



Petit alphabet transquinquennalien bivocal et subjectif

PAUL ARON
& DANIEL LOAYZA

Extase. — Dans *Quarante-et-un*, Bernard Eylenbosch, en tenue de surfeur avec sa planche sous le bras, immobile face au public, entamait une récitation syncopée, habitée, d'une curieuse épiphanie orgasmique glanée sur Internet : celle d'un homme surnommé depuis le *Double Rainbow Guy* (ou DRG) en extase devant un double arc-en-ciel observé dans le parc naturel de Yosemite le 8 janvier 2010 (ce n'est peut-être pas tout à fait une coïncidence s'il est également question d'un arc-en-ciel dans la chanson de Johnny Nash). En voici la transcription : « Whoa, that's a full rainbow. All the way. Double rainbow. All the way. It's a double rainbow all the way. Whoa. So intense. Whoa. Man. Whoa. Whoa. Whoa! My God! Oh my God! Oh my God! Woooo! Oh wow! Woooo! Yeah! Oh my, oh my, oh my God look at that. It's starting to look like a triple rainbow. Oh my God. It's full. Double rainbow all the way across the sky. Oh my God. (Sanglots). Oh God. What does this mean? Oh my God. It's so bright. Oh my God it's so bright and vivid. Oh. Oh. Oh. It's so beautiful. (Sanglots). Oh my God. Oh my God. Oh my God. Double complete rainbow. Right in my front yard. Ha, ha, ha, ha, ha! Oh my God. What does this mean? Tell me! It's too much. I don't know what it means. Oh my God. It's so intense. [Grand soupir]. Oh my God. » Non seulement Bernard Eylenbosch reproduisait à la perfection les intonations hystériques du DRG et le rythme même de ses transports, mais d'autres acteurs venaient joindre leur voix à la sienne, donnant une dimension étrangement chorale et doublement répétitive à ce qui n'avait été à l'origine qu'une expérience intime, presque mystique, et pourtant destinée d'emblée à être partagée par un public, puisque DRG avait pris la peine d'enregistrer son épiphanie (à l'heure où nous écrivons, sa vidéo totalise près de 45 millions de vues).

Page de gauche : Kristien de Proost et Bernard Breuse dans *La Estupidez* de Rafael Spregelburd, 2012. Photo Herman Sorgeloos.

En haut : Bernard Eylenbosch, Nathalie Cornet et Allan Bertin dans *Quarante-et-un* de Transquinquennal, 2014. Photo Herman Sorgeloos.



Jouer le jeu. — Soient les invariants de tout théâtre : des acteurs, quelque chose à dire et des spectateurs. Depuis ses premiers spectacles, T5 interroge sans trêve le rôle de chacun, sa nécessité ou les formes qu'il peut prendre. Certains croyaient jadis à la « révolution permanente » ; il s'agit ici d'une expérience sans cesse renouvelée de l'art de la scène. Le jeu, d'abord désincarné ou distant, a exploré la voix, le corps, la musique, le rien faire et le laisser dire ; on est passé de la distanciation à l'incarnation paradoxale (*Philip Seymour Hoffman, par exemple*, 2017). Avec une jubilation communicative (même si elle s'exprime avec retenue ou froideur), T5 a tenté la conversation à bâtons rompus (*Convives*, 2007), l'adresse directe au public ou le chuchotement indistinct, toutes les formes possibles de répétition ou de désillusion narrative, les histoires juxtaposées ou improbables (*La Estupidez*, 2012), le muet ou le délire verbal. Les spectateurs, pour leur part, ont été interpellés, ignorés, photographiés (*Zugzwang*, 2002) ; ils ont même pu interrompre un spectacle ou plébisciter le choix d'un texte (*Moby Dick, en répétition*, 2016). Le temps de préparation, la composition du collectif, le nombre de collaborateurs différent à chaque spectacle. T5 n'aime ni la régularité ni, surtout, la prévisibilité : en témoigne la mise en scène d'une rencontre non programmée dans *Blind date* (2008) ou la programmation possible de sa propre disparition dans son dernier « plan quinquennal ». En interrogeant ainsi le texte, le personnage, le décor, les fins et les moyens du théâtre, le collectif produit des déplacements féconds. Le monde représenté n'en sort pas indemne. Que deviennent les certitudes lorsque le spectacle se fait insaisissable ? T5 joue, joue pour nous, avec ou contre nous, mais jouent-ils le jeu ?

