

## Le monde comme zoo À propos de MONEY mis en scène par Françoise Bloch

Yannic Mancel

TOUT COMMENCE en 2007 avec la programmation à Bruxelles de la pièce en langue allemande UNTER EIS écrite et mise en scène par Falk Richter alors associé comme auteur et metteur en scène à la Schaubühne de Thomas Ostermeier. Trois consultants, deux jeunes et un plus vieux, y devisaient sur leur métier, leur surmenage, leur (absence de) vie quotidienne, la mondialisation des technologies de pointe. À côté de la belle leçon d'économie politique réactivée de Brecht et de Vinaver, il y avait surtout une belle leçon de « théâtre au réel » (Bernard Dort) en rencontre avec la vidéo et le son HF.<sup>1</sup> Contrairement à nombre de ses consœurs et confrères qui pratiquent leur art en autistes et déclarent avec fierté ne jamais aller voir les travaux des autres, Françoise Bloch, avec humilité, s'est dite frappée d'émotion et d'admiration pour ce spectacle dont le titre rappelait métaphoriquement celui de Mehmet Ulusoy créé en 1976 dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes : DANS LES EAUX GLACÉES DU CALCUL ÉGOÏSTE, dont le titre était emprunté à une phrase du MANIFESTE DU PARTI COMMUNISTE de 1847. Marx et Engels, Brecht, Maïakovski, Maupassant, Jack London y avaient été sollicités pour le montage des textes.

Passé le choc esthétique, Françoise Bloch découvre que Falk Richter s'est inspiré d'un film documentaire de Marc Bauder, GROW OR GO, qu'elle a immédiatement cherché à se procurer et à visionner. Le film suit le quotidien très stéréotypé de quatre consultants en entreprise dont la fonction, au détriment de toute vie personnelle, est d'optimiser les rendements et les profits, de donner des conseils en restructurations et licenciements, afin de faire croître les dividendes du patronat et des actionnaires.

Elle qui, en tant que pédagogue, menait déjà une recherche avec ses jeunes élèves-acteurs du Conservatoire de Liège sur le renouvellement des formes de représentation du réel au théâtre ; elle qui, quelques années plus tôt, avait mis en scène LA DEMANDE D'EMPLOI et rencontré l'écriture de Vinaver à travers d'autres œuvres comme PAR DESSUS BORD, À LA RENVERSE, LES TRAVAUX ET LES JOURS ou L'ORDINAIRE, toutes concentrées sur l'univers de ces multinationales que Vinaver avait pu observer de l'intérieur lorsqu'il était en poste chez Gillette : restructurations, licenciements, chômage... ; elle décida de s'immerger dans cette écriture cinématographique documentaire et de la transposer à la scène, comme d'autres avant elle – Pascal Crochet, Fabienne Verstraeten et Zabou Breitman – avaient pu le faire en partant de l'œuvre de Depardon.

### Trilogie

Ainsi naquit en 2009 GROW OR GO (« Prospère ou casse-toi »), objet scénique conçu et réalisé d'après le film, premier volet d'une trilogie non préconçue, mais à

tablettes disposées dans la salle. L'essor du numérique et le perfectionnement de la collecte de données devraient permettre de développer de tels systèmes d'indexation « *wearable* » de la satisfaction escomptée du consommateur sur une économie des affects issue du design comportemental et de l'analyse biométrique.

De telles pratiques incitent à esquisser le portrait de l'artiste en prestataire de services tarifés au sein d'un capitalisme cognitif tantôt hautement profitable, par maximisation de l'exploitation de la marge artistique, tantôt domageable, par fractionnement d'un travail théâtral indexé sur la performance.

### Bilan provisoire

Mécénat privé, financement participatif, crédits européens, stratégies de mutualisation ou entrepreneuriat théâtral ne sont pas des palliatifs suffisants à la baisse des subventions publiques, sans compter leur caractère hasardeux quant à la garantie de l'intérêt général et du risque artistique. Renoncer à réaffirmer la fragilité financière intrinsèque du spectacle vivant au motif de ses effets indirectement économiques revient donc surtout à en transformer les systèmes de justification, perdant de vue ses modalités spécifiques de fonctionnement. Accepter les ukases du marché théâtral, les mirages de l'entrepreneuriat ou les promesses de la création et diffusion numériques n'est pas sans dangers, dans la mesure où la question de savoir s'ils constituent une alternative au système d'intervention pérenne n'est pas tranchée. Défendre le spectacle vivant au titre de ses externalités positives sur l'économie, autrement dit de son « utilité » sociétale à court terme, peut aussi bien légitimer sa réinscription dans l'organisation marchande libérale que l'émergence d'un capitalisme cognitif porteur de plus-value artistique. La séquence nouvelle que nous traversons actuellement est donc moins une crise d'ajustement conjoncturel qu'une crise structurelle, aussi bien du fonctionnement du secteur que de ses modes de légitimation. Sans compter l'impact qu'elle exerce sur une création artistique qui prend acte d'une telle reconfiguration<sup>26</sup>, attestant de la colonisation de l'imaginaire théâtral par le discours de crise.

