

# Intrusions

## Intimité, oralité, et intersubjectivité dans les théâtres de Romeo Castellucci, Gisèle Vienne et Rimini Protokoll

Noémie Fargier

Trouver un terme approprié pour désigner la relation qui unit la bouche de l'acteur à l'oreille du spectateur est difficile, tant le couple parole/écoute semble insuffisant à définir la complexité de ce qui se joue là. Comment qualifier ce qui lie l'*oralité* à l'*auralité*, cette relation asymétrique de la bouche à l'oreille, mais aussi de l'oreille vers la bouche ? Mouvements d'émission et de réception mais aussi tension, désir, attention vers ce que l'oreille peut saisir, découvrir, capter. Le terme d'*intersubjectivité* semble ici un peu trop large. Pourrait-on parler d'*inter[o]ralité*, d'*[o]ralité intersubjective*, ou, plus simplement, d'*[o]ralité* – le phonème [o] réalisant ici une fusion entre l'une et l'autre [o]ralité ?

Le théâtre impose dans son dispositif classique, frontal, une distance entre la bouche du comédien et l'oreille du spectateur. Repenser le dispositif d'écoute revient souvent à travailler cette distance, pour donner une sensation de proximité, mais aussi à interroger la place de l'audible et du visible, du révélé et du caché, qui joue sur notre désir et modifie notre attention. Car c'est bien le désir qui se joue dans cette relation inter[o]rale. Ouverture ou repli sur soi, attente ou crispation, tels sont les contours de ces [o]ralités intersubjectives, ces intimités à distance, où l'auditeur se sent comme pénétré, dérangé, voire envahi, mais peut aussi se faire acteur de cette intrusion, soutenant une écoute indiscrète.

Il s'agit ici de questionner les modalités [o]rales de ces intrusions, à travers des spectacles de metteurs en scène contemporains qui ont exploré les mouvements physiques et les méandres psychiques d'une [o]ralité intersubjective et ont cherché les conditions d'une *autre* intimité. Seront analysés les spectacles de Gisèle Vienne : *Jerk* (2008) et *The Ventriloquists Convention* (2015) où la ventriloquie modifie la carte de cette [o]ralité, en déplaçant la bouche de l'acteur mais aussi l'oreille du spectateur au niveau du ventre, et où apparaît l'idée d'une voix intérieure, télépathique ; deux spectacles de Romeo Castellucci, dont l'écoute, difficilement soutenable, met le spectateur à l'épreuve : *Amleto* (1991), posant les bases d'un théâtre organique et iconoclaste, et *Purgatorio*, deuxième opus de la trilogie de Dante (2008) ; deux spectacles du collectif berlinois Rimini Protokoll, *Remote-x* (2013) et *Call*

*Cutta in a box* (2008), qui inventent des dispositifs sonores interactifs et intermédiatiques, pour téléguider la pensée.

Rapprocher ces différents spectacles pour questionner les trajectoires intimes de l'[o]ralité, nous permettra d'appréhender les désordres intérieurs véhiculés par ce corps à corps à distance. Nous nous placerons de part et d'autre de la relation inter[o]rale, interrogeant les modalités d'adresse, et le positionnement de l'auditeur, par lesquels se partage une intimité. Nous mettrons enfin en évidence les différentes façons dont la scène contemporaine peut faire naître ou transmettre des pensées, donnant à l'[o]ralité théâtrale un potentiel télépathique inattendu.

## Désordres intérieurs

[du corps de l'acteur au corps du spectateur]

