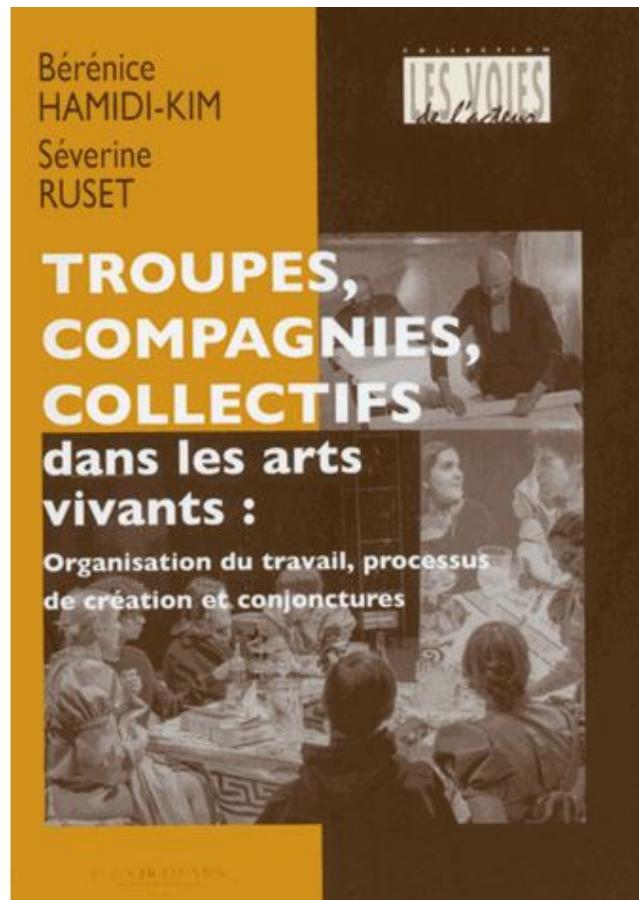


*Confluences épistémologiques :
étudier les collectifs dans les arts vivants.*

Entretien avec Bérénice Hamidi-Kim et Séverine Ruset

par Mélisande Leventopoulos et Katalin Pór¹

J



¹ Entretien préparé par Mélisande Leventopoulos et Katalin Pór, et réalisé en visioconférence le 11 janvier 2021 par Mélisande Leventopoulos.

Enjeux disciplinaires

Mélisande Leventopoulos : *Nous avons été étonnées par l'avancement du travail sur le terrain des études théâtrales, car au niveau des études cinématographiques, la recherche sur les processus d'organisation du travail, de création collective, etc. a été très peu développée, notamment en France. La première question porte sur les enjeux épistémologiques des questions traitées dans l'ouvrage du côté des études théâtrales, tant en France qu'à l'étranger, et notamment en Grande Bretagne ; comment, en lien avec ces enjeux épistémologiques, avez-vous été amenées à travailler toutes les deux sur ce projet ?*

Séverine Ruset : Il faut peut-être distinguer la question des créations collectives d'une part, et des compagnies de l'autre. Quand nous avons écrit cet ouvrage, nous étions dans un contexte de résurgence des créations collectives et des collectifs, ce qui nous a amenées à prendre en compte ce phénomène dans le livre, mais le projet s'inscrit dans le cadre d'une recherche collective plus vaste intitulée « Faire compagnie autrement », pour laquelle nous avons organisé plusieurs journées d'études et un colloque avant d'aboutir à ce livre. Pour ce qui est des créations collectives, il y avait eu, peu de temps avant le lancement de notre projet, l'ouvrage dirigé par Raphaëlle Doyon et Guy Freixe sur les collectifs dans les arts vivants depuis 1980², qui s'inscrivait lui-même dans la continuité d'un programme de recherche de l'équipe ARIAS consacré aux communautés artistiques³. Au moment où nous avons lancé notre projet, il existait en revanche très peu de choses sur l'étude des compagnies, avec quand même cet apport récent, et qui a été pour nous un catalyseur, qui est l'étude socio-économique de Daniel Urrutiaguer et Philippe Henry sur les compagnies de spectacle vivant en France⁴. L'étude dresse une typologie en s'intéressant à la fois à la structure et à la distribution territoriale des activités ; c'est une contribution précieuse, qui venait combler un manque, mais ce n'est pas du tout une étude qui a vocation à situer les choses dans une perspective historique et ce n'est pas non plus une étude qui va articuler les données socio-économiques recueillies à des enjeux esthétiques ; donc je dirais que pour nous elle a ouvert d'autres perspectives de recherche. Si je me situe sur le terrain britannique, il y avait eu quelques récentes publications sur les processus de

