

Guy Alloucherie : face au « désordre du monde »

Martine Maleval

*Le théâtre, enclave d'utopie au cœur du
réel.
Espace où rouvrir la réalité aux multiples
chemins du possible.
Jean-Pierre Sarrazac¹*

L'œuvre, toute l'œuvre, rien que l'œuvre ! Cette approche initiale à toute analyse esthétique nous semble pertinente, en première instance. En effet, la production artistique subsiste à son créateur. L'intention de l'artiste n'intéresse qu'a posteriori et, bien souvent que secondairement, uniquement pour évaluer l'efficacité de l'œuvre – cette démarche se révélant parfois décevante car réductrice. L'intention – en évolution tout au long du processus de création – n'est saisissable qu'au travers des discours de l'artiste sur son projet, de ses notes d'intention, de ses carnets de travail. La relative autonomie de l'œuvre fait que bien souvent celle-ci, au moins en partie, échappe à son créateur et que, dans tous les cas, la réalisation se situe au-delà des perspectives de l'artiste. Et c'est bien comme cela ! Sinon, nous ne serions pas face à cet objet étrange, dans le sens d'*étranger*, qui porte une part de mystère qui toujours se dérobe à notre perpétuelle tentative de dévoilement. C'est parce qu'une production artistique est en partie énigmatique qu'elle fait œuvre.

C'est cette approche que nous avons eu lorsqu'en 2003 nous avons vu le spectacle de Guy Alloucherie, *Les Sublimes*. L'œuvre est forte et donne envie d'écrire *sur elle*, tout en sachant que, toujours, on reste à côté. Puisque l'on est sûr qu'elle fonctionne lors de la réception, on cherche à savoir qui l'a construite et pourquoi, au risque de la déception et de la réduction. D'autant

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre*, Belfort, Editions Circé, 2000, p. 27.

plus que l'auteur, tout au long du spectacle, pose des jalons et ainsi nous oblige à fouiller l'en deçà, l'avant, le terreau. Et nous découvrons un puzzle toujours en construction, aux pièces permutablement mais en liaison constante. Alors, qu'importe l'ordre de présentation, cette histoire n'est pas un conte. Ce n'est pas le récit d'un héros qui part, mais d'un rebelle qui revient ¹. Cela ne se passait pas il y a fort longtemps dans un pays lointain, mais dans un *ici et maintenant* fragile et violent.

Guy Allouche est fils de mineur, nous disent ses brèves biographies. Cette filiation est revendiquée par le metteur en scène, au point que cela en devient une profession de foi : « Je suis fils de mineur mais aussi militant anticapitaliste, nourri de la culture des mots et fasciné par l'énergie des corps... » ², affirme-t-il. Dans *Les Sublimes* (mettre une étoile rouge à la place du point sur le i), il met en scène l'histoire de ceux qui ont déposé leur sueur et leur sang sur le carreau de la mine, mais également de leurs héritiers, ses contemporains, brutalement oubliés ou négligés, toujours méprisés, broyés par l'infamale machinerie de l'exploitation capitaliste.

La Compagnie Hendrick Van Der Zee (H.V.D.Z.) est installée, depuis 1998, à la Fabrique Théâtrale à Loos-en-Gohelle, et collabore au titre d'« artiste associé » au projet artistique et culturel de Culture commune (Scène nationale du Bassin minier du Pas-de-Calais). Cette association intercommunale de développement artistique et culturel a fait l'objet d'une étude dans le rapport commandé en 2000 par Michel Duffour (Secrétaire d'Etat communiste au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle) à Fabrice Lextrait, sur les lieux « réutilisant le patrimoine industriel » et qui « nourrissent la réflexion sur la place

¹ Guy Allouche co-dirige avec Eric Lacascade la compagnie Le Ballatum théâtre pendant quinze ans, compagnie installée au Centre Arc-en-Ciel de Liévin. En 1997, il accède à la direction du Centre Dramatique National de Caen avec Eric Lacascade. La même année, il décide de changer d'orientation dans son travail, quitte donc le CNDC, en abandonnant une forme théâtrale qui ne correspond plus à ses préoccupations du moment, et fonde sa propre compagnie, H. V. D. Z. en développant un nouveau parti pris esthétique qui prend forme dans les productions que nous abordons dans cette contribution.