### *Émissions vocales, sécrétions corporelles, et dérangements collatéraux*

*Amleto* et *Jerk*, deux « seuls en scène » mettant en jeu une oralité hors norme, donnent à voir et à entendre des êtres dont les émissions vocales ne sont pas seulement les symptômes d'un désordre intérieur, mais *évoquent* des sécrétions corporelles, créant des analogies avec ces bouts de soi qui se déversent sur le plateau. *Amleto* de Romeo Castellucci, montre un corps autistique, un corps mollusque<sup>1</sup> dont les émissions vocales se réduisent à de petits cris et balbutiements, une expression inarticulée, amorphe, semblable au continuum répétitif de ses autres expressions corporelles, en forme d'excrétions. Se laissant aller en public, il crie comme il défèque, tâtant les limites de son corps, sondant une extériorité. Pendant une heure, encerclé de machines montées en circuits qui se déclenchent aléatoirement, cet homme aux limites de l'humain, avorton en quête de son origine, se traîne sur le plateau, tire des coups de feu, se fouette, fait éclater des ampoules, tombe, se masturbe, se balance sur un lit en métal, tourne en rond, sue, bave, urine, défèque, et s'enduit de ses propres sécrétions. Ce qui est sorti de lui retourne à lui, il n'y a pas de honte, puisqu'il n'y a pas d'autre. Nous sommes en deçà du langage, en deçà de toute forme d'adresse ou de communication, et pourtant, d'orifice à orifice, de sa bouche à nos oreilles, nous recevons, accusons, les émissions vocales d'un corps incontinent et partageons une intimité sans qu'il en semble conscient. L'empathie passe par le dérangement. De son dérangement à lui, psychique, passant par tous les trous de son corps, à notre dérangement intérieur, un mal-être qui nous parcourt, et semble se loger dans notre ventre. Et c'est peut-être la force de cette oralité inarticulée, à la fois cri de l'âme et déversement du corps, de nous atteindre organiquement.

1. *Amleto*, créé par Romeo Castellucci – Societas Raffaello Sanzio – en 1992, a pour sous-titre « La véhémence extériorité de la mort d'un mollusque ».

Dans *Jerk*<sup>2</sup>, un ancien tueur en série nous confie ses crimes et les reconstitue à l'aide de marionnettes à gaines<sup>3</sup>, usant de bruitages buccaux et de ventriloquie pour donner une corporéité horrifiante à son récit. La vocalité, plurielle et protéiforme, circule de son ventre à sa bouche et de nos oreilles à notre ventre, où semble grouiller, gargouiller plutôt, la peur mêlée au dégoût, à une excitation quelque peu malsaine, une attention *viscérale*, toutes oreilles ouvertes, lorsqu'il n'est question que de pénétrations forcées, par tous les orifices. Avec un naturel des plus troublants, celui qui se présente comme un ancien psychotique, délinquant sexuel et drogué, s'adresse à nous une bière à la main, dans une proximité physique que son élocution très calme et son regard doux viennent resserrer. Il garantit la véracité des faits qu'il va nous narrer, avant de nous faire entrer progressivement dans son récit, sur le ton très sincère du témoignage, éveillant immédiatement notre empathie.

Le narrateur nous annonce qu'il va dissocier les victimes des bourreaux par le timbre des voix ; les victimes ont une voix de tête, suraiguë lorsqu'elles passent du côté des morts, tandis que le tueur et son complice, aux têtes cachées par des masques d'animaux, ont des voix de gorge, plus graves. Lorsqu'il exécute son crime, le tueur prend une voix caverneuse, volontairement inquiétante. Pour reconstituer les scènes de viols et de meurtres, le narrateur réalise les bruitages de toutes ses exactions. Pénétrations anales, fellations, dévorations, coups de couteaux prennent corps, par sa bouche, de façon extrêmement réaliste. On entend le contact des muqueuses, l'intrusion des poings dans les orifices, les organes se déchirer, le sang gicler, le sperme couler. La performance vocale a lieu « à vue », et tandis que nous nous représentons les scènes, à l'écoute de ces bruits évocateurs, le visage du narrateur nous captive et nous effraie, tant il semble se délecter de ses crimes, en les faisant repasser, physiquement, par sa bouche. Une fois toutes les victimes du meurtrier à terre, des voix semblent surgir des marionnettes inertes, alors que le narrateur ventriloque regarde, comme épuisé par son ouvrage, l'étendue de ses crimes. Émises depuis son ventre, ces voix semblent le hanter, fantômes inarticulés de ses anciens camarades de jeu, restes immatériels de leurs corps souillés, comme enfermés à tout jamais au tréfonds de son être. Cette ventriloquie « psychique » n'est trahie par aucun mouvement de ses lèvres, qui se couvrent d'une pellicule de bave. Comme s'il fallait que quelque chose sorte, d'une manière ou d'une autre, par sa bouche. Ou qu'entré dans une forme de transe, le comédien s'oubliait et laissait de sa bouche s'écouler sa salive, qui tombe sur le sol, alors que les voix s'élèvent vers les limbes.

2. *Jerk*, texte de Denis Cooper, mise en scène de Gisèle Vienne, créé en collaboration avec Jonathan Capdevielle en 2008.

3. Les marionnettes à gaines sont issues de la culture populaire et enfantine (guignol, *muppets*...). On les manipule en enfouissant la main au creux de leur corps en tissu (la gaine). Elles prennent ici l'apparence de petites poupées aux visages de porcelaine, ou de peluches d'animaux (panda, renard...).

