux du Théâtre du Soleil, 2024

1.5 La poupée de Madame Li *Tambours sur la digue* (1999)



© Ariane Mnouchkine / La poupée de madame Li dans le film *Tambours sur la digue*, DVD 2002



© Michèle Laurent / La poupée de madame Li dans le spectacle *L'île d'or*, 2021



© Aliénor Fernandez / La poupée de madame Li exposée au
Centre national du costume et de la scène,
exposition La marionnette, instrument pour la scène, 2023.

1.6 Les archives parlementaires de *1789*

Art. 1er. Chaque homme tient de la nature le droit de veiller à sa conservation et le désir d'être heureux.

Art. 2. Pour assurer sa conservation et se procurer le bien être, chaque homme tient de la nature des facultés : c'est dans le plein et entier exercice de ces facultés que consiste la liberté.

Art. 3. De l'usage de ces facultés dérive le droit de propriété.

Art. 4. Chaque homme a un droit égal à sa liberté et à sa propriété.

Art. 5. Mais chaque homme n'a pas reçu de la nature les mêmes moyens pour user de ses droits. De là naît l'inégalité entre les hommes : l'inégalité est donc dans la nature même.

Art. 6. La société s'est formée par le besoin de maintenir l'égalité des droits, au milieu de l'inégalité des moyens.

Art. 7. Dans l'état de société chaque homme, pour obtenir l'exercice libre et légitime de ses facultés, doit le reconnaître dans ses semblables, le respecter et le faciliter.

Art. 8. De cette réciprocité nécessaire résulte, entre les hommes réunis, la double relation des droits et des devoirs.

Art. 9. Le but de toute société est de maintenir cette double relation; delà l'établissement des lois.

Art. 10. L'objet de la loi est donc de garantir tous les droits, et d'assurer l'observation de tous les devoirs.

Art. 11. Le premier devoir de tout citoyen étant de servir la société selon sa capacité et ses talents, il a le droit d'être appelé à tout emploi public.

Art. 12. La loi étant l'expression de la volonté générale, tout citoyen doit avoir coopéré immédiatement à la formation de la loi.

Art. 13. La loi doit être la même pour tous ; et aucune autorité politique n'est obligatoire pour le citoyen, qu'autant qu'elle commande au nom de la loi.

Art. 14. Nul citoyen ne peut être accusé, ni troublé dans l'usage de sa propriété, ni gêné dans celui de sa liberté, qu'en vertu de la loi, avec les formes qu'elle a prescrites, et dans les cas qu'elle a prévus.

Art. 15. Quand la loi punit, la peine doit toujours être proportionnée au délit, sans aucune acception de rang, d'état ou de fortune.

Art. 16. La loi ne pouvant atteindre les délits secrets, c'est à la religion et à la morale à la suppléer. Il est donc essentiel, pour le bon ordre même de la société, que l'une et l'autre soient respectées.

Art. 17. Le maintien de la religion exige un culte public. Le respect pour le culte public est donc indispensable.

Art. 18. Tout citoyen qui ne trouble pas le culte établi, ne doit point être inquiété.

Art. 19. La libre communication des pensées étant un droit du citoyen, elle ne doit être restreinte qu'autant qu'elle nuit aux droits d'autrui.

Art. 20. La garantie des droits de l'homme et du citoyen nécessite une force publique : cette force est donc instituée pour l'avantage de tous, et non pour l'utilité particulière de ceux auxquels elle est confiée.

Art. 21. Pour l'entretien de la force publique, et les autres frais du gouvernement, une contribution commune est indispensable; et sa répartition doit être rigoureusement proportionnelle entre tous les citoyens.

Art. 22. La contribution publique étant une portion retranchée de la propriété de chaque citoyen, il a le droit d'en constater la nécessité, de la consentir librement, d'en suivre l'emploi, et d'en déterminer la quotité, l'assiette, le recouvrement et la durée.

Art. 23. La société a le droit de demander Compte à tout agent public de son administration.

Art. 24. Toute société dans laquelle la garantie des droits n'est pas assurée, et la séparation des pouvoirs déterminée, n'a pas une véritable constitution.

ASSEMBLÉE NATIONALE.

PRÉSIDENCE DE M. CHAPELIER.

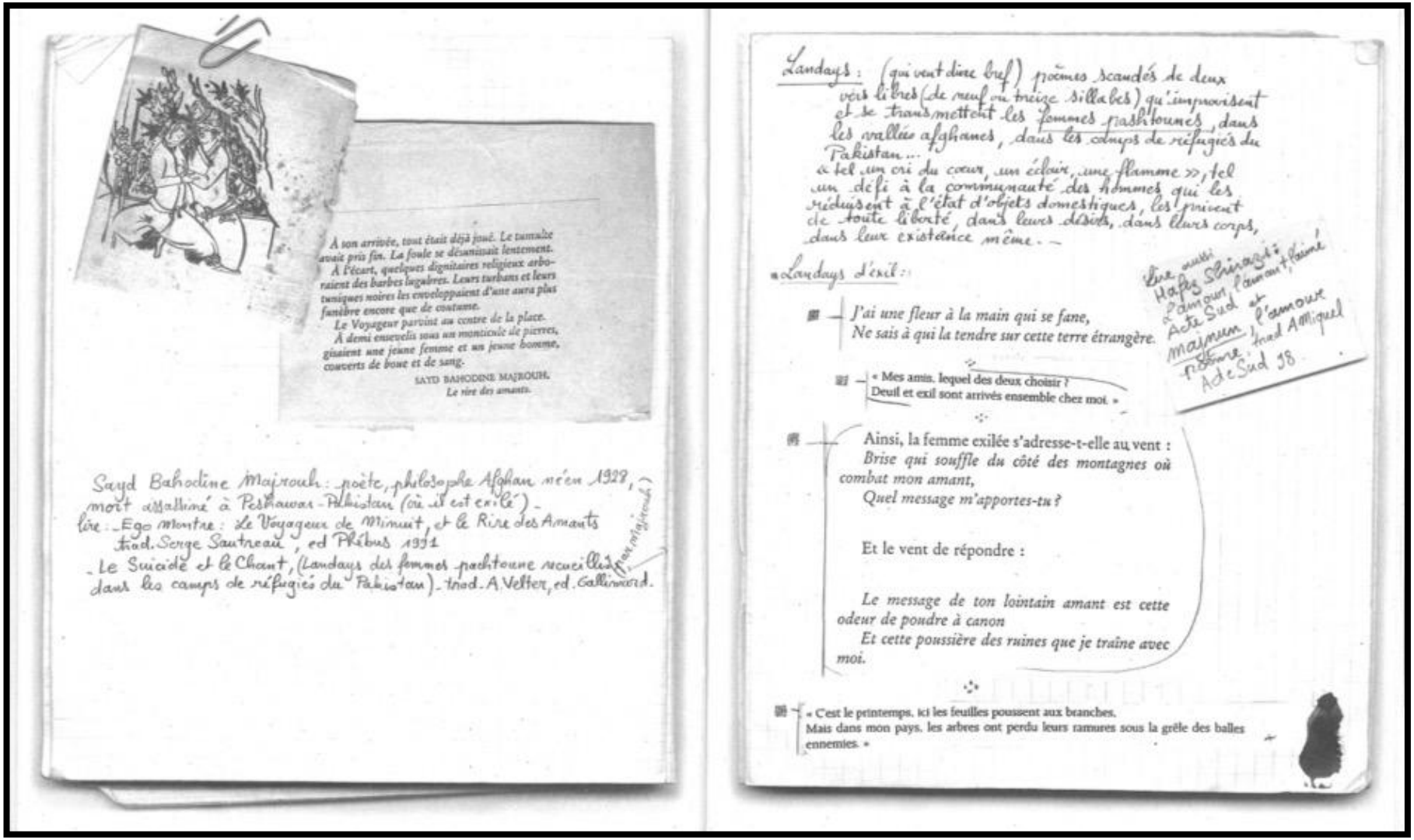
Séance du jeudi 13 *août* 1789 (1).