Espace et temps. — Le théâtre est depuis toujours affaire de limites et de transgressions. À son origine, ces limites distinguent des zones (temporelles, spatiales, fonctionnelles) affectées à différentes catégories d'individus : spectateurs, choreutes, acteurs, régisseurs, auteurs, producteurs. Les éventuelles transgressions permettent de faire varier les modes d'articulation entre ces zones. Temporellement, la performance théâtrale grecque classique est l'objet de concours civiques organisés dans le cadre de festivals que définit un calendrier religieux précis. Avant les quelques jours dévolus à ces festivals, les auteurs font répéter les œuvres. Après la performance, s'ils ont remporté la victoire, les producteurs (les « chorèges », pour leur donner leur nom grec), reçoivent le trépied du vainqueur et en font le plus souvent la dédicace monumentale dans l'espace public (une voie athénienne proche du Parthénon s'appelle aujourd'hui encore la rue des Trépieds). Spatialement et fonctionnellement, la performance théâtrale fonctionne selon une distribution réglée des regards, des voix, des gestuelles, des actions. Le public d'une œuvre tragique, qui reste silencieux et à peu près immobile, voit les occupants de la zone de jeu mais est censé ne pas en être vu. Choreutes et acteurs, qui parlent ou chantent, dansent ou interprètent, sont vus des spectateurs sans être censés les voir. La zone de jeu est dévolue à l'action ; la zone spectatrice, à la réaction. Les régisseurs participent encore de l'espace théâtral, mais sont absolument invisibles et restent anonymes, ignorés. Enfin, les producteurs et les auteurs sont exclus comme tels de cet espace. — Toutes ces évidences fondatrices sont susceptibles d'être inquiétées. Chez Aristophane déjà (dont un fragment de comédie « féministe » a été adapté par T5 dans un étonnant prologue à *We Want More* où les acteurs étaient littéralement invisibles sous leurs burkas), le genre comique joue de modulations simples imposées au schéma tragique de base : les acteurs, par exemple, peuvent y interpeller directement le public. T5 s'inscrit pleinement dans cette vénérable tradition comico-critique et témoigne d'une conscience aiguë de l'ensemble des paramètres, mais aussi des champs politique et social où ils sont répartis. Les dispositifs des spectacles impliquent très fréquemment un travail sur des conventions qui sont à la fois utilisées, exhibées, interrogées et par là même contestées, invitant le public à de constants exercices d'assouplissement mental (pouvant aller

jusqu'à la déchirure : voir l'article « Stop Making Sense »), à d'incessants réajustements de la « focale spectaculaire » définissant la juste mise au point de l'objet théâtral proposé. Temporellement, les productions de T5 vont de la pièce de répertoire pouvant être reprise indéfiniment au long de plusieurs saisons – sans parler de la perspective plus large qu'implique le nom même de la compagnie – jusqu'à la performance prévue pour être unique. Dans le cas d'un projet tel que *Blind Date*, qui a occupé dix semaines d'octobre à décembre 2008, la compagnie a élaboré dix créations singulières différentes, destinées d'entrée de jeu à ne jamais être revues par la suite. Spatialement, T5 a pu jouer dans toutes sortes de salles, grandes ou petites, polyvalentes ou à l'italienne, institutionnellement destinées au théâtre (quoi qu'on entende par là) ou non.



Miguel Decleire dans *In het Bos/Dans les Bois* de Oriza Hirata, mise en scène Dito'Dito & Transquinquennal. Photo Hans Roels.

Éloge des collaborations. — T5, c'est un noyau d'amis (à géométrie variable) et « une certaine manière » d'habiter la scène (elle aussi variable). Mais en plus de quarante spectacles (compteur provisoirement arrêté en 2017), c'est aussi presque à chaque fois l'aventure de rencontres et de collaborations plus ou moins durables. On sait que les temples shintoïstes japonais sont à la fois très anciens et, en principe, reconstruits à l'identique tous les vingt ou trente ans ; c'est la cérémonie du *Shikinen Sengu* qui est à la fois une protection contre les xylophages et une méditation spirituelle sur le même et l'autre. Le changement dans la continuité (ou la continuité dans le changement) est un des secrets de la longévité de T5. Il se mesure à sa capacité à intégrer ou à rejoindre des comédiens, des auteurs ou des troupes différent(e)s. Avec le collectif bruxello-flamand Dito Dito, les T5 mettent en question la politique communautaire de la culture d'un pays en voie de fédéralisation – fortement encouragés en ce sens par Frie Leysen et son Kunstenfestivaldesarts – et réalisent des spectacles marquants, dont le séminal *Ah oui ça alors là/Ja ja maar nee nee* (1997) ou, cinq ans plus tard, *Les B@lges*, pour lequel ils sollicitent les auteurs Paul Pourveur et Jean-Marie Piemme. Le rapprochement avec Tristero, autre collectif flamand à l'origine mais qui joue volontiers également en français, nourrit notamment *La Estupidez*. Leur dernière grande collaboration est *In het Bos/Dans les Bois*, commandé à l'auteur japonais Oriza Hirata... qui se passe au Congo.