« économie immatérielle ». L'artiste, parti-prenant d'un « cognitariat », est placé au cœur de la production de valeur au sein d'une économie de contribution ou de « pollinisation »<sup>20</sup> : la création n'y représente qu'une partie de la plus-value artistique d'un véritable écosystème culturel. Incommensurable, l'impact économique indirect lié à l'exercice d'une activité théâtrale inspire par conséquent des stratégies de captation de valeur marchande, cependant que les métiers du spectacle connaissent une profonde mutation<sup>21</sup>, transformant conditions de production, diffusion et consommation de spectacle.

Plutôt que de chercher à toute force à inscrire ce nouveau modèle dans les modes de régulation étatique et marchand usuels, un nombre croissant d'artistes invente – ou redécouvre – des modes d'organisation du travail théâtral qui sont autant de nouvelles postures artistiques, à mi-chemin entre entrepreneuriat et coopération. Certains voient dans l'auto-entreprise et l'arsenal juridique mis en place pour la stimuler l'opportunité de devenir « artiste entrepreneur », fonctionnant selon une culture au projet à partenaires multiples, un solide réseau de mécénat théâtral ou de *crowdfunding* et une connaissance de l'outil numérique<sup>22</sup> ; d'autres préfèrent chercher du côté de l'économie sociale et solidaire (Scop, associations loi de 1901 ou même Amap) des modèles alternatifs de mutualisation des ressources productives au sein d'un artisanat théâtral, de désintermédiation des relations artistiques et de recours au bénévolat, à l'instar de l'Association pour le maintien des alternatives en matière de culture et de création artistique (Amacca). Désertant les directions d'établissements dramatiques, chorégraphiques ou musicaux afin de s'assurer une certaine indépendance et de dégager des marges artistiques, de nombreux artistes réinventent le « collectif » (Les Chiens de Navarre, D'Ores et déjà, L'Avantage du doute, Les Possédés, La Vie Brève), au sein de troupes et compagnies<sup>23</sup> qui attirent l'attention du Ministère de la culture aussi bien que d'infrastructures de théâtre public soucieuses de leur accorder le statut d'artistes associés, comme le collectif In Vitro au TGP de Saint-Denis à partir de l'automne 2015.

Intégrant les apports de l'économie de l'attention, les structures cherchent en outre à expérimenter des formes nouvelles de tarification de services culturels et de captation de ressources attentionnelles au sein de dispositifs numériques interactifs et immersifs<sup>24</sup>. Tel est le cas du Theatre Neu de Barcelone en avril 2014 avec « *pay per laugh* »<sup>25</sup>, « seul spectacle où vous payez exactement ce que vous consommez » : système de tarification variable indexé sur l'utilité marginale, le protocole consiste à facturer au spectateur 30 centimes par éclat de rire (plafonné à 24 euros), enregistré au moyen d'un procédé de reconnaissance faciale par

20. Yann Moulier-Boutang, L'ABELLE ET L'ÉCONOMISTE, Paris, Carnets Nord, 2010.

21. Martial Poirson et Emmanuel Wallon, « Théâtre en travail », *Tbétaire/Public* n° 217, juin 2015.

22. Salmon Kurt, *Comment diffuseurs et institutions culturelles doivent-ils se réformer à l'ère du numérique ?* Forum d'Avignon, juillet 2014.

23. « Notre temps collectif », 4-7 juin 2015, Théâtre de la Bastille ; « Troupes, collectifs, compagnies, enjeux socio-esthétiques des modes d'organisation et de création dans le spectacle vivant », 1-3 avril 2015, Lyon-Valence.

24. Martial Poirson, « Capitalisme artiste et optimisation du capital attentionnel », L'ÉCONOMIE DE L'ATTENTION : NOUVEL HORIZON DU CAPITALISME ? Paris, La Découverte, 2014, p. 267-287.