² Guy Allouche, « Le Désordre du monde » propos recueilli par Jean-Christophe Planche, *Les Cahiers du Chanel*, n° 26, octobre 2006, p. 3.

de l'artiste dans la Cité et sur une action culturelle qui cherche également au sein de l'institution à trouver de nouveaux développements » ; rapport ayant pour objectif « de créer un label "friche" »¹. En s'appuyant sur une intercommunalité, Chantal Lamarre (Directrice du lieu), souhaitait « travailler sur un processus d'émancipation qui permette à la population de reprendre progressivement son sort en main »². La démarche ambitieuse fait appel à des intervenants *de qualité*. Chantal Lamarre, tout en reconnaissant les appuis réels de l'Etat, de la Région, du Département et des communes dans la mise en place du projet, note, dès 2001, « un repli politique du ministère sur nos enjeux ». Bien qu'ayant obtenu le label *Scène nationale*, ce lieu reste fragile pour son initiatrice qui pense que « les questions restent posées quant à la capacité de l'Etat de soutenir une initiative comme la nôtre »³. Précisons cependant que ses inquiétudes étaient justifiées, puisqu'en novembre 2005, neuf licenciements sur trente et un salariés sont prononcés (rappelons que Culture commune regroupe sur son projet trente quatre communes). Les différentes mobilisations n'y pourront rien. Chantal Lamarre est contrainte de restructurer tout en supprimant des domaines d'action. Guy Alloucherie, pour qui cette annonce

¹ Michel Duffour, « Lettre à Monsieur Fabrice Lextrait », dans *Une nouvelle approche de l'action culturelle*, rapport à Michel Duffour Secrétariat d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, vol. 1, non paginé, mai 2001 (<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/lextrait/sommaire.htm>).

² Chantal Lamarre est cité dans « Monographie Base 11-19 » (*Une nouvelle approche de l'action culturelle*, op. cit.). La présentation de Culture commune précise que son originalité est « née d'une double ambition : d'une part, la création d'une structure culturelle opérationnelle dotée d'un projet artistique pluridisciplinaire axé sur les œuvres et la création contemporaine, d'un projet culturel déclinant une ambition de transformation en profondeur des pratiques culturelles de la population avec des priorités de publics non exclusives (jeunes, populations dites à l'époque "défavorisées") et d'autre part, l'expérimentation d'une véritable intercommunalité de "projet" à l'échelle d'un territoire, basée sur le partage d'analyses et d'objectifs de fond, sur la solidarité et la complémentarité des nouvelles politiques à mettre en œuvre et des équipements culturels à créer ».

³ Ibid.

est un coup violent porté à une certaine approche de la culture, et qui a pensé, un temps, tout arrêter, exprime en ces termes sa colère :

On veut nous faire croire qu'on ne peut venir en aide à cette association qui traverse un moment difficile. Ou bien est-ce qu'on n'assiste pas plutôt à une volonté de détruire ce qui dérange quand l'art se mêle de ce qui ne le regarde pas (sous prétexte d'excellence, on veut un art lisse et sans aspérité qui correspond aux valeurs d'une certaine culture légitime qui ne veut surtout pas entendre parler de culture ouvrière). Au travers des difficultés financières que traverse Culture Commune, on a trouvé le moyen de briser, de casser, de foutre en l'air l'outil de travail des salariés de Culture Commune.¹

Cette critique prend tout son sens lorsqu'on précise que la Fabrique théâtrale est installée sur la base 11-19 (ancien carreau des fosses 11 et 19 des mines de charbon de Loos-en-Gohelle) qui reste, pour le metteur en scène, « le lieu de la classe ouvrière, des luttes, des grèves, des catastrophes, de la silicose, du travail », dont la démarche artistique ne peut faire le deuil. Ce, d'autant plus que l'espace de création a investi la salle des *pendus* (nom donné à l'immense hall dans lequel les mineurs suspendaient, en hauteur, leurs vêtements, comme autant de formes humaines dévitalisées flottant dans l'air).