Imprononçables. — Les comédiens autant que les étudiants en lettres connaissent l'antienne : « Exprime-toi clairement » ; « Détache bien les syllabes » ; « Sois compréhensible par tous »... Comment dire Transquinquennal : tranches quinquennales ? , « quinquennal » ou « quinquennal » ? D'emblée ou presque, le collectif a eu le génie des titres qui étaient difficiles à prononcer ou dont le sens ne s'imposait pas avant le spectacle ni parfois même après. Les uns misent sur l'une ou l'autre langue nationale, comme *Ah oui ça alors là/Ja ja maar nee nee* (1997), *Vous dites/U zegt* (2000), sur le mélange des langues, comme *Careful with that axe, Eugène* (2014), ou sur d'autres langues, comme *La Estupidez* (2012) ou *Let's religion* (2012). D'autres ont recours à des termes inventés ou de signification douteuse : comme *Chowk (Carrefour)* (2006), *Games People Play (Vernissage II)* (2007), ou jouent sur l'ambiguïté, comme *Est* (2000), dont on ne sait s'il s'agit de la troisième personne du verbe être ou de comédiens qui ne sont pas passés à l'ouest. *To cut a long story short* (2017) est un joli paradoxe, *Zugzwang* (2002) renvoie à l'univers des échecs (c'est un coup forcé), mais c'est également le nom du vingtième épisode d'un jeu japonais, le *Umineko no Naku Koro ni*. *Les B@lges* (2002) représentent le sommet de cette tendance, qui se prononcent « Balges » ou « Belges », ou « Barobaselges », « Batlges »... ou pas du tout. On en viendrait presque à soupçonner que le choix de certains auteurs n'est pas étranger à la difficulté de prononcer leur nom : Eugène Savitzkaya ou Rafael Spregelburd. L'effet produit est double. Il s'agit toujours d'un décalage fécond par rapport aux titres habituels, quelque chose comme une marque d'étrangeté et de singularité propre à T5, qui finit par participer à la construction de son identité. Par ailleurs, souvent déconnecté du spectacle lui-même, et imprononçable, le titre flotte dans la mémoire du spectateur qui, nous en avons fait l'expérience, éprouve quelque difficulté à s'en souvenir précisément. Ainsi, sur l'amas de ces hésitations langagières, flotte fièrement le drapeau de la compagnie.



Dominique Roodthoof et Nathalie Cornet dans *Est* d'Eugène Savitzkaya, 2000. Photo Herman Sorgeloos.

Panic button. — Le vrai spectacle vous rendra libre. A moins, bien entendu, que cette liberté n'ait été aliénée au préalable en vertu d'un engagement explicite. *We Want More* s'ouvrait sur un avertissement que Stéphane Olivier, une feuille à la main, lisait à l'assistance : « [...] Il n'est pas possible de vous autoriser à sortir après le début du spectacle. Les spectateurs qui ne sont pas à l'aise avec ces consignes peuvent sortir maintenant, ils seront remboursés ». Avertissement aussi sérieux qu'humoristique, indécidablement. Sur le T-shirt rouge de S. O., orné d'une vaguelette rappelant l'icône d'une célèbre marque de boisson gazeuse, on pouvait lire le slogan *Enjoy freedom* (paraphrasable ainsi : « Soyez libres, c'est un ordre impératif, et jouissez sur injonction de cette liberté, qui n'est d'ailleurs pas identifiée ici comme étant la vôtre »). Dans *Capital Confiance* (réalisé en collaboration avec le Groupe Toc), le contrat proposé au public s'opposait point par point à celui de *We Want More*, tout en s'appuyant sur la même logique libérale : à l'interdiction de perturber le spectacle par une sortie à titre personnel répondait la possibilité d'y mettre fin pour tous, car un bouton rouge sur un côté de l'avant-scène permettait à tout spectateur qui le souhaitait d'interrompre définitivement la soirée en appuyant dessus. Evidemment, ce qui devait arriver arriva : un plaisant (?) exerça un jour ce droit, « pour voir », comme on dit. Les acteurs, tenant parole, mirent aussitôt fin à la représentation (sur ce qu'il advint ensuite, cf. « L'Organisation de l'enthousiasme », un bel article de Ianik Marcil consultable sur erudit.org.)