A l'ouverture de la séance, il a été rendu compte des adresses de la ville d'Oloron en Béarn, de Montmorillon en Poitou, de Château-du-Loir, de la municipalité de Paulhaguet, de la ville de Saint-Geniez en Uzadois, de la municipalité de Gavrus, de l'Isle Bouchard, avec un arrêté; de Saint-Pol-de-Léon, de la ville de Sarlat, de la ville d'Etampes, de Clermont en Beauvoisis, de Bourbon-Lancy, de la noblesse de Baugé en Anjou, de Bellesme, de la noblesse de Bourmont en Bassigny, de Cœurs en Provence, de la noblesse de Château-Gontier, de Berequemont, de Chably, de Nérac en Albret, de la ville de Dorat en Basse-Marche; de l'extension des pouvoirs de M. de Richier, député de Saintonge; des adresses des villes d'Hyères, de Cremieu, de Condom, et du procès-verbal des événements de la même ville; des villes de Bayonne, de Saintes, de Cardillat-sur-Garonne, des électeurs de Bordeaux, de Saint-Andéol, de Mezuy en Condomois, de Vezenobre, de la noblesse de Vire en Normandie, de Wailly-sur-Aine; de l'extension de pouvoirs pour le clergé de Clermont en Beauvoisis; de la déclaration du député de Nérac, par laquelle, d'après l'augmentation de ses pouvoirs non encore vérifiés, il offre le rachat de ses droits personnels, lac, péage, pêche; de la déclaration du député de Sarre-louis par laquelle il renonce à ses privilèges personnels comme seigneur et juge; d'une lettre d'un M. Allemand, pourtant offre de ses ouvrages sur la navigation intérieure; de la ville de Bar-sur-Seine, d'une représentation et réclamation de la ville de Lorient; des officiers municipaux de la ville d'Avranches; des trois ordres de Pézenas, de Mende-sur-Loire, de Semur en Brionnais, des trois ordres de Montpellier, de Lunas, de Poussan au diocèse de Montpellier, de Beaune, de Lavans, de Suze-la-Rousse, de Soissons, de Rieux, de Mezières, de Saint-Etienne en Forez, d'Ivry, du bourg de Livron, de Villeneuve de Berg, de la ville d'Aigueperse, de Douai, de Saint-Pol-Trois-Châteaux, de Thionville, et de Saint-Pierre-le-Moutier.

Un membre du comité de vérification a rendu compte de la vérification des pouvoirs des députés des communes du pays de Soulle, et de leur régularité; il a ensuite annoncé que les pouvoirs de M. le marquis de Rochefort, député de la sénéchaussée du Mont-de-Marsan, avaient été vérifiés dès le 30 juin dernier.

(1) Cette séance est incomplète au *Moniteur*.

Projet de déclaration des droits de l'homme et du citoyen discuté dans le 6e bureau, lors de la séance du 12 août 1789. In: Archives Parlementaires de 1787 à 1860 — Première série (1787-1799) Tome VIII — Du 5 mai 1789 au 15 septembre 1789. Paris : Librairie Administrative P. Dupont, 1875. pp. 431-432



À son arrivée, tout était déjà joué. Le tumulte avait pris fin. La foule se désunissait lentement.
À l'écart, quelques dignitaires religieux arboraient des barbes lugubres. Leurs turbans et leurs tuniques noires les enveloppaient d'une aura plus funèbre encore que de coutume.
Le Voyageur parvint au centre de la place.
À demi ensevelis sous un monticule de pierres, gisaient une jeune femme et un jeune homme, couverts de boue et de sang.

SAYD BAHODINE MAJROUH,
Le rire des amants.

Sayd Bahodine Majrouh : poète, philosophe Afghan né en 1928, mort assassiné à Peshawar - Pakistan (où il est exilé) -
lire : - Ego Montre : Le Voyageur de Minuit, et Le Rire des Amants
trad. Serge Sautreau, ed Phébus 1991
- Le Suicidé et le Chant, (Landays des femmes pachtoune recueillis dans les camps de réfugiés du Pakistan) - trad. A. Velter, ed. Gallimard.

Landays : (qui veut dire bref) poèmes scandés de deux vers libres (de neuf ou treize syllabes) qu'improvisent et se transmettent les femmes pashtounes, dans les vallées afghanes, dans les camps de réfugiés du Pakistan...
« tel un cri du cœur, un éclair, une flamme », tel un défi à la communauté des hommes qui les réduisent à l'état d'objets domestiques, les privent de toute liberté, dans leurs désirs, dans leurs corps, dans leur existence même. —

« Landays d'exil :

J'ai une fleur à la main qui se fane,
Ne sais à qui la tendre sur cette terre étrangère.

« Mes amis, lequel des deux choisir ?
Deuil et exil sont arrivés ensemble chez moi. »

Ainsi, la femme exilée s'adresse-t-elle au vent :
Brise qui souffle du côté des montagnes où combat mon amant,
Quel message m'apportes-tu ?

Et le vent de répondre :

Le message de ton lointain amant est cette odeur de poudre à canon
Et cette poussière des ruines que je traîne avec moi.