Avant cette création, la Cie Hendrick Van Der Zee avait déjà réalisé des spectacles rendant audible et visible la présence des vaincus de l'histoire, notamment, en 2001, avec *J'm'excuse*. Ce dernier est né du croisement de deux itinéraires de fils de mineur, celui du metteur en scène et celui du comédien Kader Baraka. Un bonnet noir enfoncé jusqu'à ses sourcils sombres, K. Baraka dit. Il dit, dans l'hésitation et la certitude contenue, son enfance et sa jeunesse passées dans le Nord de la France. Sensible au vécu de son père, berger des montagnes algériennes devenu mineur, le comédien monologue, pour lui-même, pour G. Alloucherie, pour leur père respectif, pour tous les mineurs qui portent en eux (le plus souvent dans le silence) le poids de la vie absurde qui relève

¹ Guy Alloucherie, « Culture Commune contrainte de licencier neuf salariés ! HVDZ, face à la situation très difficile que connaît Culture Commune, témoigne », novembre 2005 (http://www.hvdz.org/points_de_vue/notes.pdf).

d'une logique qui échappe. Celle qui répond à des intérêts supérieurs (de quelques-uns) au détriment des intérêts particuliers (du plus grand nombre). Il était important, aussi, d'aborder la question des mineurs au travers de la situation des émigrés et des femmes marqués encore plus lourdement par la situation économique et culturelle. Dans *Les Sublimes*, « un spectacle de cirque-danse-théâtre », les artistes, parties prenantes de la création, sont « confrontés à l'écho du monde, au cœur d'une nouvelle guerre mondiale, celle du néolibéralisme »¹. L'ambition affirmée est de produire un « art réaliste [...] celui qui dénonce et prend parti ». Même si son engagement artistique lui « semble dérisoire » par rapport au quotidien des victimes de l'exploitation capitaliste qui prévalait sur ce site, G. Alloucherie affirme qu'« il faut continuer ». Aussi, n'hésite-t-il pas à « prendre le risque du poème et de l'éphémère », pour, sans nostalgie, réveiller l'enfoui en le confrontant à un présent à dépasser urgemment. La scène est recouverte d'une matière pulvérulente qui, foulée, piétinée, contamine les corps et colle à la peau des artistes (circassiens, danseurs ou comédiens). Ceux-ci sont *enduits* de la charge de l'Histoire qui bégaie. Alors, pénétrés de terre d'ombre, les fantômes des damnés prennent possession du lieu qui résonne de leur histoire immarcescible.

Un solo de danse sur une chanson de variété italienne introduit le propos. Un début qui pourrait être une fin, tant le geste chorégraphié, doux et enveloppant, est chargé de quiétude et de résolution. Simultanément, un sur-titrage s'imprime sur la toile du fond de scène, drapée, entrouverte, libérant le monde réel qui jaillit sur le plateau. Au cours de la frappe, le texte s'impose dans son hésitation, ses allers et retours, ses erreurs acceptées, mais surtout dans son refus de la correction impossible. Plus tard, épisodiquement, un comédien dans un grand manteau sombre, errant sur scène (tournant dans la piste, aimerions-nous écrire), lit des extraits de textes. Les références sont nombreuses et de nature différente, entre autres : Nils Andersson, Annie Battle, Richard Durn, Réjean Ducharme, Ernesto Che Guevara, R.D. Laing, Maurice T. Maschino, Michel Onfray, Ignacio Ramonet, Nguyễn Khanh Truong². Aux morceaux musicaux s'ajoutent des extraits

¹ Guy Alloucherie, « *Les Sublimes* / note de création », décembre 2002.