*Intimité forcée. Audition, écoute, désir*

La promiscuité née de l'écoute de ces bruits corporels crée une forme d'intimité forcée. Nous entrons sans le vouloir dans l'intimité du corps qui les émet, de même que ces bruits, en entrant dans nos oreilles, semblent en quelque sorte les souiller. Que nous l'ayons voulu ou non, nous avons partagé, dans ce corps à corps à distance, quelque chose d'une relation physique. Nous avons recueilli, silencieusement, passivement, ces émissions vocales. À ce niveau sonore, il est encore possible de se boucher les oreilles. De détourner son attention. Or les émissions vocales en forme de sécrétion dans *Jerk* et *Amleto* sont douées d'un pouvoir évocateur, d'une capacité imageante extrêmement puissante. Les bruitages buccaux du narrateur de *Jerk* sont d'autant plus obscènes qu'ils nous permettent de visualiser les scènes de viol. L'obscénité de ces émissions vocales tient donc autant dans l'imaginaire que celles-ci éveillent que dans la corporéité impudique qu'elles exposent, transgressant les limites du sonore et du visuel, du physique et du mental, pour s'infiltrer dans nos oreilles et imprégner notre imagination.

Il y a donc bien, dans ces [o]ralités intrusives, quelque chose qui joue avec notre désir, ou plutôt qui s'en joue. Si nos oreilles sont disposées à entendre, sans que nous ayons, en principe, notre mot à dire, notre passivité a des limites. L'écoute oscille entre le désir et la peur, l'attention et l'instinct, et si nous choisissons ce que nous désirons écouter, les bruits que nous entendons peuvent prendre le dessus, et nous détourner d'une écoute attentive, en réaction à un potentiel danger. L'écoute attentive, « désirante », (D. Deshays) et l'écoute instinctive, « alerte » (R. Barthes) sont sans cesse en concurrence. Et si dans la première notre oreille est tendue vers le flux sonore, tandis que dans la seconde un événement sonore fait irruption à nos oreilles, l'[o]ralité redessine la géométrie du désir. Nous ne désirons pas nécessairement entendre ce qu'il nous plaît d'écouter. Aux limites de l'audible et du représentable, l'[o]ralité se fait le passage secret d'un plaisir coupable, celui d'entendre, encore, ce qui ne doit ni être dit, ni montré. Ce qui transgresse la pudeur ou encore nous dégoûte, peut néanmoins nous attirer. Ce qui contrarie notre désir même d'entendre, peut créer ensuite une attente. Le contact indésirable et l'intimité forcée se font le terreau du désir, où l'intrusion autorise l'indiscrétion, attisant notre goût pour le secret et l'interdit.

**Confidence, indiscrétion, voyeurisme**  
[questions d'adresse et de positionnement]

*Confidences et exhibitions*

Le narrateur de *Jerk* s'adresse à nous comme à des confidents, et jette d'emblée un trouble sur son identité. Est-ce un comédien, ou l'ancien délinquant psychotique qu'il nous dit être ? Il incarne son personnage, au point de

nous y faire croire, sans distance. Le cadre est informel : une petite salle où les spectateurs sont assis sur des bancs<sup>4</sup>, tandis que le comédien en scène, vêtu d'un blouson en cuir et assis sur une modeste chaise, s'adresse à nous directement. Il ne projette pas sa voix vers les derniers rangs, mais, au contraire, semble s'adresser aux plus proches, et nous inviter à tendre l'oreille. Le timbre de voix est celui de la confession intime, tandis qu'il s'adresse timidement à l'assemblée, comme s'il débutait une conférence. Il introduit son récit et nous annonce ce qu'il va ensuite détailler : des crimes perpétrés sur ses camarades, alors qu'il était adolescent, dans les années soixante-dix, aux États-Unis. Le cadre spatio-temporel introduit un décalage, nous faisant entrer dans la fiction, car même si le comédien nous assure de la véracité des faits, il ne peut pas être le véritable meurtrier, puisqu'il n'en a ni l'âge, ni la nationalité. Le cadre du récit, et ses personnages adolescents, évoquent aussi l'imaginaire cinématographique du *teen horror movie* américain. Le ton reste néanmoins celui du témoignage et le narrateur gagne notre confiance dès les premiers instants. Lorsqu'il nous révèle, dans ses reconstitutions marionnettiques, le sadisme et la perversité de l'adolescent qu'il était, nous adoptons sa subjectivité démente, et assistons aux scènes de crimes de son point de vue, à l'écoute des bruits dont il est le seul témoin. Lorsque, dans une performance ventriloque finale, les voix dont il est l'émetteur semblent détachées de tout corps, et que son regard, rompant avec toute adresse, semble se tourner vers lui, le lien qu'il avait créé avec nous se délite, et nous assistons, muets, au spectacle de sa folie. La relation de confiance qu'il avait instaurée laisse place à notre attention interloquée, et nous quittons la salle encore troublés, avec le besoin de parler aux autres, d'échanger pour retrouver prise, et de faire repasser par la bouche ce que nous avons enduré silencieusement pendant cette performance.