Pierre Sartenaer, Rudi Bekaert, Stéphane Olivier, Bernard Breuse, Mieke Verdin, Guy Dermul et Circé Lethem dans *Ja ja maar nee nee* de Rudi Bekaert, mise en scène Dito'Dito & Transquinnal, 1997. Photo Herman Sorgeloos.

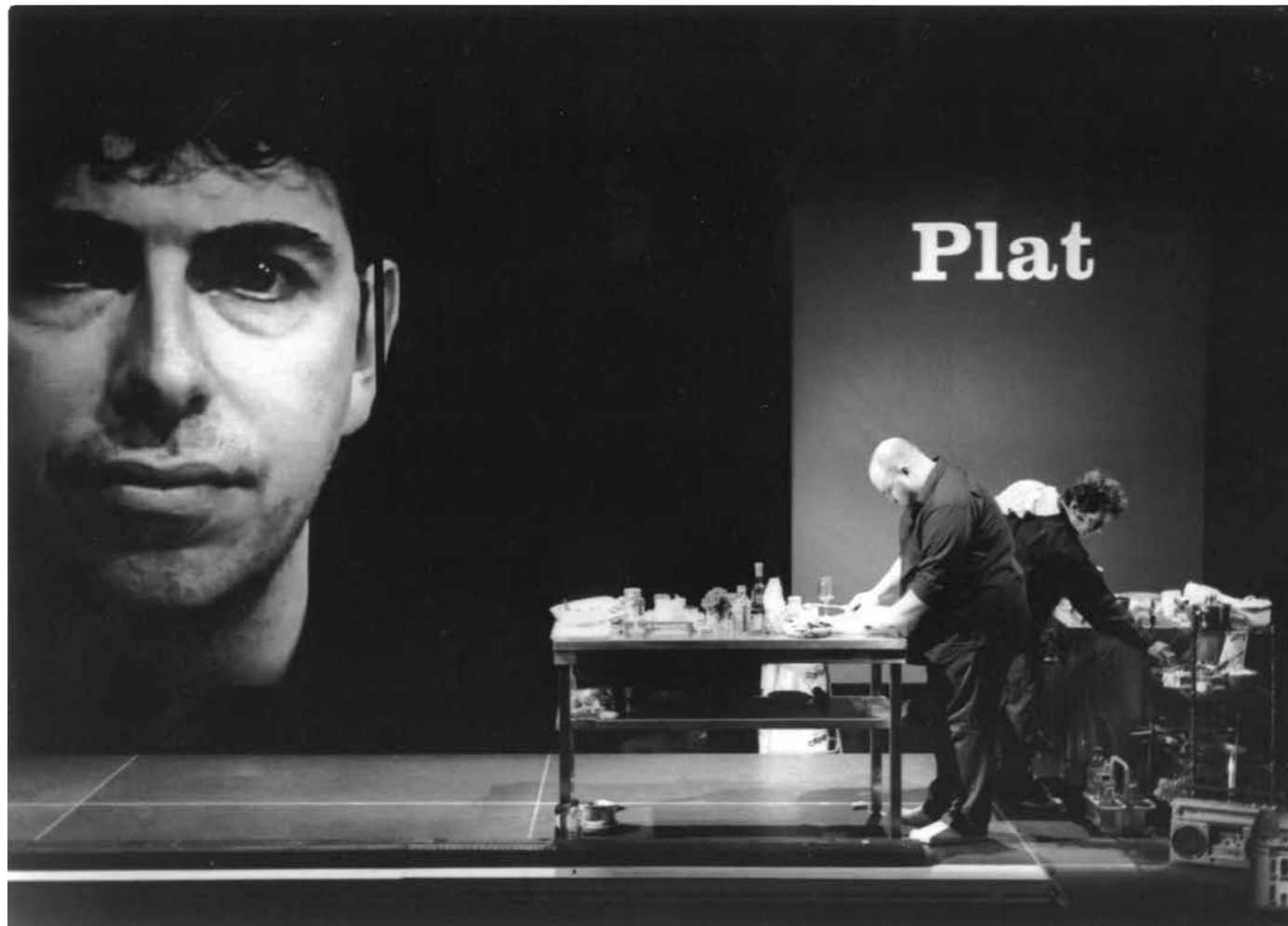
Insistance. — Sans doute l'une des armes de choix du théâtre transquinnalien, à rapprocher de son recours fréquent à la frontalité. Dans plusieurs travaux de T5, les acteurs interpellent leurs spectateurs, leur tendent un miroir ambigu (« Vous êtes un bon public », déclare un interprète de *Capital Confiance* – sans préciser pour qui ni en quel sens), soutiennent leurs regards depuis la scène comme pour imposer un rapport de force. Il peut arriver que la représentation tout entière soit construite sur cette adresse frontale inlassablement répétée. Le texte d'*Est*, dû à Eugène Savitzkaya, n'est ni plus ni moins qu'une litanie de questions (probablement plusieurs centaines) que ses interprètes lançaient tour à tour, sur un ton trop égal pour réellement appeler une réponse et un rythme trop rapide pour permettre d'y réfléchir, tout en levant parfois leur verre de vin blanc devant eux comme pour inviter leur auditoire à trinquer. Ironie narquoise, provocation, abstraction, neutralité métaphysique? L'effet induit par cette mise à la question pouvait varier selon les dispositions de chacun, de l'ennui ou du vertige à la franche crise d'angoisse, en passant