« C'est le printemps, ici les feuilles poussent aux branches.
Mais dans mon pays, les arbres ont perdu leurs ramures sous la grêle des balles ennemies. »

Lire aussi Hafez Shirazi : « Amour l'amour, Poème » Acte Sud et Maisonneuve, l'amour poème, trad Miquel Acte Sud 98.

© Hélène Cixous et Ariane Mnouchkine / Extrait du programme *Le dernier Caravansérail* (2004)

1.7 Les programmes et tracts



© Aliénor Fernandez / tract pour le spectacle *1789* (1970) et programme de *Tambours sur la digue* (1999)

2. LA COMPAGNIE LOUIS BROUILLARD

2.1 Les bureaux de la compagnie au Théâtre des Bouffes du Nord

Les archives papiers



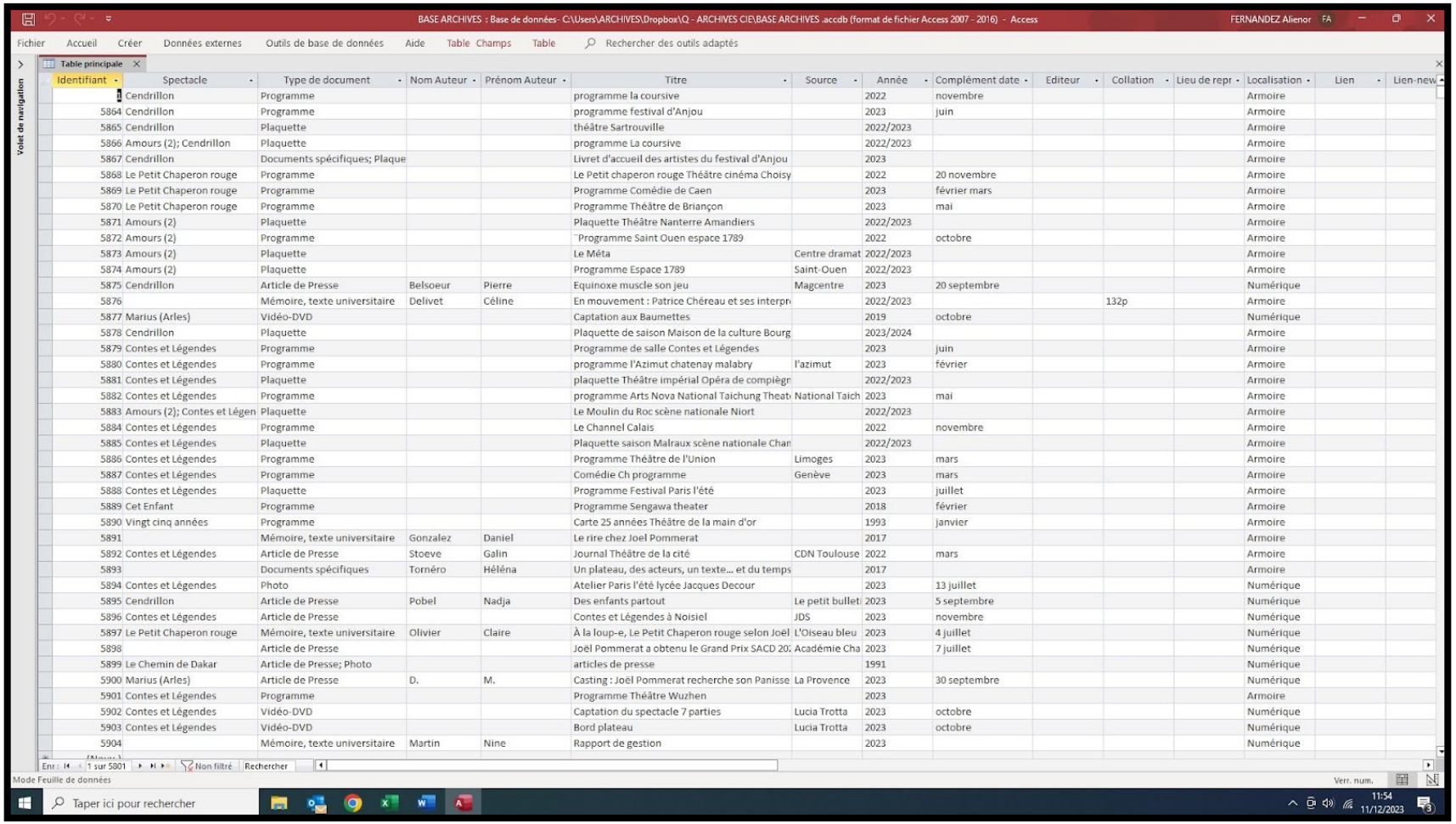
© Aliénor Fernandez / Les archives papiers rangées dans l'armoire principale (de haut en bas : plaquettes de saison cotes P0, classeurs article de presse cotes A0, Livres cotes L0, Dossiers suspendus cotes D et DD, affiches (non cotées))