25. « Collecte des données, arme d'intrusion massive », *Libération*, 24 septembre 2014.

26. Voir mon article « Quand on parle d'argent au théâtre » page 60 dans le présent volume.

l'origine d'une grammaire scénique et d'un vocabulaire que nous aurions le plaisir de voir se développer dans la permanence et la variation avec le second volet : UNE SOCIÉTÉ DE SERVICES, œuvre consacrée à l'observation très critique des call-centers, ces centres d'appels qui harcèlent le client anonyme en lui promettant la lune, selon des méthodes très codées du télémarketing ; puis enfin le troisième, MONEY, pas plus prémédité que son prédécesseur, mais consacré quant à lui à l'argent-roi, la banque, l'économie spéculative et/ou fictive à laquelle participe « à l'insu de son plein gré » – la corruption sportive est donc ainsi discrètement citée dans le texte – tout petit épargnant détenteur de SICAV.<sup>2</sup>

Je parlais d'invention d'une grammaire et d'un vocabulaire scéniques, et j'entends ou je lis déjà certains professionnels avisés parler de redite, d'appauvrissement, d'épuisement du filon. Comment expliquer alors que MONEY, le troisième volet de la trilogie, ait été le plus récompensé, le plus difusé et qu'il soit encore aujourd'hui programmé ? Je dis à ces critiques fatigables et fatigués qu'ils aillent faire un tour du côté de la peinture et de ce qu'on y appelle les séries : Goya, Monet, Matisse, Picasso, Pignon... pour ne citer que les plus figuratifs.

### Le monde comme zoo

La grammaire de la trilogie tient d'abord à son objet et à son processus de création. Dans les trois cas, une leçon d'économie politique et de sociologie du travail : la consultance, le marketing téléphonique, la banque et la finance. Une observation clinique et critique du monde comme il évolue, à savoir pas forcément très bien.

Arrêtons-nous un instant sur le nom que Françoise Bloch a donné à sa compagnie : le Zoo Théâtre. Telle une éthologue ou une biologiste du comportement animal, Françoise Bloch étudie la logique des comportements humains, ceux d'individus et de masses qui ne se rendent pas compte – c'est la définition même de l'aliénation – qu'ils sont en cage, prisonniers de barreaux invisibles qui tiennent au travail, au profit, à l'exploitation de l'argent par l'argent et de l'homme par l'homme. Ainsi apprend-on dès le début de MONEY qu'un modeste épargnant, propriétaire de SICAV via son assurance-vie, devient complice des pollutions pétrolières dans le delta du Niger et bourreau de milliers de familles de pêcheurs réduites au chômage et à la famine ; il est aussi complice du licenciement d'un ami qui travaillait chez Côte d'Or, victime de la délocalisation de sa chocolaterie en Pologne ou en Lituanie. Violence ! Cruauté ! Brutalité !

Le deuxième trait de la signature tient au processus de travail. Beaucoup de documentation – lectures en tout genre, articles spécialisés, analyses théoriques et scientifiques, témoignages, entretiens, photos, reportages... –, bref tout ce qui justifie la définition du genre : théâtre « documentaire ». Et même si l'auteur-metteur en scène a

Yannic Mancel a été de 1998 à 2014 conseiller artistique et littéraire du Théâtre du Nord, Théâtre National Lille Tourcoing Région Nord Pas-de-Calais (direction Stuart Seide). Il enseigne l'histoire du théâtre et la dramaturgie à l'Université Charles-de-Gaulle Lille III.

1. On lira avec intérêt l'entretien réalisé par Bernard Debroux avec Françoise Bloch, *Le réel comme pédagogie du travail d'acteur*, dans Alternatives théâtrales n° 101 (2009) ainsi que l'excellente chronique d'Agathe Charnet datée du 11 juillet 2014 sur Avignon festi.TV du off.

2. Voir *L'entreprise comme personnage*, Alternatives théâtrales n° 100, Poétique et politique (2009).

toujours un peu d'avance sur ses acteurs, comme chez Pommerat, Creuzevault et quelques autres, la recherche est collective et l'auberge espagnole est aussitôt relayée par un travail choral d'improvisation. La parole et le mouvement, la voix et le corps y sont plus nécessaires que le jeu ou l'interprétation, ce qui dans un premier temps éloigne toute tentation de retour à la psychologie dramatique. Une « écriture de plateau », donc, comme l'osa Didier-Georges Gabilly observant le travail de François Tanguy et du Théâtre du Radeau, un concept que Bruno Tackels aura la bonne idée de généraliser aux traits communs de presque toute une génération.