par la complicité bienveillante et plus ou moins rapidement découragée ou la colère froide. La seule autre action au plateau consistait, une fois la question posée, à repartir au lointain pour y remplir au besoin son verre. À mesure que les bouteilles se vidaient, l'une des personnes présentes au plateau en débouchait d'autres; si nécessaire, elle partait en coulisse en chercher une autre caisse. (Personne n'était censé savoir si le vin était factice ou non. Les acteurs, imperceptiblement, paraissaient moins sûrs de leurs mouvements à mesure que la représentation avançait, mais comment savoir s'ils ne feignaient pas cette ivresse?). L'insistance frontale des occupants du plateau face aux envahisseurs des gradins a pu prendre des formes moins implacables ou plus festives que dans *Est*, conduisant à de curieux états seconds (qu'on pourrait appeler la transe quinquennale). Dans *We Want More*, T5 et Tristero reprenaient *I Can See Clearly Now* de Johnny Nash (1972) on ne sait trop combien de fois de suite – peut-être plusieurs dizaines – et invitaient le public à se joindre à eux en frappant dans les mains. Les réactions de la salle passaient de



Jan Hammenecker dans *Moby Dick en répétition* d'Orson Welles, 2016. Photo Herman Sorgeloos.

Les objets bouleversants. — L'expression est de Paul Nougé, écrivain surréaliste belge et commentateur avisé de son ami René Magritte. Elle désigne les objets déshabitués de leur contexte, trop grands ou dysfonctionnels, que l'on peut voir sur les tableaux: grelots, planches aux veines apparentes, éléments de balustrade, souliers de femmes. Ils sont, écrivait le peintre dans « Les mots et les images » (1927), arbitrairement désignés par des vocables auxquels on pourrait les soustraire, ou que l'on pourrait réattribuer librement. L'objet au théâtre est généralement fonctionnel. Une lampe dans un décor, même lorsqu'elle n'éclaire rien, conserve une fonction connotative: elle rappelle où nous sommes, à quelle époque, ou dans quelles circonstances se déroule le récit. Un fauteuil, un drap, une plante ne sont pas moins « parlants ». Il est extrêmement rare que la prise électrique que nous voyons sur scène ne serve pas, à un moment ou l'autre, à alimenter un outil. Il y a-t-il des objets gratuits sur une scène? Qui ne dénotent ni ne connotent en rien ce qui nous y est raconté? Des objets muets en quelque sorte, et dont nous entendrions résonner le silence? Telle serait sans doute la définition d'un objet bouleversant sur une scène: celui dont la présence ne serait justifiable d'aucune nécessité fonctionnelle. Les tables jouent parfois ce rôle chez Transquinnal. Elles sont fréquentes, souvent immenses; parfois elles portent des accessoires, de la nourriture plus généralement, voire une batterie de cuisine utilisée pendant le spectacle. Mais il est rare qu'on y prenne place, en position assise, pour y consommer ce qui s'y trouve. La table se donne pour un objet mixte, elle précède le spectacle (qui a sans doute été conçu « à la table », selon l'expression consacrée), et elle accompagne la représentation sans y participer pleinement. Parce qu'elle installe une sorte de transition entre l'avant et l'après, entre le dehors et l'endendans, elle contribue à bouleverser l'ordre des choses: le cadre même du spectacle.



Pierre Sartenaer, Stéphane Olivier et Bernard Breuse dans *En d'autres termes* de Transquinquennal, 2004. Photo Lydie Nesvadba.