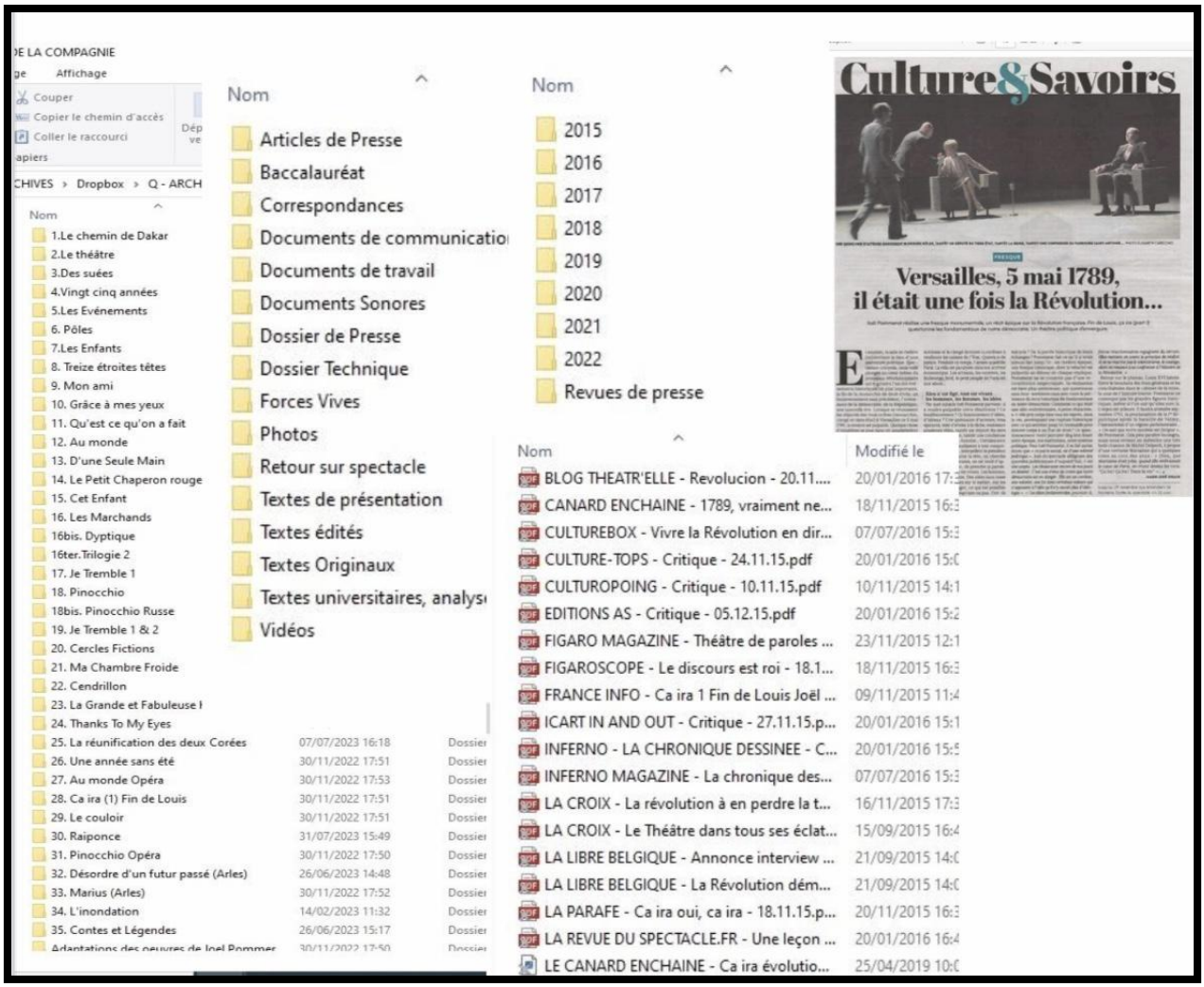
© Aliénor Fernandez / Les étagères. À gauche : les livres en libre accès, à droite, la réserve de documents d'archives



© Aliénor Fernandez / Les boîtes de rangement. À gauche : les VHS et mini DV cotes B01 et B07, les archives vidéos et audios, cotes B02 à B06, Portes Revues (cotes T0) et Mémoires cotes M et AD

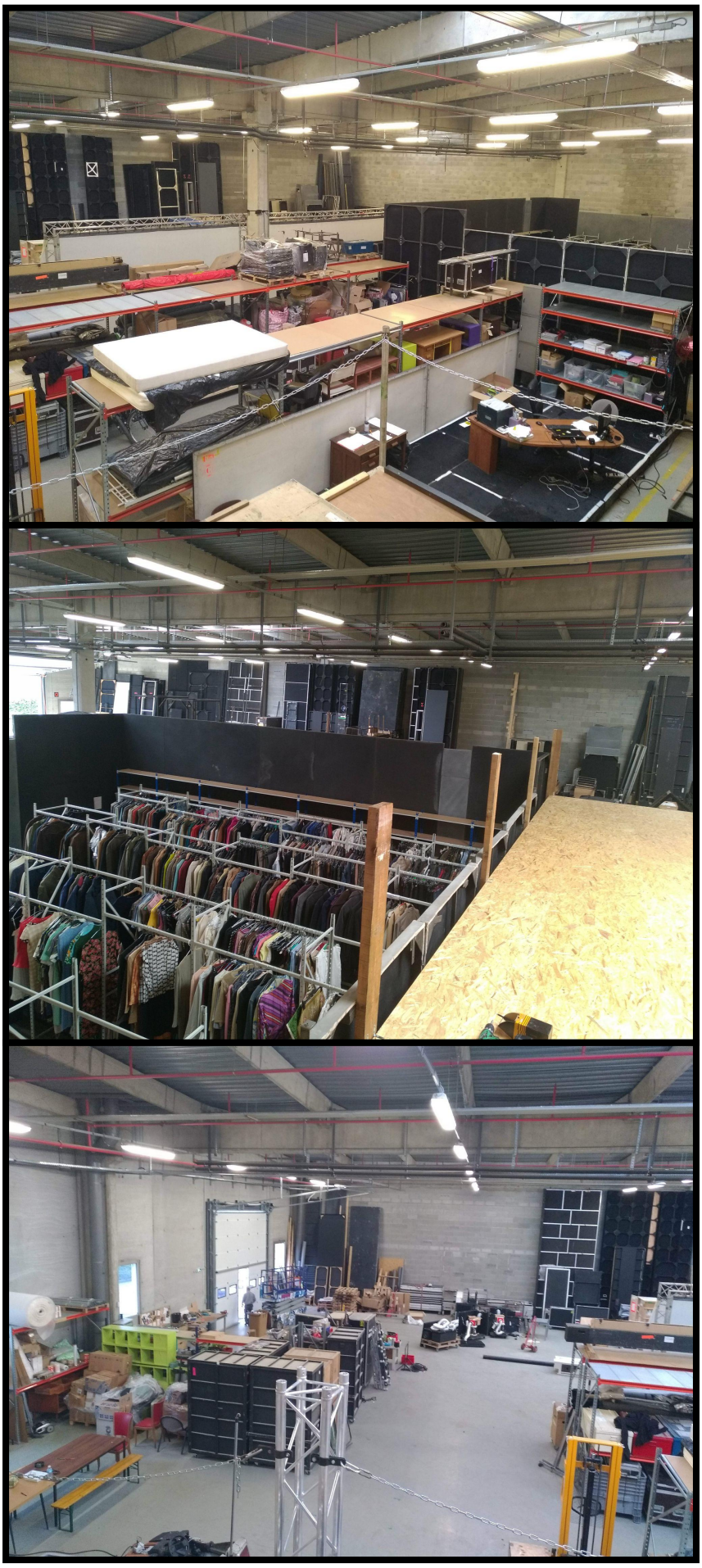


© Aliénor Fernandez / la base archives OTRA de la Compagnie Louis Brouillard.