² L'adaptation des textes de Nils Andersson (sociologue et journaliste),

sonores des films de Jean-Luc Godard, *Le petit soldat* (1963) et *La Chinoise* (1967). Au travers des mots et des corps, s'affirment des fragments de constats, des matériaux jetés en vrac, des matières éparpillées impropres à permettre la formulation de questions (nous serions alors probablement plus près des réponses), mais favorisant néanmoins le surgissement d'éclats d'un réel brut et violent nous envahissant avec son flot de « Pourquoi ? ». Le chaos du monde contemporain est exposé sans fard, émiétté et insaisissable. G. Allouche, acteur, témoin, porte parole, occupe régulièrement le devant de la scène. Il est vêtu d'une parka sombre incolore de banalité sur un jean anonyme. Sur la tête, un bonnet de laine (celui de Kader Baraka) roulé sur les bords efface les signes distinctifs. S'installant devant un micro (qui ne quittera pas le devant de la scène, comme prêt à toute intervention), il raconte « je » et tous les « autres » ; et « je » devient aussi un « autre ». Ainsi, l'autobiographie de ceux d'hier et d'aujourd'hui s'impose chaotiquement. Simultanément, elle trouve un écho, terriblement vivant, dans le déroulement des images réalisées au son des souffles et des cris éruptifs par des corps pris dans l'effort et dans les combats. Des acteurs-témoins s'invitent au travers de projections de vidéos collectées par Sophie Oswald. C'est Mireille, filmée dans son intérieur, qui confie son engagement auprès des réfugiés sans papiers de Sangatte. Ce sont des jeunes en réinsertion sociale qui s'accrochent (comme on dit !). C'est Brigitte, ex-ouvrière de l'entreprise Levi Strauss, qui survit à son licenciement et avoue que « les tripes en prennent un coup ! ». Sur scène, les diverses formes artistiques cohabitent pour soutenir le parti pris du metteur en scène. Les artistes de cirque (acrobates au sol ou au mât chinois, jongleurs, voltigeurs, trapézistes) revendiquent l'impossibilité de la chute. Engrenés dans la roue de leurs mouvements et prisonniers de la relation aliénante qu'ils

Annie Battle (auteure d'articles et d'ouvrages sur les entreprises), Richard Durn (qui le 27 mars 2002, à l'Hôtel de ville de Nanterre fit usage d'armes à feu en direction du Conseil Municipal, il tua huit élus et en blessa dix-neuf), Réjean Ducharme (écrivain, dramaturge, scénariste et sculpteur), Ernesto Che Guevara, R.D. Laing (théoricien de l'antipsychiatrie), Maurice T. Maschino (philosophe, journaliste et écrivain), Michel Onfray (philosophe et écrivain), Ignacio Ramonet (journaliste, directeur du *Monde Diplomatique*, fondateur d'ATTAC), Nguyễn Khanh Truong (écrivain) est assurée par Martine Cendre.

entretiennent avec leurs agrès ou leurs partenaires, ils sont contraints à l'exploit jusqu'à l'épuisement. La danse libère les corps et provoque des rencontres étranges et passionnelles. Une trapéziste est entravée dans ses élans par le poids du danseur agrippé à elle et dont les jambes creusent de larges sillons dans la terre de Sienne. Un homme y dessine précautionneusement des arabesques avec le corps abandonné d'une femme. Des chairs violentées et meurtries exhibent leurs plaies et leurs saignements et n'osent plus quêter l'apaisement. Un numéro de main à main, qui tire son énergie d'une brutalité humaine entière et vitale, s'achève dans une fluidité du mouvement qui laisse percevoir de possibles dépassements. Dans cette salle des *pendus*, vestiaire des « gueules noires », le déshabillage des personnages semble impossible. Ils sont entiers, constituent des types, tout d'une pièce, corps et âme ; tous des héros. En effet, comment se départir des gestes conditionnés acquis pendant des heures, des mois, des années de labeur ? Comment se laver la peau, les poumons, les entrailles de la crasse du quotidien obsédant ? Comment gommer la cicatrice des lésions restées béantes ? Comment nier le rapport physique à l'autre né de la promiscuité obligée et néanmoins salutaire ?