² Raphaëlle Doyon et Guy Freixe (dir.), *Les Collectifs dans les arts vivants depuis 1980*, Montpellier, l'Entretempo, 2014.

³ Développé dans le cadre d'un séminaire de recherche de 2008 à 2011, le projet a abouti à la publication de Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Créer ensemble. Points de vue sur les communautés artistiques (fin du XIX^e-XX^e siècles)*, Montpellier, l'Entretempo, 2013.

⁴ « Territoires et ressources des compagnies en France », 2012.

création collective⁵, mais là aussi il y avait une grosse lacune dans la prise en compte des compagnies, ce qui ne pouvait que stimuler notre envie d'ouvrir le champ. Depuis, ça a été en grande partie comblé, notamment grâce à une série de trois ouvrages consacrés aux compagnies théâtrales, *British Theater Companies*⁶, couvrant une période allant des années 1960 à aujourd'hui. Ces études partagent avec la nôtre d'être très soucieuses du contexte politique et économique et de porter un intérêt particulier à la structure des financements publics ; c'est notamment le cas de celle coordonnée par Liz Tomlin, chercheuse qui s'intéresse particulièrement à ces questions-là, et qui a contribué à notre ouvrage collectif. Mais indépendamment du fait que la série s'inscrit dans une perspective résolument nationale, elle ne regarde pas toujours de près l'organisation du travail en interne. Un des enjeux pour nous était d'arriver à articuler toutes ces approches en nous souciant aussi bien du contexte politique et économique que de la façon dont le travail collectif se structure en interne, et en rattachant ces préoccupations à des questionnements esthétiques.

Bérénice Hamidi-Kim : Un de nos objectifs a été d'articuler l'étude du travail artistique, des processus de création et des enjeux esthétiques des œuvres. L'importante enquête de Daniel Urrutiaguer et Philippe Henry, qui a précédé notre ouvrage et nous a aidées à fonder notre réflexion, se focalisait uniquement sur les enjeux socio-économiques. Nous avons voulu importer ce type de réflexion dans le champ des études théâtrales proprement dites, qui est encore assez hermétique en France aux approches empruntant à l'économie ou à la sociologie, contrairement au champ académique britannique par exemple. Alors même que les débuts de l'histoire de notre discipline ont été marqués par un dialogue aussi vif qu'ouvert avec les sciences sociales⁷ dans le sillage des « années 68 », de l'époque où nous avons commencé nos études jusqu'à ces dernières années, seules les approches esthétiques avaient droit de cité. C'était manifeste dans les critères d'évaluation des dossiers au CNU, dans les recrutements, etc. Les approches empruntant aux sciences sociales étaient plutôt disqualifiées, sauf quand elles étaient prises en charge par des chercheurs

⁵ Voir notamment Alex Mermikides et Jacjie Smart (dir.), *Devising in Process*, Hounds-mills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2010.

⁶ Bull John (dir.), *British Theatre Companies. 1965-1979* ; Saunders Graham (dir.), *British Theatre Companies. 1980-1994* ; Tomlin Liz (dir.), *British Theatre Companies. 1995-2014*, Londres/New York, Bloomsbury Methuen Drama, 2015/16.