### *Oubli de soi, oubli des autres*

Le comédien performeur d'*Amleto*, au contraire de celui de *Jerk*, ne s'adresse aucunement au spectateur et semble même oublier sa présence, alors qu'il s'oublie sur scène. Il ne semble pas avoir conscience qu'on le regarde et qu'on l'écoute, ou, comme un animal en cage, n'y prête plus attention. Ses émissions vocales n'ont pas de destinataire, et sont comparables à des fonctions corporelles. Le spectateur observe, comme derrière une vitre, cette vie organique et répétitive, et l'extériorisation physique de cet état d'être autistique. L'expérience est d'autant plus éprouvante pour le spectateur qu'il se retrouve en position de voyeur muet, complice de cette souffrance inarticulée, et impuissant à y mettre fin. Les cris s'accompagnent de bruits qui

---

4. J'ai vu le spectacle à l'occasion d'une de ses nombreuses reprises, au printemps 2012 au Point Éphémère (Paris, 19<sup>e</sup>). Il s'agissait d'une salle de danse un peu délabrée, sans coulisses ni dégagements, où la séparation scène/salle n'était réalisée que par la disposition précaire de chaises et de bancs, faisant face à l'espace de jeu. Je pars donc de mon expérience, mais il semblerait, à en croire les divers extraits vidéos, que le cadre reste semblable d'un lieu à un autre.

l'agressent et le touchent à vif, brisant ses protections, face à la déroute psychique d'un être livré à lui-même, aux yeux de tous.

### *Secret derrière la porte*

Si Romeo Castellucci réalise le projet d'un théâtre de la cruauté imaginé par Antonin Artaud, la cruauté n'émane pas simplement de l'action scénique, mais caractérise la relation de la scène à la salle, où le spectateur éprouve les limites physiques et psychiques du supportable. Romeo Castellucci interroge l'irreprésentable et invente des moyens d'expression sensibles pour le faire exister non seulement sur scène, mais dans l'imaginaire des spectateurs. Dans *Purgatorio* le spectateur assiste à ce qui est sans doute une scène de viol, incestueuse, qui se déroule hors scène.

Le début du spectacle installe une atmosphère d'attente et d'ennui, dans le décor hyperréaliste d'un intérieur bourgeois des années 1960, où une mère prépare à dîner pour son fils, un enfant regarde des dessins animés, et un mari se fait servir son repas devant la télévision. L'espace scénique, immense, est séparé des spectateurs par un tulle noir, qui rend sa réalité moins palpable, plus lointaine encore, tel un souvenir, tandis que les voix des comédiens et leurs moindres gestes sont sonorisés, leur donnant une présence et une proximité disproportionnées. Quelque chose sonne faux, et fait grincer l'image lisse d'une famille sans histoire. Entre les dialogues ténus, le silence pesant du non-dit. Le spectateur observe, attend. Le temps semble s'étirer, puis s'alourdit d'une menace, lorsque dans une étreinte, le mari demande à sa femme d'aller chercher leur fils, et que celle-ci répond par des supplications et des pleurs étouffés.