© Aliénor Fernandez / Exemple d'arborescence d'un article de presse numérisé

2.2 Chapareillan



© Emmanuel Abate / Entrepôt des costumes et décors de scène

2.3 La documentation aux spectateurs



© Aliénor Fernandez / Les photos des forces vives au plateau avec l'ensemble de l'équipe en tournée



© Aliénor Fernandez / les signets de la compagnie



LA TOURNÉE 2023/2024*

2023

5 au 7 octobre **SARTROUVILLE** Cendrillon — *Théâtre de Sartrouville et des Yvelines - CDN* theatre-sartrouville.com

17 et 18 octobre **COMPIÈGNE** Cendrillon — *Espace Jean Legendre - Théâtre de Compiègne* theatresdecompiegne.com

27 au 29 octobre **WUZHEN (CHINE)** Contes et légendes — *Wuzhen Theatre Festival* wuzhenfestival.com

17 et 18 novembre **NOISIEL** Contes et légendes — *La Ferme du Buisson - Scène nationale* lafermedubuisson.com

22 au 25 novembre **BORDEAUX** Cendrillon — *TnBA - Théâtre national* tnba.org

7 et 8 décembre **CHOLET** Cendrillon — *Théâtre Saint-Louis* cholet.fr

13 au 17 décembre **NAMUR (BELGIQUE)** Cendrillon — *Théâtre de Namur* tcnamur.be

2024

10 au 21 janvier **LYON** Cendrillon — *Les Célestins - Théâtre de Lyon* theatredescelestins.com

10 janvier au 31 mars **PARIS** Contes et légendes — *Théâtre de la Porte-Saint-Martin* portestmartin.com

25 et 26 janvier **BRESSUIRE** Amours (2) — *Scènes de Territoire - Scène Conventionnée d'Intérêt National* agglo2b.fr

6 et 7 février **BLOIS** Amours (2) — *La Halle aux grains - Scène nationale de Blois* halleauxgrains.com

8 et 9 février **SAINTES** Amours (2) — *Gallia Théâtre Cinéma Saintes* galliasaintes.com

5 au 8 mars **LA ROCHELLE** Marius *création — *La Coursive - Scène nationale* la-coursive.com

12 et 13 mars **BOURGES** Cendrillon — *maisondelaculture - Scène nationale / Centre de création* mcbourges.com

12 au 16 mars **STRASBOURG** Amours (2) — *Théâtre National de Strasbourg* tns.fr

20 au 28 mars **TOULOUSE** Cendrillon — *ThéâtredelaCité - CDN* theatre-cite.com

4 au 6 avril **MARTIGUES** Cendrillon — *Salins - Scène nationale* les-salins.net

17 et 18 avril **CHÂTEAUROUX** Cendrillon — *L'Équinoxe - Scène nationale* equinoxe-chateauroux.fr

24 avril au 14 juillet **PARIS** La Réunification des deux Corées *création — *Théâtre de la Porte-Saint-Martin* portestmartin.com

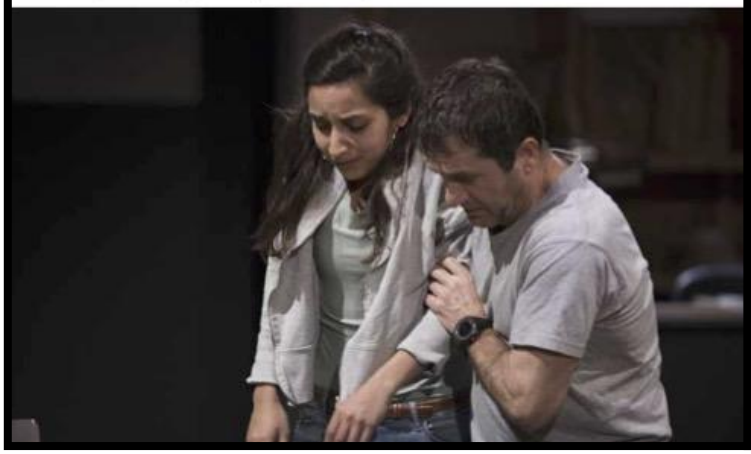
4 au 9 juin **MONTPELLIER** Marius — *Printemps des Comédiens* printempsdescomediens.com

En 2024, deux créations verront le jour :

La Réunification des deux Corées
dans une nouvelle mise en scène.

Marius (d'après l'œuvre de Marcel Pagnol)
Une première étape de ce spectacle a été présentée à la Maison Centrale d'Arles en 2017.

*Calendrier établi à la date du 1er octobre 2023. Toutes les dates de tournée sur www.theatre-contemporain.net



Compagnie Louis Brouillard – Joël Pommerat

37 bis boulevard de La Chapelle 75010 Paris - France · Tél. +33 (0)1 44 65 72 90

LE BUREAU

Co-directrice
Magali Briday-Voileau
m.briday@louis-brouillard.fr

Collaboratrice, responsable de missions spéciales
Anne de Amézaga
a.deamezaga@louis-brouillard.fr

Responsable des tournées
Pierre-Quentin Derrien
p.derrien@louis-brouillard.fr

Chargée de production
Alice Caputo
a.caputo@louis-brouillard.fr

Chargée de production
Floriane Fumey
f.fumey@louis-brouillard.fr

Directrice de production
Lorraine Ronsin-Quéchon
l.ronsin-quechon@louis-brouillard.fr

Administrateur
Renaud Mesini
r.mesini@louis-brouillard.fr

Assistante d'administration
Anna Leonteva
a.leonteva@louis-brouillard.fr

Responsable de la paie, administration
Yane Agius
y.agius@louis-brouillard.fr

Chargées des archives
Aliénor Fernandez
a.fernandez@louis-brouillard.fr

Diffusion, développement, attachée de presse
Isabelle Muraour
i.muraour@louis-brouillard.fr

Directeur technique
Emmanuel Abate
e.abate@louis-brouillard.fr

Adjointe à la direction technique
Thaïs Morel
t.morel@louis-brouillard.fr

Référent droits d'auteur
David Charier
d.charier@louis-brouillard.fr

Chargé de communication
Vincent Ducos Sacasa
v.ducos@louis-brouillard.fr

Bureau de l'association : Roger Guérin, Président · Évelyne Pommerat, Secrétaire · Dominique Dreyfus, Trésorière