⁷ Voir à ce sujet Catherine Brun, Jean-Yves Guérin, Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Genèses des études théâtrales en France (XIX^e-XX^e siècles)*, Presses Universitaires de Rennes, 2019 et Quentin Fondu, « La Scène et l'amphithéâtre. Sociologie et histoire des études théâtrales en France et dans les deux Allemagnes (1945-2000) », thèse de doctorat, EHESS, 2021.

d'autres disciplines – par exemple, Daniel Urrutiaguer est économiste et Philippe Henry sociologue – et encore, il ne fallait pas qu'ils se mêlent trop d'esthétique. La légitimité de l'articulation entre l'analyse esthétique et l'analyse des enjeux socio-économiques et institutionnels, de cette façon de reconfigurer l'espace de questionnement des enjeux politiques, est assez récente.

SR : Indéniablement, il y a une évolution du champ, et indéniablement, le fait qu'il y ait eu pendant longtemps une focalisation assez exclusive sur des questions esthétiques a contribué à un retard dans la prise en compte de l'organisation des compagnies : en France, cette dernière intéressait essentiellement des chercheurs ne venant pas des études théâtrales. Se pose alors la question de savoir pourquoi le Royaume-Uni a aussi mis du temps à s'intéresser aux compagnies. La recherche anglo-saxonne en arts de la scène est, notamment sous l'influence des *Performance Studies*, plus interdisciplinaire que la nôtre. Si elle a également tardé à s'intéresser aux compagnies plutôt qu'aux auteurs ou aux metteurs en scène, cela tient vraisemblablement à une survalorisation de la singularité de l'artiste créateur et de son geste individuel, qui incite à se focaliser prioritairement sur l'apport – dont il est attendu qu'il soit unique – des créateurs/auteurs, dans des organisations pourtant fondées sur des collaborations nourries. Les études en arts de la scène ont ainsi pendant longtemps partagé avec les autres instances de légitimation, de la critique aux programmateurs en passant par les financeurs publics, d'attribuer l'essentiel de la reconnaissance artistique à des personnes seules ; ça peut être un facteur explicatif du retard dans la prise en compte des compagnies et collectifs en tant que tels.

Questions terminologiques

ML : Peut-on évoquer pour poursuivre les questions terminologiques ?

SR : La diversité des termes reflète la diversité des modes d'organisation. On fait une place à cette diversité dans le titre du livre – *Troupes, compagnies, collectifs* – sans en rendre pleinement compte, puisqu'il existe beaucoup d'autres termes, on y revient dans l'introduction, qui peuvent servir à désigner les entités qui produisent des spectacles.

ML : Je pensais par ailleurs au long métrage d'Angelopoulos qui s'appelle en français *Le Voyage des comédiens* (1975), mais dont le titre original est *O Thiassos*, c'est-à-dire « la troupe ». Il y a là un rendez-vous manqué entre la diffusion française du film et les enjeux politiques des processus de création collective dans le théâtre grec, renvoyant plus

largement au fonctionnement d'une communauté nationale dans le film. De la sorte, les questions terminologiques me semblaient pouvoir être approfondies en creusant les enjeux linguistiques, également sur d'autres langues que le français.

SR : Les historiens du livre nous ont vraiment permis de mettre en lumière à quel point il fallait être attentifs aux termes et aux connotations attachées à ceux-ci, selon les cultures linguistiques effectivement, mais aussi selon les époques. L'article d'Olivier Spina souligne notamment les risques d'anachronismes, quand on rattache aux termes d'une époque des caractéristiques et un imaginaire qui leur ont été prêtés ultérieurement ; en l'occurrence, il montre que le recours au terme de « troupe » a pu conduire à plaquer sur la réalité du théâtre élisabéthain des analyses en décalage avec les usages de l'époque. Quand on parle des *King's Men* par exemple, c'est un regroupement polymorphe d'acteurs placé sous le patronage du roi, mais ce n'est pas une troupe avec la cohésion qu'on attache à ce terme aujourd'hui.