Les trois solitudes présentes sur le plateau sont désignées par les locutions métaphoriques de *Première*, *Deuxième* et *Troisième Étoile* dans des sortes de didascalies prédictives, projetées sur le tulle noir, qui annoncent les actions, énoncent les intentions, et glissent progressivement vers l'irréel. Lorsque la *Troisième Étoile* (le père) amène la *Première Étoile* (le fils) dans sa chambre, laissant le plateau vide, et que le spectateur pressent, avant même qu'il en ait la preuve sonore, ce qui se dérobe à ses yeux, les didascalies décrivent une scène qui se substitue à l'horreur sur le point de se dérouler hors scène. Refoulant une réalité insupportable, elles prétendent ainsi que la *Première*, la *Deuxième* et la *Troisième Étoile* écoutent de la musique légère, rient et dansent dans le salon, et transcrivent même des rires imaginaires. Pendant qu'il visualise cette scène de bonheur parfait, dans le vide silencieux du salon, le spectateur attend, en suspens, les indices de ce qui se passe réellement, derrière la porte. Puis il entend des protestations de la part de l'enfant, et le père le forcer à « ouvrir sa putain de bouche », le faisant taire, en même temps qu'il le viole. Entre les cris et les bruits de ce crime sexuel, suffisamment évocateurs pour que le spectateur puisse pleinement se le représenter, du silence, habité de plaintes assourdies, pendant lequel le spectateur complète mentalement ce qu'il ne voit ni n'entend, et se tient tout ouïe, à l'écoute de nouveaux indices. Cette attente douloureuse, où le temps semble s'étirer, insupportablement, George Home-

Cook l'a nommée « purgatoire de l'écoute<sup>5</sup> ». Le spectateur est prisonnier de cette attention en forme d'attente et de sa passivité, de son silence d'auditeur témoin, impuissant. Il se retrouve en position d'auditeur-voyeur, complice par son mutisme du secret protégeant l'agresseur. Or si l'écoute s'intensifie dans la découverte d'un secret, le silence qu'il implique en est la peine subséquente. Le secret se présente comme un paradigme d'une inter[o]ralité théâtrale désirante et asymétrique, où l'auditeur porte toute son attention vers l'autre, et accuse intérieurement réception.

### *Voyeurisme, curiosité*

On parle souvent de spectateur-voyeur lorsque le public est en position d'observer, derrière un quatrième mur invisible, ce qui se déroule sur scène et relève de l'intime, de l'exotique, ou de l'obscène. Le voyeur s'abreuve d'altérité mais ne manifeste pas sa présence, dans un plaisir secret et le plus souvent solitaire. L'auditeur-voyeur, aux oreilles indiscretes, en est une déclinaison plus subtile, car c'est souvent malgré lui qu'il cède au vice de la curiosité ; et alors qu'il entend, fortuitement, un bruit ou une conversation d'ordre privé, il soutient son écoute, dans l'impossibilité de s'y soustraire.

Freud appelle « fantasme d'écoute » ou « fantasme originaire », l'écoute, réelle ou imaginée par un sujet du « commerce amoureux de ses parents ». Involontaire à l'origine, cette écoute répond au désir de savoir ce qui se passe, entre les parents, et de comprendre d'où l'on vient. Ce fantasme d'écoute est désigné comme « originaire » parce qu'il participe à la construction psychique de tous les enfants. L'écoute serait donc associée, dès l'enfance, à un désir transgressif et une curiosité répréhensible.

Il n'existe pas de terme pour désigner le voyeurisme de l'auditeur, qui en plus d'écouter ce qui ne le regarde pas, fantasme ce qu'il ne peut pas voir. Gisèle Vienne et Romeo Castellucci font de l'[o]ralité la voie d'exploration d'une intersubjectivité dérangement, où le partage d'une intimité tend vers l'intrusion. Or cette relation ne lie pas seulement deux corps, deux organes « complémentaires », mais deux esprits. Aussi l'inter[o]ralité peut-elle se faire le terrain d'exploration d'une transmission de la pensée, et l'un de ses moyens d'expression scénique.

---

5. George Home-Cook, « Le purgatoire de l'écoute. Le son, le silence et l'atmosphère de l'attention dans *Purgatorio* de Castellucci », in *Le son du théâtre. 2. Dire l'acoustique, Théâtre/Public* n° 199, mars 2011, pp. 104-107.

## Télécommande et télépathie

[expressions et transmissions de la pensée]