Rôles. — Fonctionnellement, T5 a accompli avec patience un travail tout à fait remarquable de dérèglement des rôles. D'abord, les hiérarchies et les partages implicites entre la production, la régie et l'artistique n'ont jamais cessé d'être questionnés. Non seulement les « acteurs » (Bernard Breuse, Miguel Declaire, Stéphane Olivier) se chargent aussi de diverses tâches hors plateau, mais l'administratrice (sans guillemets : Brigitte Neervoort, qui a succédé à Céline Renchon) ne se cantonne pas aux fonctions qui lui sont traditionnellement imparties. Sur la photo de groupe, rien dans son costume ni dans son attitude (visage neutre, face caméra, bras croisés) ne la distingue des « artistes » avec qui elle travaille. Cette approche collégiale et fluide se retrouve dans de nombreuses productions de T5. *Blind Date* fournit un excellent exemple d'agencement inédit. L'appareil de production convoquait autour de l'équipe de base des « commissaires » pourvoyeurs du sujet à traiter, des « invités » (musiciens, plasticiens, performeurs, scientifiques, etc.) chargés d'élaborer la performance

avec T5, et le « public » invité à constater que cette performance avait bien lieu et que le sujet était effectivement traité au jour dit. Mais ce n'est là qu'un cas particulier. De façon plus générale, T5 a multiplié les variations critiques sur les positions d'auteur, d'acteur, de régisseur, voire de spectateur, ainsi que sur leurs frontières respectives – devenant eux-mêmes auteurs, écrivant, improvisant ou traduisant avec d'autres, prenant des notes en direct au plateau, se transformant sans mot dire en spectateurs de leurs spectateurs (*Zugzwang*), griffonnant dans les marges du *work in progress* des textes qui ne l'éclairent que de loin et du dehors (voir les paratextes de *Blind Date*, publiés sur Internet et conservés depuis sur le site de la compagnie), s'obligeant ou non à une contrainte productive ; amateurs, professionnels, en situation de fiction, d'autofiction, de non-fiction, ou dans un *no-man's-land* semi-indécidable (dans *PSH*, Stéphane Olivier incarne un acteur belge qui se nomme lui-même Stéphane Olivier, mais il est bien le seul), assumant ou non leur régie dans l'espace visible ou invisible ;



Mélanie Zucconi dans *Philip Seymour Hoffman*, par exemple de Rafael Spregelburd, 2017. Photo Herman Sorgeloos.

jouant ou ne jouant pas, parlant ou observant un silence absolu sur une scène tantôt nue, tantôt encombrée de machines (dans *Tout vu*, un mur cyclopéen de téléviseurs retransmettant des émissions du monde entier ; dans *En d'autres termes*, une paroi de documents personnels couvrant tous les âges de leurs vies, filmés selon un protocole mécanique impénétrable), tantôt reproduisant dans *Convives* un gradinage en demi-cercle qui faisait allusion au vénérable *theatron* des origines grecques, ou peut-être à la disposition des lits dans un banquet (*convivium*) antique, tel celui où Agathon, à en croire Platon, invita un soir Socrate et Aristophane pour fêter sa victoire aux Grandes Dionysies...

Stop Making Sense. — En mettant à l'épreuve la patience de ses interlocuteurs, T5 tente peut-être aussi, non sans paradoxe, de l'amener à prendre conscience du contrat (généralement tacite) que suppose toujours un rapport de représentation. La pression de répétition, pareille à une contrainte exercée sur le public, le mettrait aux prises avec l'une de ses premières attentes, qui est aussi l'un des besoins les plus intimes de chaque spectateur : celui de tirer un certain sens des événements auxquels il assiste. Or ce « sens », extrait plutôt que produit, tient souvent lieu d'écran protecteur, tenant à distance l'expérience théâtrale dans ce qu'elle peut avoir d'inanticipable. Un spectateur découvrant un travail de T5 entre souvent dans le spectacle avec l'impression qu'il est encouragé à exercer son intelligence – ce qui n'est pas faux ; mais la complicité ironique et un peu snob avec les interprètes au plateau qui est ainsi induite n'est encore qu'une étape devant être dépassée. Ce refus de toute complaisance est tout à l'honneur de T5, qui aurait pu s'assurer une popularité rapide en s'abstenant de prendre de tels risques. La voie choisie est autrement plus ardue : le refus des facilités du sens est aussi rejet de toute forme de séduction rassurante. Un interprète transquinquennalien n'enjôle pas, ne flatte pas – le premier sens qu'il prend à revers est le sens du poil. Réciproquement, le spectateur que T5 semble appeler de ses vœux (ou qu'il forme) ne devrait pas se borner à deviner les termes du contrat qu'on lui propose, puis s'applaudir lui-même en se trouvant tellement malin d'y être parvenu. L'exercice est plus difficile, et parfois plus douloureux, car la compagnie s'emploie à rendre inconfortables, voire intenable tous les rôles trop convenus de partenaire, de juge ou de critique. De ce point de vue, la relation proposée, et le vide dont elle est issue, font parfois songer à ce qui se noue et se joue en psychanalyse. En confrontant le spectateur à sa propre liberté (affranchie au-delà même des contraintes de la signification), T5 le pousse à en user dans un sens ou dans l'autre, en décidant soit de rester, soit de quitter la salle.