Les matériaux réquisitionnés (textes, gestes et sons) au profit de l'œuvre sont traités avec une égale importance. Ils composent des images, des tableaux, qui se succèdent et qui participent de la même sorte à l'édifice mis en scène. L'alternance des rythmes et des registres crée des variations par lesquelles se révèlent des vérités insoumises. Leur exposition à l'état de données immédiates, sans surcharge démonstrative, concourt à offrir un spectacle dans lequel s'effacerait l'élaboration intellectuelle du créateur au profit d'une recomposition qui reste finalement à la charge du spectateur. Ainsi, ce dernier est entraîné dans « un lieu qui impose qu'on résiste, qu'on se batte ».

L'osmose avec le lieu, avec ce qui s'y travaille, pousse G. Alloucherie à titrer son spectacle suivant *Base 11/19*. Il réalise ainsi une mise en scène de leur engagement, un théâtre sur son théâtre ; « [...] théâtre, c'est vite dit, [du] cirque plutôt parce qu'au fond ce qui l'emporte dans tout ça c'est le cirque. Et... faut dire les choses comme elles sont, c'est du cirque »¹, précise le metteur

¹ Guy Alloucherie, « Note d'intention sur *Base 11/19* »

en scène. A la différence près que, hormis pour le cirque théâtralisé, nommé *nouveau cirque* ou *cirque contemporain*, le cirque exhibe des fragments d'un réel décontextualisé, aseptisé. Bien que *Base 11/19* soit d'une facture plus *léchée* que *Les Sublimes* (ce que nous pouvons regretter, car nous avons apprécié une certaine indéfinition des contours qui procurait à ce spectacle un caractère d'essai, au sens littéraire du terme) due, en partie, à l'usage un peu systématique de l'image fixe figeant quelque peu le présent, il maintient un discours politiquement déterminé. Il est vrai que dans ses notes d'intentions (texte dit sur scène), G. Alloucherie relate un dialogue tenu avec des témoins de son travail : « A un moment donné de la discussion, ils m'ont demandé pourquoi on faisait ça et je leur ai dit - pour ça, pour cette rencontre là. Comme dirait Nietzsche, débarrassé du poids du passé et des illusions de l'avenir, être dans le présent, dans cette sensation de l'éternité du présent ! »¹. La question portait sur une forme du travail de la Fabrique théâtrale, *Les Veillées*. *Les Veillées* sont conçues en trois temps donner / recevoir / restituer. Sur une période de deux semaines, des rendez-vous sont proposés à la population, sur leur lieu de vie, dans leur quartier, pendant lesquels les artistes occupent l'espace, sans intrusion, en proposant des actions artistiques impromptues (« des chorégraphies, des acrobaties sur une place publique, dans une allée du marché, sur un rond point, sous un arrêt de bus, dans la cour d'une école, d'un collège ou d'un lycée, dans une cage d'escalier... »²), en favorisant les échanges de paroles. Les artistes sont conscients que « le risque est réel » ; ils précisent ainsi qu'« il nous faut trouver notre position, ce décalage, marque de l'art, qui doit susciter la réaction ». Les matériaux collectés (films de scènes de rue, interviews d'habitants...) servent de substances à *La Veillée*, qui a lieu au terme de ces deux semaines (chaque *Veillée* est différente) et à laquelle assistent les protagonistes, « les acteurs vrais des quartiers ». G. Alloucherie explique la démarche : « C'est créer à partir de ce que les gens nous racontent et à partir de ce qu'on a besoin de dire sur le monde. C'est aller à la rencontre et en rendre compte à la manière d'artistes qui s'emparent du réel et qui

(http://www.hvdz.org/base_notes.htm).