### *Pouvoirs de la lecture. Voix et musiques intérieures*

Au milieu de la représentation de *Jerk*, le narrateur demande aux spectateurs de lire l'extrait de la nouvelle de David Cooper qu'on leur a distribué. Cette lecture, à la fois individuelle et collective, ne semble pas être motivée par la seule impossibilité de représenter ce qui est décrit, mais par le désir d'infiltrer l'esprit des spectateurs, et de prendre possession de leur imaginaire. En lisant, le spectateur plonge dans la subjectivité du tueur Dean, et baigne dans l'univers macabre qui va prendre corps par la performance. C'est aussi pour le narrateur une façon de dire sans énoncer, pour ne pas seulement raconter ses crimes, mais les rejouer<sup>6</sup>. Par cette lecture télécommandée, des informations précises passent, sans être oralisées, du narrateur à son auditeur, et plantent le décor des scènes de crimes, à l'intérieur même de l'esprit des spectateurs. Il s'agit là d'une forme d'inter[o]ralité souterraine, fantomatique et fantasmatique, où la voix du narrateur et son regard renaissent directement dans la tête du spectateur, sans être matérialisée sur scène. Or la lecture exige une concentration à laquelle le spectateur n'est plus disposé. C'est donc par une lecture flottante, ou même réticente, qu'il va découvrir le texte de Denis Cooper, ou simplement le parcourir, voler des phrases de-ci de-là, regarder les illustrations, en attendant la suite.

Dans *Purgatorio*, Romeo Castellucci utilise les pouvoirs de la lecture, sans mobiliser cette attention plus longue, exigée par le matériau texte. C'est seulement une proposition, un mot, qui stimulent l'imaginaire du spectateur, et déclenchent des images, des sons, ou des voix mentales. Lors de la scène d'inceste, jouée hors scène, probablement enregistrée, deux mots sont projetés sur le tulle : *La musique*. Ainsi, pendant que le spectateur écoute, impuissant, les cris de ce viol atroce, le texte projeté glisse du non-dit vers l'antithèse, et nous dit puissamment tout ce que ce crime n'est pas. Ces cris que nous écoutons douloureusement se doublent d'une musique imaginaire, un désir de musique plus encore qu'une musique mentale, qui naît en nous, à l'instant même où nous lisons ces mots, et creuse, cruellement, le fossé entre la réalité qui prend corps hors scène, et le désir antithétique s'y substituant.

### *Pensée et ventriloquie*

Dans *The Ventriloquists Convention*, Gisèle Vienne met en scène une réunion de ventriloques fictive, inspirée de la convention annuelle des ventriloques à Cincinnati. Le spectacle nous fait pénétrer dans les coulisses de cette réunion, où des performances improvisées surgissent au milieu de présentations plus formelles, dans un jeu des apparences où chacun fait valoir sa

6. Le terme anglais pour désigner une reconstitution, *reenactement*, traduit bien cette notion d'action, cette idée de reconstruire, en repassant par le *faire*.



singularité et son talent. Les artistes réunis révèlent leur identité dans la fusion/dissociation avec leur marionnette, qui prend vie comme une extension de leur propre corps, et prend voix comme un *alien* échappé de leur bouche. Une troisième voix nous donne à entendre leurs pensées. Dans des moments où tous se figent, comme si le temps s'arrêtait, les pensées intimes, souvent inavouables, de l'une des présences en scène, nous parviennent. Une voix intérieure, comme dissociée du corps, semble passer directement de la tête de l'émetteur au système de diffusion. Elle s'ajoute à une auto[o]ralité ludique et profonde, mis en jeu par le dialogue entre le marionnettiste et sa marionnette, alliant l'intériorité à l'extériorité, l'artifice à la pulsion.

L'expression de la pensée prend ici la forme d'un monologue intérieur, de surcroît ventriloque, qui permet au spectateur d'entendre ce qui, dans nos relations interpersonnelles, reste tu. D'émission organique, ces pensées sont retransmises techniquement, grâce au couple micro/haut-parleur. Leur [o]ralité se fonde sur le dispositif asymétrique émission/réception, qui permet au spectateur de les entendre, silencieusement, sans que ni sa parole, ni sa propre pensée interagisse.

Tout autre est le travail mené par le collectif berlinois Rimini Protokoll, dont les spectacles participatifs *Remote-x* et *Call Cutta in a box* mettent en place des dispositifs intermédiaires qui téléguident la pensée.

### *La pensée téléguidée*

*Call Cutta in a box* et *Remote-x*<sup>7</sup> reposent tous deux sur le détournement d'un média sonore, qui « télécommande » le spectateur et l'invite à se questionner. La « pièce téléphonique intercontinentale »<sup>8</sup> *Call Cutta in a box* réunit un opérateur téléphonique basé en Inde et un spectateur de théâtre occidental, installé dans un bureau ou un petit appartement. Lorsque le « spectateur » prend place, un téléphone portable sonne, et un interlocuteur, à l'accent indien, se présente. Il lui demande des informations personnelles, comme on pourrait le faire dans une rencontre réelle, ou comme le font les opérateurs pour établir le profil d'un consommateur.