Youri Dirx et Peter Vandenbempt dans *We Want More* de Tristero & Transquinquennal. Photo Herman Sorgeloos.

Sourire comme un chat. — Contrairement aux humains, la plupart des animaux ignorent le sourire. Certains ne font même pas semblant : c'est ce qui distingue le chat du chien. Et pourtant, ne devrait-il pas sourire ? Lorsqu'il nous attend devant la porte et qu'il ronronne en nous voyant, lorsqu'il joue à nous précéder dans l'escalier, nous voyons flotter, au-dessus de ses grands yeux fixes, une sorte de sourire virtuel. Lewis Carroll l'avait bien compris, lui qui faisait disparaître le chat du Cheshire dont le sourire demeurait seul devant Alice étonnée. Le comédien sourit volontiers en ses rôles, mais improbable est le sourire qu'il adresserait directement au public. Pourtant nous nous souvenons de Pierre Sartenaer observant le public, l'œil pétillant, pour interpréter *La Lettre des chats* de Philippe Blasband (1992), un des premiers spectacles de T5, sorte de conte aux chemins qui bifurquent au gré des interactions avec les spectateurs. Nous nous souvenons aussi de Bernard Breuse, les bras croisés, la tête très légèrement penchée, qui nous regarde prendre place. Sont-ils ironiques ou bienveillants ? Hôtes

ou acteurs ? Jouent-ils de leur sourire, sourient-ils en se jouant de nous ? Les voici en tout cas funambules du paradoxe du comédien. Celui-ci peut tomber à tout moment, sur la scène ou dans la salle, du jeu au je. Le sourire est un fil : c'est pourquoi il faut l'aiguïser.

Traduction. — La compagnie apprécie la diversité linguistique, et n'aime les frontières que pour s'en amuser. La traduction lui permet de courir plusieurs lièvres à la fois en explorant non seulement la pratique dramatique d'autres continents, mais d'autres façons de travailler collectivement – en l'occurrence, autour de l'écriture – soit avec les auteurs et d'autres collaborateurs, soit même avec le public. Étant donné le privilège accordé par T5 au répertoire contemporain, il n'est pas si étonnant – et néanmoins méritoire – que la compagnie ait plus d'une fois commandé des versions de pièces encore inconnues en langue française. Elle a ainsi présenté aux Tanneurs en 2003 *Quadrille albanais*, un texte de Mac Wellman aux limites de l'intraduisible combinant des traits de science-fiction semi-parodique et des tirades en idiome pseudo-philosophique traversé d'onomatopées, dont l'action se déroule « en divers lieux situés dans le système planétaire de Saturne ». Le sous-titre de cet OVNI ne donne qu'une faible idée de la saine excentricité de l'ensemble : « Une Petite Pièce Familiale Naturaliste. En Manière de Divertissement pour les Habitants des Lunes de Glace de Saturne. Charabia Heideggerien. La Quête de Crêpe. Histoire de l'Homme qui épousa une Ora. » L'ensemble, que son auteur décrit comme une rêverie orientaliste inspirée par la lecture d'une relation de voyage datant du XIX^e siècle, est censément mis « au service d'une double tâche : d'abord comme base d'une critique de l'esprit de tromperie, de mensonge, d'hypocrisie qui caractérise mon temps, ensuite comme moyen de soulever la question des sans-abri – question réfractée cependant à travers une étrange lentille qui me permette de l'aborder tout en me dispensant de recourir aux platitudes de la presse soi-disant libérale. » Une quinzaine d'années après la création française aux Tanneurs, cette problématique wellmanienne semble toujours d'actualité ; ce *Quadrille* formait d'ailleurs, au cours de cette saison 2003/2004, une sorte de « diptyque américain » avec un texte de Wallace Shawn traduit et interprété par Bernard Breuse (membre fondateur de la compagnie) : *La Fièvre*, un monologue qui portait également sur « la place de chacun dans l'ordre des choses ». – Il n'est pas non plus surprenant que T5 se soit directement adressé à des auteurs tels que le Japonais Oriza Hirata ou l'Argentin Rafael Spregelburd pour assurer la création