L'ÉQUIPE DE LA SAISON 2023/2024



Emmanuel Abate *directeur technique* · **Yane Agius** *responsable de la paie, administration* · **Prescillia Amany Kouamé** *comédienne* · **Anne de Amézaga** *collaboratrice, responsable de missions spéciales* **Saadia Bentaïeb** *comédienne, assistante à la mise en scène* · **Agnès Berthon** *comédienne* · **Yoann Blanchard** *régisseur son* · **Jean-Édouard Bodziak** *comédien* · **Nadir Bouassria** *régisseur vidéo* **Elsa Bouchain** *comédienne* · **Marion Boudier** *dramaturge* · **Antoine Bourgain** *régisseur son* **Magali Briday-Voileau** *co-directrice* · **Sylvain Caillat** *régisseur plateau* · **Héloïse Calmet** *habilleuse* · **Alfredo Cañavate** *comédien* · **Alice Caputo** *chargée de production* · **Noémie Carcaud** *comédienne* · **David Charier** *référent droits d'auteur, assistant à la mise en scène* · **Julien Chatenet** *régisseur lumière* · **Yannick Choirat** *comédien* · **Grégoire Chomel** *régisseur vidéo* · **Jean-Pierre Costanziello** *régisseur plateau* · **Lise Crétiaux** *habilleuse* · **Isabelle Deffin** *costumière* · **Olivier Delachavonnery** *régisseur plateau* · **Manon Denarié** *habilleuse* · **Pierre-Quentin Derrien** *responsable des tournées* **Julien Desmet** *régisseur plateau* · **Justine Lou Dhouailly** *comédienne* · **Léna Dia** *comédienne* · **Caroline Donnelly** *comédienne* · **Baptiste Douaud** *régisseur de scène* · **Élise Douyère** *comédienne* · **Vincent Ducos Sacasa** *chargé de communication* · **Christophe Epis** *machiniste* · **Aliénor Fernandez** *chargée des archives* **Héloïse Fizet** *régisseuse plateau* · **Angélique Flaugère** *comédienne* · **Philippe Frécon** *comédien* · **Floriane Fumey** *chargée de production* · **Michel Galera** *comédien* · **Lucie Grunstein** *comédienne* · **Lucie Guien** *comédienne* · **Samir Hammou** *comédien* · **Roxane Isnard** *comédienne, assistante à la mise en scène* **Renaud Laporte** *machiniste* · **Pierre-Yves Le Borgne** *régisseur plateau* · **Anna Leonteva** *assistante d'administration* · **Marion Levesque** *comédienne* · **Antonin Leymarie** *musicien, compositeur* · **François Leymarie** *implantation et réalisation de l'écriture sonore* · **Grégoire Leymarie** *recherche sonore* **Claire Lezer** *habilleuse* · **Gwendal Malard** *régisseur lumière* · **Murielle Martinelli** *comédienne* · **Jean-Sébastien Merle** *perruquier* · **Séverine Merlier** *accessoiriste* · **Renaud Mesini** *administrateur* · **Catherine Mestoussis** *comédienne* · **Jean-Pierre Michel** *régisseur lumière* · **Stéphane Midon** *machiniste* · **Léa Millet** *comédienne* · **Ludovic Molière** *comédien* · **David Monterrat** *machiniste* · **Anthony Moreau** *comédien* **Thaïs Morel** *adjointe à la direction technique* · **Isabelle Muraour** *diffusion, développement, attachée de presse* · **Ruth Olaizola** *comédienne, assistante à la mise en scène* · **Angéline Pelandakis** *comédienne* **Philippe Perrin** *créateur et régisseur son* · **Marie Piemontese** *comédienne, assistante à la mise en scène* **Thierry Platel** *machiniste* · **Joël Pommerat** *écriture des spectacles* · **Julie Poulain** *créatrice perruques et maquillage* · **Lenni Prézelin** *comédienne* · **Yann Priest** *régisseur son* · **Redwane Rajel** *comédien* · **Thomas Ramon** *réalisation des accessoires* · **Damien Ricau** *régisseur plateau* · **Isabelle Rivoal** *comédienne* **Garance Rivoal** *assistante à la mise en scène* · **Guillaume Rizzo** *régisseur lumière* · **Lorraine Ronsin-Quéchon** *directrice de production* · **Anne Rotger** *comédienne* · **Renaud Rubiano** *créateur vidéo* · **Jean Ruimi** *comédien* · **Yann Sagnol** *machiniste* · **Fany Schweitzer** *régisseuse son* · **David Sighicelli** *comédien* · **Éric Soyer** *scénographe, créateur lumière* · **Jorge Tomé** *régisseur de sur-titres* · **Lucia Trotta** *assistante à la mise en scène* · **Maxime Tshibangu** *comédien* · **Ludovic Velon** *régisseur plateau* · **Michel Wowczuk** *comédien*

Remerciements à **Philippe Carbonneaux**

NOS SOUTIENS ET PARTENAIRES



La Compagnie Louis Brouillard est conventionnée. Elle reçoit le soutien du ministère de la Culture, de la Direction Régionale des Affaires Culturelles Île-de-France et de la Région Île-de-France.

Joël Pommerat et la Compagnie Louis Brouillard sont associés à Nanterre-Amandiers, à La Coursive - Scène nationale de La Rochelle, et au TNP / Théâtre National Populaire de Villeurbanne.

La Compagnie Louis Brouillard reçoit régulièrement le soutien de l'Institut Français et de la Ville de Paris pour ses projets à l'international.

Pour les projets liés à la prison, la Compagnie Louis Brouillard travaille en étroite collaboration avec le Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation (SPIP Bouches-du-Rhône et Vaucluse), la Direction interrégionale des services pénitentiaires Sud-Est, et la Direction Régionale des Affaires Culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Les textes de Joël Pommerat sont édités chez Actes Sud-Papiers, à l'exception de *Contes et légendes* qui n'est pas édité.

L'association *Ensuite*

L'association Ensuite est une structure d'accompagnement social et artistique qui découle de la troupe de théâtre fondée en 2014 en prison, à la Maison Centrale d'Arles, par Jean Ruimi et Joël Pommerat.

Accès Culture

La Compagnie Louis Brouillard travaille depuis plusieurs années en étroite collaboration avec l'association Accès Culture pour proposer des services d'accessibilité à nos créations.
accesculture.org

Photographies : Élisabeth Carecchio, Christophe Loiseau, Cyc Olesen

PDF du signet de la Compagnie Louis Brouillard année 2023/2024

2.4 Les archives des spectacles en tournée

Programme Le petit chaperon rouge *(2004, 2022)*



Pinocchio

d'après **Carlo Collodi**
de & mise en scène **Joël Pommerat**

spectacle pour tous, à partir de 8 ans

collaboration artistique **Philippe Carbonneaux**
scénographie **Éric Soyer**
lumière **Éric Soyer** *avec* **Renaud Fouquet**
mannequins **Fabienne Killy** *avec* **Laurence Fourmond**
costumes **Marie-Hélène Bouvet** *avec* **Élisabeth Cerqueira** *&* **Jean-Michel Angays**
son **François Leymarie, Grégoire Leymarie** *&* **Yann Priest**
musique **Antonin Leymarie**