Si, selon Daniel Wetzel<sup>9</sup>, le travail des opérateurs indiens est déjà « théâtre », dans la mesure où ils font croire, adoptant d'autres noms et accents, qu'ils sont situés dans la même ville que leurs interlocuteurs, le dispositif théâtral intermédiaire n'est pas ici au service d'un mensonge commercial, mais d'une véritable rencontre. Au téléphone, les specta(c)teurs sont en relation exclusive avec les opéra (c)teurs, ramassant tout leur corps dans leur voix et leur oreille, pour reprendre l'image de Roland Barthes, qui voit

7. *Remote Berlin, Remote Avignon, Remote Lausanne, Remote Sao Paulo, Remote New-York, Remote Moscou, Remote Milan, Remote Paris...* X désigne la variable des villes où le spectacle peut avoir lieu. Soit une infinité depuis la première à Berlin.

8. *Call Cutta in a box* a pour sous-titre « an intercontinental phone play ».

9. Daniel Wetzel (né en 1969) est l'un des trois membres du collectif berlinois Rimini Protokoll, fondé en 2000, avec Helgard Haug et Stefan Kaegi.

dans le téléphone « l'instrument archétypique de l'écoute moderne », inter-subjective. « L'interpellation conduit à une interlocution, dans laquelle le silence de l'écouteur sera aussi actif que la parole du locuteur : l'écoute parle, pourrait-on dire<sup>10</sup>. » Et c'est bien cette intersubjectivité que recherchent les concepteurs de *Call Cutta in a box* : une rencontre réelle entre deux interlocuteurs situés à des milliers de kilomètres. À l'inter[o]ralité théâtrale, asymétrique, ils préfèrent l'interlocution téléphonique, où l'écoute de l'un laisse place à la parole de l'autre. Dans cette réciprocité, l'opéra (c)teur et le specta(c)teur se dévoilent progressivement, de confessions en anecdotes, d'éclats de rires en moments chantés. Une confiance s'installe et pose les bases d'une relation réelle, fondée sur la sincérité. La part d'affabulation est difficile à discerner et l'ambiguïté subsiste sur le statut des opérateurs – jouent-ils un rôle ou s'agit-il d'*experts*<sup>11</sup> venus témoigner de leur expérience ? – mais leurs noms et leurs visages sont bien réels, ce qui permet de dénoncer une double dissimulation. Car les entreprises mondialisées ne se contentent pas de cacher aux consommateurs la délocalisation de leurs services, elles détournent le média téléphonique afin de créer une illusion<sup>12</sup> censée accroître leur attractivité.

Aussi, de mon point de vue extérieur<sup>13</sup>, ai-je pu prendre connaissance des rouages de cette pièce téléphonique, et du talent de ses opérateurs pour « téléguider » la pensée. Or, à la différence d'une opération commerciale, le seul but de ce téléguidage est la découverte de l'autre, et le plaisir de la réflexion. Il se rapproche de la maïeutique platonicienne, qui consiste, par le dialogue, à faire accoucher la vérité. Toutefois le dialogue n'a pas ici pour sujet des « idées », mais le dispositif lui-même, autant que l'intimité qui en naît. Aussi la réflexion se poursuit-elle au-delà, dans la mémoire de cette étrange rencontre. Des questions sur l'identité de l'interlocuteur restent en suspens, le dispositif continue d'interroger, mais c'est la réalité de la relation qui prime, l'*expérience* vécue.

Dans *Remote-x*, le dispositif détourne le médium de l'audioguide, mais c'est comme si une télécommande s'était emparée de la « horde » de spectateurs/acteurs/automates qui traverse la ville. *Remote control* désigne en anglais une télécommande, mais *remote* signifie aussi ce qui est lointain, hors de

10. Roland Barthes, « L'obvie et l'obtus ». *Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 223

11. Les pièces documentaires de Rimini Protokoll font régulièrement appel à des « vraies personnes », venues témoigner sur scène, sur leur métier, leur passion ou leur quotidien, en « experts », selon les propres termes du collectif. Le livre sur Rimini Protokoll paru en 2008 s'intitule d'ailleurs *Experts du quotidien* : Miriam Dreyse, Florian Malzacher, Rimini Protokoll, *Experts of the everyday. The theatre of Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin, 2008.