BHK : Une des raisons pour lesquelles nous avons choisi ce titre est qu'il nous importait d'investir les termes utilisés par les acteurs du champ théâtral eux-mêmes. « Compagnies » est le terme le plus plat et descriptif des trois, il renvoie à l'organisation de façon assez concrète et factuelle, et on y associe des questions administratives, juridiques, etc. En revanche, les termes « troupes » et « collectifs » ont une forte charge connotative et pas simplement dénotative. Ils portent un imaginaire assez vif à l'esprit des artistes aujourd'hui, qui se fonde sur une mémoire mythifiée de différents âges d'or : celui de l'époque de la troupe de Molière ou, plus récent, celui des collectifs autogérés des « années 68 ». Ce sont donc des points de repère aussi actifs qu'ambivalents. Les deux termes peuvent chacun avoir un usage positif et un autre plus péjoratif. « Troupe » peut ainsi faire signe vers deux imaginaires très distincts : celui de l'Ancien Régime et celui du modèle républicain de service public, comme le montre l'article de Martial Poirson sur la Comédie-Française. Cette troupe et celle du Soleil incarnent aujourd'hui cette ambivalence entre un modèle très hiérarchisé, fondé sur la figure mythique du metteur en scène comme génie inspiré et comme chef auquel les interprètes doivent obéir aveuglément, et un autre modèle reposant sur une conception moins transcendante et plus collective du talent réparti entre metteur en scène et comédiens, voire entre comédiens. La connotation péjorative, avec laquelle certains chefs de troupes comme Mnouchkine jouent d'ailleurs parfois dans les spectacles, a trait à la dimension autoritaire et somme toute peu démocratique de ce modèle. À l'inverse, le mot « collectif » active volontiers un idéal autogestionnaire, d'horizontalité entre interprètes et metteurs en scène et, au-delà, de décloisonnement des métiers au sein des groupes de travail artistique. En

parallèle, il fait signe vers une attention moins centrée sur l'œuvre et davantage soucieuse des processus de travail. Réciproquement, les connotations négatives associées au mot vont être de deux ordres. Elles vont pointer soit le risque d'un excès de ce souci démocratique, qui viendrait entraver le processus de création, le rendrait épuisant et serait donc aporétique à long terme, soit le risque d'une insuffisance de ce souci, et d'un décalage entre l'idéal affiché et la réalité pratiquée. Réfléchir à partir de ces termes a aussi un autre intérêt : montrer comment les compagnies relèvent, dans leurs discours et/ou leurs pratiques du travail collectif, de combinaisons très variées et complexes au regard de ces oppositions.

SR : Et comment elles entendent se positionner par rapport à ces oppositions... Qu'une organisation s'auto-définisse comme « troupe », « collectif », ou a fortiori comme « compagnie », ne permet pas de préjuger de son organisation, mais cela dit quelque chose de l'identité qu'elle entend se donner, voire des valeurs qui comptent pour elles. S'auto-désigner « collectif » revient ainsi à exprimer un désir d'horizontalité, étant bien entendu que ce désir peut achopper !

ML : *C'est vrai qu'au niveau cinématographique, finalement, on n'a pas cette multiplicité de termes, si bien que le « collectif » vient désigner potentiellement encore plus de choses (même si d'autres distinctions sont entreprises, notamment avec le « groupe » plus structuré et hermétique) ; aujourd'hui on assiste à une démultiplication de collectifs, y compris en Europe, mais la place du collectif cinématographique, en tant que notion et dispositif d'organisation collective, paraît plus importante en Amérique latine : en Argentine, au Brésil, par exemple où leurs enjeux sont déterminants dans les derniers développements du cinéma indépendant, d'où l'intérêt pour nous de lire, dans votre livre, l'article de Florencia Dansilio et Bérénice Hamidi-Kim sur le théâtre indépendant argentin.*

Politique

ML : *J'aimerais que vous développiez la place qu'occupe le politique dans votre démarche.*