## Espace

La troisième marque de fabrique de cette trilogie tient à une scénographie commune. Johan Daenen a épuré l'espace, assumant la nudité du plateau pour mieux y mettre en valeur la gestuelle et le mouvement chorégraphique des acteurs, dont les déplacements sont à la fois soutenus et accompagnés par le mobilier de bureau : tables carrées très sobres, à roulettes, et fauteuils design, ergonomiques, également à roulettes. Comment trouver au théâtre un meuble plus anthropomorphe que le fauteuil ? Un siège, un dossier, des pieds, des bras ou des accoudoirs ! Un corps humain assis, réifié, chosifié, ou bien la présence-absence interchangeable de ce corps...

Très vite, ces tables et ces fauteuils vont devenir métaphores : dans les mots « meuble » et « mobilier », il y a « mouvement », celui des corps des acteurs, certes, qui les actionnent à vue à la manière des acteurs-régisseurs de Brecht ou des serveurs de scène de Jean Vilar. Ainsi en changent-ils la configuration géométrique, redessinant la scène comme un kaléidoscope ou un échiquier, remobilisant notre attention sur la fonction symbolique des places sur un plateau de théâtre, comme autrefois la commedia dell'arte sur son tréteau y distribuait dans l'espace les rapports de pouvoir.

Métaphorique, ce mobilier, car au-delà de l'esthétique dansée, telle une valse ou un ballet, de ses roulements fluides et harmonieux, il y a là la représentation d'un monde instable où la flexibilité du temps de travail, la mobilité des postes et des mutations – rotations, promotions ou licenciements – tentent de masquer leur brutalité derrière une apparente et artificielle harmonie des sphères, un nouvel ordre cosmique. Le fauteuil à roulettes est d'abord un objet ludique, régressif, infantile : youpala, voiture à pédales, patinette, trottinette, patins à roulettes (ah ! le défilé de mode des cardinaux du Vatican dans FELLINI ROMA !), auto-tamponneuses... Les images se bousculent. On pense aussi à la séquence récurrente du percement de la cloison latérale dans GROUNDINGS, le spectacle de Christoph Marthaler qui dénonçait la faillite commune de la Sabena et de la Swissair, mais là, comme concrètement dans le cockpit des avions de chasse, le

siège « éjectable » y devenait métaphore de l'éjection du cadre ou de l'employé, au centre de cette économie du jetable et de la déjection – homme et objet désormais confondus – déjà si bien décrite par Michel Vinaver dans son œuvre et dans ses titres.<sup>3</sup>

Tout est ainsi mouvant sur ce plateau, comme les sables du même nom, dans lesquels on s'étouffe et on se noie. Un plateau nu dégagé sur les coulisses et pourtant délimité au lointain par une cloison claire à hauteur d'homme qui, dans son interprétation réaliste peut évoquer les fines parois si peu isolantes des bureaux paysagers, voire de certains open spaces. C'est cette cloison-là qui deviendra l'écran panoramique, cinématographique, des projections oniriques et fantasmagiques du spectacle. Rien de plus cohérent que ce recours à la vidéo pour dire un monde, celui de l'entreprise et de la finance, où la communication et le multimédia occupent une part sans cesse croissante et deviennent parfois l'objet même de l'initiative économique.

On retrouvera sur ce support vertical, dans le mouvement des images (« kiné- », le mouvement) et dans le fondu enchaîné des plans et des séquences, cette mobilité qui fera écho au mouvement des corps et au patinage des tables et des fauteuils sur l'espace vide horizontal. Des ponctuations visuelles qui aèrent le propos, élargissent sa clôture et son horizon, et qui fonctionnent un peu comme les réinterprétations légères et jazzy des fugues, giges et partitas de Bach par le pianiste Édouard Ferlet.

À ceci près toutefois que la plupart des projections sont convoquées pour aggraver l'angoisse ou la menace : avion à l'atterrissage filmé au ralenti, de très près, et qui semble s'apprêter à écraser, au lieu du tarmac, un élevage surpeuplé de poussins élevés en batterie ; entrepôt de containers, cheval au galop, zoom vertigineux sur les noms d'entreprises et les chiffres de cotation publiés sur une page du *Financial Times*, brutalités policières dans une manifestation de rue, etc. Des respirations donc, qui au contraire des intermèdes musicaux, sollicitent l'angoisse ou l'effroi par leur inquiétante étrangeté.