12. Illusion que l'on pourrait rebaptiser « illusion vocale », à défaut d'optique !

13. Je n'ai pas moi-même vécu l'*expérience* de *Call Cutta in a box*, mais y ai eu accès en position d'observateur, à travers le film du spectacle, sorte de *making-of* qui propose un montage de différentes interventions (à Berlin, Dublin, Bruxelles, Copenhague, Wrocław et Zurich), et montre les deux parties, opérateurs et interlocuteurs, dans un champ-contrechamp les mettant sur un pied d'égalité. Nous, (*vidéo-spectateurs*), sommes placés à l'extérieur, et adoptons un point de vue omniscient, proche de celui du metteur en scène. Et c'est avant les spectateurs participants que nous pouvons voir les opérateurs et leur lieu de travail, tandis que les participants, qui n'ont accès qu'à l'environnement sonore et à la voix, exercent, par l'écoute *aveugle*, leur imagination.

portée. Une voix féminine de synthèse ordonne, à travers le casque audio, des actions aux participants, et leur propose des sujets de réflexion. Telle la voix d'un GPS, elle les dirige dans l'espace urbain, les fait marcher au pas, courir, ralentir, danser, lever la tête, le poing, se séparer en plusieurs groupes, et réfléchir à leur positionnement parmi la foule. Elle les pousse à l'introspection, leur exigeant de sonder leurs désirs, leurs craintes, leurs croyances, et donne dès le début une tonalité philosophique à la promenade, dont le point de départ est un cimetière. Après avoir reçu un casque et un émetteur radio en échange de notre carte d'identité, nous (les participants) faisons connaissance avec la voix, Margaux<sup>14</sup>. Celle-ci nous demande de choisir une tombe, un défunt sur lequel méditer, et nous rappelle, non sans malice, l'avantage d'immortalité qu'elle a sur nous. La relation s'impose d'emblée comme asymétrique. La voix nous parle, nous commande, mais elle ne peut pas interagir avec nous. Elle ne peut pas nous répondre ni nous entendre, mais semble pourtant pouvoir nous deviner, comme si elle pouvait aussi bien conduire nos gestes qu'induire nos pensées, et alors qu'elle nous devient familière, gagne notre confiance, elle se substitue à notre propre voix intérieure et occupe tout notre espace de pensée. Au-delà d'une réflexion née sur commande, s'élève alors une forme de contestation. Car une fois sorti de cette promenade téléguidée, c'est notre subordination à cette voix virtuelle qui laisse à penser. La critique du dispositif *a posteriori* semble alors faire partie du dispositif intermédiatique inventé par les Rimini Protokoll. Une prise de distance succédant à l'emprise. Un détachement suivant l'aliénation.

Les théâtres de Romeo Castellucci, Gisèle Vienne et Rimini Protokoll creusent l'asymétrie de la relation inter[o]rale et la détournent habilement, explorant de nouvelles modalités de l'intime, et différentes formes d'intrusion. Les mouvements unilatéraux parole/écoute, émission/réception prennent la forme d'un entrelacement alternatif, où le corps sonore émettant et le corps auditeur recevant nouent une relation oblique, complexe, brouillant les notions même de désir et de passivité. Le désir d'écoute peut naître de l'envahissement, d'une intimité forcée. L'attention n'est pas seulement créée par l'intérêt, le suspens, mais aussi le dégoût ou le dérangement. La relation inter[o]rale peut se poursuivre dans le silence de la lecture, ou celui de l'émetteur. Les voies de pénétrations [o]rales sont tant physiques que mentales, et la relation engage l'un et l'autre sur le plan corporel comme spirituel. Et si ce sont d'abord les sens [o]raux qui sont mis en mouvement, ils entraînent avec eux d'autres organes, réagissant à ce toucher à distance, à cette excitation de la pensée. Ce ne sont pas seulement des flux sonores, appelant une réponse sensorielle, qui passent de l'un à l'autre, mais un imaginaire, qui naît en l'autre, ou s'y infiltre, intimement. Aussi cette relation amène-t-elle le spectateur vers une expérience introspective et insolite, une plongée en lui-même autant qu'une rencontre avec l'autre. Il y aurait un certain plaisir à

---

14. La voix est nommée Margaux pour la version francophone, Heather pour la version anglophone, Fabiana pour la version italienne...

l'intrusion. À l'indiscrétion. Celui, transgressif, qui dépasse le cadre d'une intersubjectivité bien réglée. Sortir du cadre, pour nous toucher, tel semble le pari de ces nouvelles formes d'[o]ralité théâtrales. Un déplacement qui vaut le dérangement.