BHK : C'est décisif. À titre personnel, je travaille depuis longtemps sur les modes de justification du financement public du théâtre et sur les processus de légitimation des œuvres et des artistes, et en particulier sur le rôle qu'y joue la « fonction politique » du théâtre, supposée et revendiquée par les pouvoirs publics autant que par les artistes. Je m'intéresse beaucoup aux tensions entre différentes injonctions politiques faites par les différents acteurs du champ théâtral, en particulier ceux qui sont bien insérés dans le champ du théâtre

public, parce qu'ils ont bien incorporé les normes, qu'ils participent donc à perpétuer et à renforcer. Or, les deux normes principales sont d'un côté l'idée que le théâtre ne vaut que par sa mission politique, qu'il doit être démocratique et rendre démocrate, même, ou encore émanciper... et d'un autre côté, l'idéal romantique qui voudrait que l'art ne doive servir rien d'autre que lui-même et que la valeur esthétique d'une œuvre est d'autant plus grande qu'elle est « pure » de toute finalité extérieure. Une œuvre ou un projet qui assument de servir une visée politique extra-artistique sont ainsi toujours soupçonnés de perdre en qualité esthétique et d'instrumentaliser l'art, les spectateurs et les participants, si participants non professionnels il y a. Ce type d'injonction paradoxale a des conséquences d'autant plus vives dans un contexte où, de plus en plus, les artistes font aussi tout simplement ce qu'ils peuvent pour survivre et où les projets dits « participatifs », les ateliers etc. constituent une part non négligeable de l'activité qui fait bouillir la marmite des compagnies. Un des enjeux de ce livre est d'élargir ce type de questionnements, historiquement et géographiquement. Pour autant, nous avons conscience que l'exhaustivité serait une quête illusoire et nous assumons de partir du modèle du théâtre public pour interroger d'autres types de fonctionnement existants.

Mais il me semble vraiment que la chose la plus politique que nous posons est l'indissociabilité des enjeux esthétiques et socioéconomiques, et la nécessité d'une complémentarité des approches, si on ne veut pas laisser des angles morts très problématiques, sur le plan politique justement. Par exemple, il y a eu ces dernières années une explosion des travaux sur les processus de création dans le champ des arts vivants. Ils ont été rendus possibles par le saut technologique des *big data*, et leur floraison est aussi stimulée par une opportunité économique interne au champ de la recherche, avec le développement massif d'appels à projets sur les archives numériques. J'ai eu l'occasion d'expertiser des projets pour des agences nationales et européennes sur ces questions et il me semble que l'augmentation énorme de la quantité de données analysables rend d'autant plus vif le besoin de questionner le cadre d'analyse, et notamment le fait qu'il repose souvent sur la volonté inconsciente de préserver la figure du génie solitaire, le mythe de la nécessaire solitude de la création et surtout du Créeur. L'augmentation du matériau analysable est considérable. On peut désormais inclure une quantité et une diversité de matériaux impressionnante : des mails, des tweets, des textos, des captures d'écran, des vidéos, en plus des livres de régie et des notes des assistant·e·s à la mise en scène. Mais cette augmentation quantitative et qualitative ne produit pas à elle seule le changement de regard. Une question essentielle est de savoir quand on fait commencer et quand on arrête ce que l'on entend par processus de création. Certains projets limitent l'étude au moment des répétitions, qui est sans doute celui où le metteur en scène occupe la place la plus centrale. Plus on

élargit le cadre d'étude des processus de création à l'amont et à l'aval du spectacle, de la naissance du projet aux représentations, plus on constate la part collective du travail. L'hégémonie de la figure du metteur en scène est économique et symbolique, elle est écrasante.

SR : J'ajouterais un point évoqué dans notre introduction : l'un des enjeux est également pour nous de venir répondre à des discours qui tendent à culpabiliser les compagnies, en mettant l'accent sur le fait qu'elles sont trop nombreuses, qu'il y a une surabondance de l'offre... C'est un discours qui n'incite pas à accompagner ces compagnies, mais à faire en sorte qu'il y en ait moins. C'est très manifeste dans le champ britannique où la baisse des financements publics au cours de la dernière décennie, dont un des corollaires a été le durcissement des conditions d'accès aux subventions de fonctionnement, a favorisé un déclin non seulement des collectifs, mais plus généralement des collaborations au long cours. Ce qui explose outre-Manche, c'est le solo, ainsi que les combinaisons temporaires, en parfaite adéquation avec la flexibilité encouragée par le capitalisme contemporain. On va se saisir des opportunités du moment, mais envisager de faire ensemble dans la durée devient extrêmement compliqué, sauf pour les compagnies les plus établies. On assiste ainsi à un essoufflement de la dynamique d'expansion des compagnies, et plus globalement me semble-t-il de l'effervescence artistique qui avait accompagné la hausse des financements publics à la fin des années 1990 au Royaume-Uni.