Langue des Signes Française
Noémie Churlet
et **l'équipe technique de l'Odéon-Théâtre de l'Europe**

avec

Pierre-Yves Chapalain	*le présentateur, premier escroc, le juge, le directeur du cirque, le maître d'école, premier meurtrier...*
Jean-Pierre Costanziello	*second escroc, second meurtrier*
Daniel Dubois	*l'homme âgé*
Anne Rotger	*le pantin*
Maya Vignando	*la fée, la diva, le mauvais élève*

Représentations
Odéon-Théâtre de l'Europe,
Ateliers Berthier 17e
du mercredi 24 novembre au
dimanche 19 décembre 2010

du mardi au dimanche

Durée 1h15

production Compagnie Louis Brouillard
coproduction Espace Malraux – Scène nationale de Chambéry et de la Savoie, Centre Dramatique de Tours, Théâtre de Villefranche – Scène Rhône Alpes – Scène conventionnée, La Ferme de Bel Ebat – Guyancourt, Théâtre Brétigny – Scène conventionnée du Val d'Orge, Gallia Théâtre – Scène conventionnée de Saintes, Théâtre National de Bordeaux Aquitaine, Les Salins – Scène nationale de Martigues, Théâtre du Gymnase – Marseille, CNCDC – Châteauvallon, MC2: Maison de la Culture de Grenoble, Carraillon – Scène nationale, Automne en Normandie, CDN de Normandie – Comédie de Caen

créé le 8 mars 2008 aux Ateliers Berthier
de l'Odéon-Théâtre de l'Europe

Des représentations en langue des signes sont proposées,
le vendredi 10 décembre à 14h30, le dimanche 12 décembre à 15h, et le vendredi 17 décembre à 14h30.
En collaboration avec l'association Accès Culture.

photo de couverture © Elisabeth Carecchio

Le Petit Chaperon rouge

de **Joël Pommerat** *d'après* le conte populaire
mise en scène **Joël Pommerat**

spectacle pour tous, à partir de 6 ans

collaboration artistique **Philippe Carbonneaux**
scénographie & costumes **Marguerite Bordat**
scénographie & lumière **Éric Soyer**
accessoires **Thomas Ramon**
son **François Leymarie** *&* **Grégoire Leymarie**

avec

Ludovic Molière	*le narrateur*
Isabelle Rivoal	*la mère, le loup*

en alternance

Valérie Vinci (du 30 nov au 4 déc)	*le Petit Chaperon rouge, la grand-mère*
Saadia Bentaïeb (du 21 au 23 déc)	*la grand-mère*
Murielle Martinelli (du 21 au 23 déc)	*le Petit Chaperon rouge*
Saadia Bentaïeb (du 24 au 26 déc)	*le Petit Chaperon rouge, la grand-mère*

et **l'équipe technique de l'Odéon-Théâtre de l'Europe**

Représentations
Odéon-Théâtre de l'Europe,
Ateliers Berthier 17e
du mardi 30 novembre au
dimanche 26 décembre 2010

du mardi au dimanche

Durée 45 minutes

production Compagnie Louis Brouillard
coproduction Centre Dramatique Régional de Tours, Théâtre Brétigny – Scène conventionnée du Val d'Orge
avec le soutien de la Région Haute Normandie

créé le 10 juin 2004 au Théâtre de Brétigny

La librairie du Théâtre est ouverte avant et après la représentation.
En partenariat avec la librairie Le Coupe-Papier.
Pinocchio et *Le Petit Chaperon rouge* de Joël Pommerat, Actes Sud – Papiers (coll. Heyoka Jeunesse)

Au bar des Ateliers Berthier
1h30 avant la représentation et après le spectacle, nous vous proposons une restauration légère.

Des casques amplificateurs destinés aux malentendants sont à votre disposition. Renseignez-vous auprès du personnel d'accueil.

L'espace d'accueil est fleuri par **Valentine Fleurs**.
Le personnel d'accueil est habillé par agnès b.

PDF du programme de salle du Théâtre de l'Odéon 2010



© Aliénor Fernandez / présentation d'un échantillon des différents programmes de salle et des billets de spectacle du *Petit Chaperon rouge*



© Philippe Carbonneaux / Isabelle Rivoal et Murielle Martinelli.



© Victor Tonelli et Hans Lucas / Florence Perrin et Valérie Vinci.



© Victor Tonelli et Hans Lucas / Ludovic Molière, Florence Perrin et Valérie Vinci.

3. LA COMPAGNIE ZIRLIB

3.1 L'Atelier

Les étagères



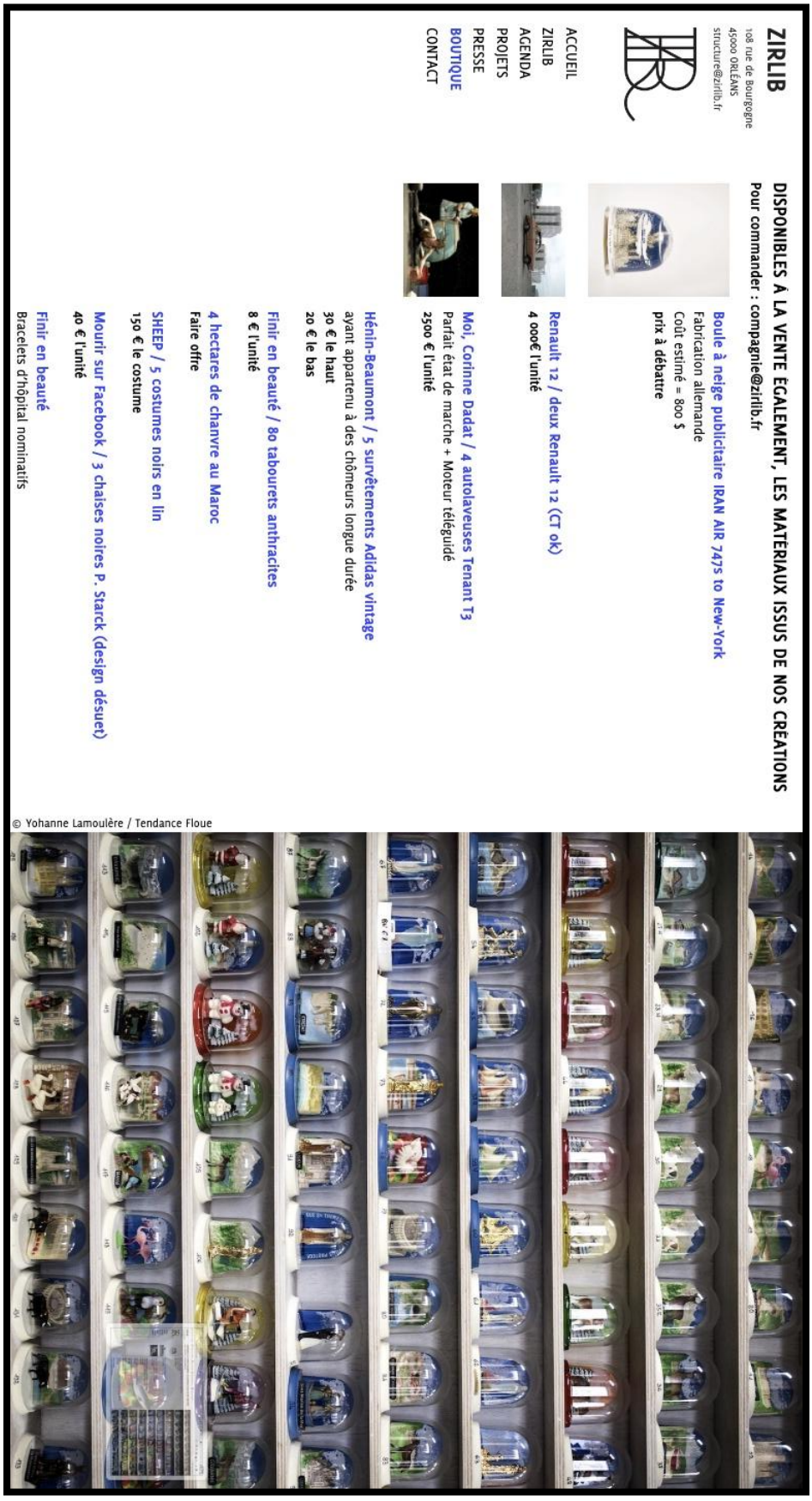
© Aliénor Fernandez / Présentation des objets disposés dans les locaux de l'Atelier