## Jeu d'acteur

En dehors des costumes d'executive woman et de men in grey conformes à l'archétype et au cliché, seule concession au réel avec le mobilier de bureau et les dossiers multicolores « aux couleurs vives », pas question pour Françoise Bloch de recourir au réalisme psychologique dont est nécessairement, à son insu, chargé le matériau documentaire – témoignages et entretiens, séquences de vraie vie – dont elle et ses acteurs se sont inspirés. Pas d'imitation, de mimésis, de naturalisme stanislavskien ni de psychotechnique façon Actor's Studio, encore moins d'épanchement complaisant de la mémoire affective. La gestuelle, déjà, plus souvent



biomécanique ou sémaphorique que « naturelle », déréalise les comportements.

Comme le dit Joël Pommerat : « Je ne veux pas que mes acteurs jouent, mais qu'ils disent ». Il s'agira donc de préserver la fraîcheur de l'improvisation dans chaque représentation de cette partition pourtant écrite au bout du compte, et dans cette mise en scène également fixée, même si elle ne cesse d'évoluer dans le détail. Et pour cela, le recours à un artifice, amorcé par Benoît (Piret) dès le prologue, celui de l'adresse au public et de l'entretien de la fonction phatique définie par Roman Jakobson, celle qui consiste à établir ou prolonger la communication (toujours elle !), à vérifier que le circuit fonctionne entre l'émetteur et le récepteur d'un message.

Parmi les autres artifices qui préservent l'illusion de l'oralité et de l'improvisation, on trouve aussi les hésitations, indécisions et incertitudes du langage et de la pensée, les reprises et les corrections qui précisent l'exactitude de l'énoncé, ce qu'en rhétorique on appelle épanalepse ou épanorthose, et dont usaient déjà abondamment en leur temps les répliques de Nathalie Sarraute et de Marguerite Duras ou, plus près de nous, celles de Jean-Luc Lagarce et de Joël Pommerat. Il y a aussi les phrases inachevées, les points de suspension à compléter par le spectateur : à lui de poursuivre et de trouver tout seul que ce sont les pêcheurs nigériens qui sont les premières victimes de la négligence coupable

de Shell et de ses petits actionnaires... Cela pourrait s'appeler : laisser du travail à faire au spectateur, développer sa conscience et son acuité critiques...

Il y a enfin le recours aux aléas du discours, l'interchangeabilité des mots comme celle des individus ou des fonctions, à travers par exemple ce jeu de cartes qui impose et distribue les mots-clés, les éléments de langage dirait-on en politique, les incontournables, ceux qu'il faut impérativement poser ou placer, quel que soient l'ordre et la cohérence, pourvu qu'ils soient dits, répétés et martelés : métier, avantages, éthique, avenir, État, transparence, diversifié, sécurité, projet... Après, c'est comme chez Molière : « Mourir vos beaux yeux, belle marquise, d'amour me font »... Le mépris du système est à ce prix : nous devenons les Monsieur Jourdain, c'est-à-dire les gogos d'un modèle économique inepte qui, à l'image des bourgeois ridicules de Molière, abuse de notre crédulité et nous fait tout gober.

Ainsi culmine le burlesque absurde de ce spectacle décapant, dans ce dialogue clownesque, traité comme la chute d'un sketch des Deschiens, entre le banquier (au sens d'employé de banque, précisons-le) et son client, embarqués dans la même faillite, tous deux au bord du gouffre et de l'étreinte compassionnelle : « Si seulement c'était pas nous ! » – « Si seulement c'était les autres ! »... Peut-on rêver plus belle prise de conscience comique ?

Benoît Piret, Jérôme de Falloise, Damien Trapletti et Aude Ruyter dans *MONEY! Tout ce que vous ne saurez jamais sur l'argent parce que personne ne vous le dira et d'ailleurs mieux vaut ne pas le savoir, parce que si on savait ce serait pire*, texte collectif, mise en scène Françoise Bloch, compagnie Zoo Théâtre, Théâtre National de Bruxelles, 2013. Photo Antonio Gomez Garcia.

3. Voir *Anatomie d'un échouage, Groundings* de Christoph Marthaler dans *Alternatives théâtrales* n° 82, Théâtre à Berlin (2004).