Individus, réseaux, structures

ML : *Quelle place peut-on accorder aux individus dans cette observation des structures et des organisations ? Une approche prosopographique aurait-elle du sens, afin de compléter l'observation du fonctionnement des structures, par la restitution des trajectoires individuelles, ainsi que par l'évaluation de la place des réseaux de sociabilité ?*

BHK : Oui bien sûr ! C'est d'ailleurs un travail mené par les sociologues de la culture. Je pense aux travaux de Serge Proust, de Laure de Verdalle et de Rachel Brahy, ou encore à ceux impulsés par Pierre-Michel Menger ou Gisèle Sapiro, entre autres. Ces études, qui s'inscrivent dans des perspectives sociologiques diverses, ne se limitent pas d'ailleurs aux travailleurs artistiques, elles incluent aussi les autres acteurs professionnels des champs artistiques (personnel administratif, technique, etc.).

SR : Les questions liées aux trajectoires individuelles et aux réseaux se posent inévitablement quand on travaille sur une compagnie, ou plus globalement sur une aventure collective. C'est un élément contextuel important que de savoir d'où viennent les différents participants ; ça aide à comprendre les interactions, les rapports de force. Connaître le parcours de quelqu'un va nous renseigner sur la reconnaissance symbolique dont il jouit, sur sa position, laquelle a un impact sur la manière dont il interagit avec les autres membres de l'entité au sein de laquelle il évolue. Quelle place accorder à ces éléments ? On touche ici à une question qui se pose beaucoup en sociologie des organisations, en lien avec la théorie de la décision. Faut-il s'intéresser à la construction des rationalités individuelles, ou plus précisément à la manière dont celles-ci se combinent et s'articulent les unes aux autres ?

ML : *Comment travailler à une échelle d'observation supérieure, inter-collectifs, là encore dans une perspective future ?*

BHK : C'est un questionnement déjà présent dans le livre, qui est né dans le cadre du programme « faire compagnie autrement ». Nous reprenions là une formule fréquemment entendue dans la bouche des artistes que nous avions interrogés. Il s'agissait de voir comment s'organisent les compagnies pour s'approprier, en interne et entre elles, des modes d'organisation et de structuration largement imposés, construits et cadrés par les pouvoirs publics. La question se pose d'abord, j'y insiste, sur le plan interne, *via* la recherche de modes d'organisation internes plus démocratiques. C'est ce dont témoigne l'entretien avec le Cheptel Aleikoum. Cette préoccupation se double le plus souvent d'une recherche de modes de coopération et de mutualisations avec d'autres compagnies, de façons de déjouer les logiques de compétition et de « coopétition » induites par un système très concurrentiel, et de plus en plus, du fait de l'augmentation du nombre de compagnies et de la raréfaction des financements. Là encore, les motifs des compagnies sont divers et ne s'annulent pas réciproquement, entre la nécessité économique et la volonté politique d'élaborer des modes d'entraide, ou encore, de concevoir d'autres façons de configurer l'activité professionnelle des compagnies en décloisonnant l'activité artistique pour la mêler à d'autres, plus prosaïques, comme l'atteste l'entretien avec Samuel Vittoz. Si ce souci est rare, celui de lutter contre la tension croissante des relations avec les programmateurs, d'une part, et avec les autres compagnies, d'autre part, s'est avéré une préoccupation forte des artistes et donc de notre recherche.