Les objets au sol



© Aliénor Fernandez / Objets répartis pour les projets en cours de la Compagnie Zirlib

3.2 Le site internet



© Zirlib / Onglet de vente en ligne des matériaux issus des créations

Du 14 Mai 1980

N° 70

Naissance

E D K H A T I B

"Français par effet du décret de naturalisation de son père, du 30 Juin 1992. Mention apposée le 31 Juillet 1992. L'Officier d'Etat Civil

Le quatorze mai mil neuf cent quatre vingt, quatre heures cinquante cinq minutes, est né, 48, avenue de Vendôme, MOHAMED, du sexe masculin, fils de Ahmed EL KHATIB, Ouvrier d'usine, né en mil neuf cent quarante neuf à Al Hoceima (Maroc), et de Yamna IOUAJ, son épouse, sans profession, née en mil neuf cent cinquante à Snada (Maroc), domiciliés, 12, avenue de la Procession, en cette Commune./.

Dressé le dix-sept mai mil neuf cent quatre vingt, onze heures, sur la déclaration de Hélène GOOSSENS, sage femme, âgée de soixante cinq ans, domiciliée, 48, avenue de Vendôme, en cette Commune, ayant assisté à l'accouchement, qui, lecture faite et invitée à lire l'acte, a signé avec Nous, Gérard MICALLEF, Secrétaire Général de la Mairie, Officier de l'Etat civil par délégation du Maire./.

Mairie d'Orléans
www.orleans.fr

MAIRIE D'ORLÉANS
Département du Loiret

Acte de décès
Copie Intégrale

Acte de décès n°288

Yamna IOUAJ

Le vingt février deux mil douze, à trois heures quinze minutes, est décédée 14, avenue de l'Hôpital, Yamna IOUAJ, domiciliée à --------- MEUNG-SUR-LOIRE (Loiret), 11 rue Marcel Loiseau, née à SNADA ------- (Maroc) le 10 juin 1950, sans profession, fille de Mohamed IOUAJ et de Zaina, Omar, épouse de Ahmed EL KHATIB. ---------- ---- Dressé le même jour, à 11 heures 35 minutes, sur la ---------- déclaration de l'époux, âgé de 62 ans, retraité, domicilié comme -- ci-dessus, qui, lecture faite et invité à lire l'acte, a signé avec Nous, Valérie JURANVILLE épouse PROCHASSON, Adjoint Administratif - lère Classe, Officier de l'Etat Civil par délégation. ----------

Copie délivrée selon procédé informatisé
A Orléans, le 20 février 2012

L'officier de l'état civil délégué

PDF de l'acte de naissance/décès distribué au public par Mohamed El Khatib

Moi, Corinne Dadat (2015)



© Florian Jarrigeon / Elodie Guézou en contorsion au plateau pour *Moi, Corinne Dadat*



© Yohanne Lamoulère / Corinne Dadat et Elodie Guézou au plateau

Boule à neige (2020)



© Yohanne Lamoulère / scénographie du spectacle









© Zirlib / Les collectionneurs de boule à neige projetés au public

TABLE DES MATIÈRES

Annexe 1 : Entretiens……..2

1. Entretiens du Théâtre du Soleil…….2
1.1 Entretien avec Liliana Andréone…….2
1.2 Entretien avec Corinne Gibello-Bernette et Franck Pendino……13
1.3 Entretien avec Franck Pendino……...28

2. Entretiens de la Compagnie Louis Brouillard……..38
2.1 Entretien avec Anne de Amézaga..……38
2.2 Entretien avec Magali Briday-Voileau……...59

3. Entretiens de la Compagnie Zirlib……...67
3.1 Entretien avec Mohamed El Khatib……...67
3.2 Entretien avec Gil Paon……..84
3.3 Entretien avec Patrick Boucheron……..95

Annexe 2 : Outils archivistiques de la Compagnie Louis Brouillard……..105

1. Lexique de l'archive……...105
2. Glossaire des archives……106
3. Cotes fonds papier……..108
4. Modèle de citation des archives……110

Annexe 3 : Iconographie……..111

1. Le Théâtre du Soleil……...112
1.1 La Cartoucherie……112
1.2 La Bibliothèque nationale de France……118
1.3 Les sites internet……...120
1.4 Les marionnettes de *Sihanouk*……..122
1.5 La poupée de Madame Li *Tambours sur la digue* (1999)……...126
1.6 Les archives parlementaires de *1789*……129
1.7 Les programmes et tracts……..130

2. La Compagnie Louis Brouillard……132
2.1 Les bureaux de la compagnie au Théâtre des Bouffes du Nord……...132
2.2 Chapareillan……137
2.3 La documentation aux spectateurs……...138
2.4 Les archives des spectacles en tournée……141

3. La Compagnie Zirlib……..146
3.1 L'Atelier……146
3.2 Le site internet……..148
3.3 Les spectacles……...149
TABLE DES MATIÈRES……..154