¹ Ibid.

² « Présentation » (<http://www.hvdz.org/veillees.htm>).

prennent position (politiquement, artistiquement, je veux dire). Le fil de l'œuvre qui se fabrique au long des entrevues, des errances et des performances, c'est la ville ou les quartiers en question »¹.

Cette présence active auprès d'une population étrangère au fait théâtral, que les différentes politiques culturelles de démocratisation n'arrivent toujours pas à fidéliser dans une pratique de spectateur est pour G. Alloucherie « une manière différente de faire coïncider engagement militant, action culturelle et recherche artistique »². La proposition s'attache à inscrire le particulier dans le général puisque pour l'équipe, « collecter des histoires individuelles, c'est aussi et naturellement parler de l'histoire collective, de notre société. »³ Cependant, la démarche ne va pas de soi, d'autant plus que nous nous trouvons dans une période d'effondrement des « grands récits » et que la fin de la politique qui nous est prédite est « volontiers décrite comme la fin d'un certain temps, marqué lui-même par un certain usage du temps, l'usage de la promesse »⁴. Alors, comment l'artiste peut-il s'emparer du monde et en offrir une vision qui conduise peu ou prou à son possible dépassement ? Dans *Les Théâtres du réel*, Maryvonne Saison adopte la démarche qui consiste à ne pas opposer « un théâtre politique à un théâtre qui ne le serait pas ». Elle constate que, même lorsque la thématique du politique n'est pas clairement une préoccupation, le « souci du réel », une « remise en cause des pratiques de la représentation » et « la volonté d'amener le spectateur à affronter le "réel" » sont présents. Ainsi, pour l'auteure, « toujours cruciale pour la réflexion théâtrale, la dimension politique s'inscrit dans la pratique de la représentation »⁵. Cette définition *a minima* du politique, qui ne subsisterait que dans une adaptation de la forme en prévision de restitutions du « réel », reste en deçà des exigences d'un théâtre qui veut mettre au jour les rouages pervers qui défigurent le monde.

¹ « Note d'intention des *Veillées* » (<http://www.hvdz.org/veillees.htm>).

² Guy Alloucherie, « Le Désordre du monde », op. cit.

³ « Note d'intention des *Veillées* », op. cit.

⁴ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique Editions, 1999, p. 23-24.

⁵ Maryvonne Saison, *Les Théâtres du réel, Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, Editions L'Harmattan, 1998, p. 9.

Même si l'artiste doit se contenter d'un rôle modeste (l'art ne peut prétendre, seul, changer le monde) dans la possible émergence d'un « ailleurs » souhaité, il peut participer à une forme de conscientisation. G. Alloucherie définit assez bien sa position et la forme de son travail lorsqu'il déclare : « Dans la manière dont je le pratique, depuis l'endroit où je le fais, il me semble que mon théâtre est militant. Cela ne signifie pas que le théâtre soit un véhicule pour faire passer un message. Mon esthétique est marquée par le collage des textes, des gestes, des sons et des vidéos. Elle reflète en quelque sorte la complexité de l'être humain »¹, et la complexité du réel, ajoutons-nous.

Pourquoi ne pas conclure comme le fait G. Alloucherie, dans *Les Sublimes*, sur un duo de danse, au rythme des mots de J.-L. Godard : « Tu crois que c'est important de passer à l'action ? [...] Il faut "mettre les hommes et les femmes d'aujourd'hui en mesure de recevoir le monde tel qu'il est, et pas seulement de le recevoir, mais d'agir sur, d'avoir des prises" ».

¹ Guy Alloucherie, « Le Désordre du monde », op. cit.