SR : Comment collaborer avec d'autres organisations sans se laisser enfermer dans des logiques concurrentielles, et plus globalement comment s'inscrire sur

le marché du spectacle sans renoncer tant à sa liberté de création qu'à ses valeurs ? Ce sont effectivement des questions qui taraudent nombre de compagnies et qui se retrouvent inévitablement dans nos analyses, et vraisemblablement dans les vôtres ! Je ne sais pas bien toutefois comment vous répondre quand vous demandez « comment travailler à une échelle d'observation supérieure ». Il ne me semble pas qu'on puisse définir une méthode tout terrain ; l'articulation entre les logiques de coopération et de compétition travaille – et du point de vue du chercheur, se travaille – à mon sens différemment selon les structures et les économies dans lesquelles ces logiques sont inscrites.

Genèse des œuvres et processus de création

ML : *Dans quelle mesure une analyse génétique des œuvres elles-mêmes peut-elle s'articuler à la socio-esthétique des collectifs ?*

BHK : Il me semble qu'un des intérêts de cette notion de socio-esthétique est l'approche globale qu'elle permet, et le double principe d'articulation des questionnements et de décentrement vis-à-vis de la question esthétique. Une analyse socio-esthétique des collectifs inclut donc forcément une approche génétique des œuvres, mais elle la reformule. La « génétique des œuvres » est une méthode d'analyse empruntée à une autre discipline, les études littéraires. Elle a progressivement été importée dans les études théâtrales, plutôt à l'étranger dans un premier temps. Je pense aux travaux de Josette Féral quand elle était à l'UQAM, ou plus récemment à ceux de Luk van den Dries à l'université d'Anvers. Mais ces chercheurs mobilisent également la notion de « processus de création », et c'est ce type de cadrage qui prédomine aujourd'hui, comme en témoigne le projet européen ERC ARGOS dirigé par Sophie Lucet, en collaboration avec ces chercheurs notamment, qui vise à créer un « observatoire des processus de création dans le domaine des arts de la scène⁸ ». Nous avons, nous aussi, privilégié la notion de « processus de création » pour deux raisons. La première est qu'il s'agit du vocabulaire utilisé par les artistes, or nous assumons une approche compréhensive qui prend au sérieux le discours des acteurs sociaux et interroge les cadres d'analyse et de pensée qu'ils mobilisent, avant d'en introduire éventuellement de nouveaux. L'autre raison est que la notion de génétique des œuvres dit bien que la finalité reste centrée sur l'objet esthétique. Or, un des intérêts d'une approche socio-esthétique est

⁸ Projet 2018-2021. Voir le site du projet : Dernière consultation le 30 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.argoseuropecreative.eu/fr/a-propos-de/>

précisément, comme je disais, de décenter le regard et l'attention, d'accorder autant d'importance à l'étude des rapports de travail et des modes d'organisation du travail artistique, et à l'étude de la fabrique de la valeur esthétique. On pourrait même considérer les choses en sens inverse, et considérer qu'une des finalités possibles de l'étude est d'interroger le rapport au politique des compagnies, d'interroger les subjectivités politiques que produit ce type d'activité qu'est le travail artistique, mais aussi que produisent les différents types d'organisation juridique, économique et sociale de ces activités. Comme les valeurs esthétiques, les valeurs politiques ne sont pas des créations incrées, hors-sol, elles s'ancrent dans des dispositifs et des représentations économiques, symboliques et culturels. Bref, l'analyse de l'œuvre en elle-même n'est pas la finalité absolue de la recherche.

ML : *À l'inverse, la méthode des études génétiques a été assimilée dans les études cinématographiques.*

BHK : Oui. Un autre facteur d'explication de la réticence des études théâtrales à reprendre cette terminologie est qu'en France notre discipline, beaucoup moins arrimée à la pratique que dans beaucoup d'autres pays, s'est construite en se démarquant des études littéraires, dont la plupart des départements d'études théâtrales sont issus. Donc le fait de reprendre une terminologie émanant de cette discipline ne va vraiment pas de soi.

SR : Il me semble aussi important d'opérer une distinction entre la démarche de reconstitution de la genèse de l'œuvre, qui est l'objet premier de la critique génétique, et celle d'observation d'une œuvre en construction. Essayer d'appréhender un processus de création à partir d'indices laissés dans les manuscrits ou autres documents de genèse, ce n'est pas la même chose que de rendre compte d'un processus dont on est témoin. Malgré tout ce qu'a dit Bérénice sur l'attrait pour les processus de création, cette deuxième démarche, qui est l'enjeu des *Rehearsal Studies*, des études de répétitions, a suscité peu de travaux encore, à l'exception notable de ceux de Gay MacAuley⁹, figure de référence en la matière, qui propose une approche vraiment ethnographique des répétitions. C'est une dimension que nous n'avons pas toujours pu investir autant que nous l'aurions souhaité, mais pour nous, si vraiment on s'intéresse à l'organisation du travail créateur, alors il faut regarder comment le travail se fait. Donc indéniablement, il est important de travailler sur le terrain, et pas seulement pour suivre les répétitions. Il faut aller regarder aussi bien ce qui se

⁹ Gay MacAuley, *Not Magic But Work: An Ethnographic Account of a Rehearsal Process*, Manchester University Press, 2012.

joue en création, que ce qui se joue dans les autres activités portées par les compagnies : assister à des réunions, des séminaires, de manière à percevoir les interactions à différents endroits. Ça nécessite le développement d'une approche longitudinale qui évidemment est chronophage et pas facile à porter dans nos disciplines, où ce n'est pas une tradition forte. Mais quand on s'intéresse à cette articulation entre création et organisation du travail, il faut pouvoir s'inscrire dans un temps long.

Théâtre et cinéma

ML : *Un dernier temps important à évoquer, c'est la question des relations théâtre/cinéma. Est-ce que vous avez été amenées à questionner, dans le cadre de ce projet de recherche, les relations entre collectifs théâtraux et cinématographiques, sachant que l'article d'Armelle Talbot y invite très largement, en renouvelant l'éclairage sur le travail de R. W. Fassbinder, et sachant qu'il y aurait aussi des passerelles à établir sur le très contemporain ? À partir de l'article de Gigi Argyropoulou sur les pratiques collectives à la périphérie du système des arts de la scène à Athènes, des liaisons, si elles ne sont pas directement évoquées, peuvent être établies entre un laboratoire théâtral expérimental, et ses réappropriations artistiques dans le champ du cinéma indépendant, notamment autour du dramaturge Euthimis Filippou, qui a été le scénariste de Yorgos Lanthimos et qui vient donc du théâtre.*

SR : Ce qu'on peut dire, c'est que les collectifs, dans le champ scénique, sont de plus en plus interdisciplinaires ; ils peuvent ainsi contribuer à accroître les circulations entre théâtre et cinéma, qui s'inscrivent évidemment déjà dans une histoire ancienne. Ce n'est pas un aspect que notre livre investit particulièrement, mais on voit des collectifs diversifier leurs activités et se mettre à produire des films, comme *Les Chiens de Navarre* ou *L'Avantage du doute*. D'autres collectifs développent quant à eux des formes hybrides, telles que les performances filmiques du collectif *MxM*. On n'a pas parlé des différents positionnements des collectifs en matière de division du travail, mais certains se sont structurés selon une répartition nette des tâches, avec le souci de conjuguer des spécialités très diverses. C'est le cas de collectifs qui intègrent des compétences techniques pointues en leur sein, comme *MxM* donc, qui cherche à imbriquer des dispositifs cinématographiques en temps direct dans ses productions scéniques, ou encore *Invivo*, qui fait dialoguer théâtre et arts numériques. Ces collectifs restent essentiellement dans des circuits de production et de diffusion propres aux arts de la scène, mais, outre le fait qu'ils s'aventurent parfois sur d'autres terrains, ils élargissent ainsi les sources de financement et les réseaux de coopération sur lesquels ils s'appuient. Il serait intéressant de regarder de plus près comment l'interdisciplinarité qu'ils

2021 © Cr éation Collective au Cin éma

pratiquent informe leur organisation interne et d étermine leur position au sein des mondes de l'art.