mondiale de certaines de leurs œuvres. La compagnie a notamment présenté, du premier, *In het Bos/Dans les Bois* – un texte écrit en japonais, joué au KVS avec les anciens membres de Dito'Dito en néerlandais et en français, et surtitré dans ces deux dernières langues plus l'anglais (bien entendu, il est beaucoup question d'interprétation dans la pièce). La dernière œuvre de Spregelburd, *Philip Seymour Hoffman*, par exemple, n'a jusqu'ici été jouée qu'en français ; elle a cependant fait l'objet d'une expérience d'écriture/traduction inédite. Une fois le projet lancé, les scènes et les matériaux (composés et recueillis après concertation avec la compagnie) ont été traduits au fur et à mesure de leur envoi pour être discutés, éprouvés le plus vite possible au plateau avant quelques jours de travail critique en présence de Spregelburd, venu spécialement en Belgique pour l'occasion (le cas échéant, le traducteur s'était engagé à réajuster sa version quasiment au jour le jour en fonction des réaménagements et des compléments apportés par l'auteur). Là encore, le thème du travail n'est pas sans rapport avec des questions d'interprétation. PSH suggère en particulier que si toute identité humaine est affaire de reconnaissance, alors l'être « réel » d'un acteur est inséparable de ce que son public croit déchiffrer à même sa présence. La dernière scène va encore plus loin, mais il serait dommage d'en révéler le contenu ici. – T5 a également fait traduire une pièce inédite d'Orson Welles (*Moby Dick – en répétition*, d'après le roman de Melville), en application d'un protocole novateur consistant à inviter le public éventuel à choisir lui-même le futur spectacle de la compagnie dans une liste d'une dizaine de productions envisageables. La création à Liège fut pour T5 l'occasion de résoudre un problème scénographique inédit, et l'arrivée en ville de la superbe baleine hyperréaliste à l'échelle 1:1 constituant l'élément principal du décor ne manqua pas d'attirer l'attention de la presse locale.



Miguel Decleire, Bernard Breuse et Pierre Sartenaer dans *Zugzwang* de Transquinquennal, 2002. Photo Herman Sorgeloos.

Z comme... — Le plus important ici n'est peut-être pas de passer en revue les expériences transquinquennaliennes dans toute leur diversité. Ni de les interpréter. Ni même de les caractériser comme style, intellectuel ou esthétique. Peut-être qu'un cliché suffit. Ce sera forcément une photo de groupe. On se bornera à pointer une impression. Pendant toutes ces années, malgré tout et en dépit des apparences, T5 n'a certainement jamais prétendu nourrir l'ambition naïve de renverser ou réinventer toutes les limites du théâtre ou de la représentation (une telle prétention « totale » à la table rase ou à l'innovation relèverait d'un romantisme assez éculé; les membres de T5 ne s'imaginent pas qu'ils échappent à toute idéologie, mais ils s'efforcent au moins de ne pas s'aveugler à trop bon compte). Au contraire: cette attitude ironique-expérimentale, ce souci acharné de renouvellement, cette horreur de la répétition, paraissent après presque trente ans de pratique témoigner d'une volonté inlassable (en partie inconsciente?) de toujours revenir sur une certaine limite peut-être irréductible du théâtre, comme pour en vérifier (en rendre vrai, en reproduire) le caractère constitutif: celle qui sépare/unit (articule) les spectateurs et ceux qui les convoquent. Autrement dit, la pratique de T5 est profondément dialectique, non seulement en ce que la compagnie « dialogue » avec « son » public (et quelque forme que ce dialogue puisse prendre: classique, provocatrice, etc.), mais en ce qu'elle invite (parfois en faisant mine d'obliger) ce public à s'interroger sur les règles mêmes du jeu auquel il assiste, et du même coup, à prendre conscience qu'il est pris dans

un certain processus de « mise en présence réciproque » – processus qui est précisément ce qui le constitue comme public, puisque cette conscience n'est plus individuelle, séparée, privée, mais intègre dans ses perceptions et ses réactions la co-présence d'autres consciences, de part et d'autre de la scène. C'est pourquoi la fin de *Zugzwang* reste un grand souvenir de théâtre pour tous ceux qui y ont assisté. On ne décrira pas ici à nouveaux frais ce spectacle classique. Mais sa toute dernière fin (il y en avait plusieurs) était marquée par un geste très simple: les acteurs, quittant la scène, venaient rejoindre les spectateurs, s'asseyaient parmi eux et se laissaient sereinement photographier par une caméra déclenchée au retardateur. Tout le monde se retrouvait ainsi – nous le savions – ensemble sur la même photo inédite « du jour », témoignage de notre soirée en commun; et nous sentions que cette soirée aurait donc consisté (en vertu d'un futur antérieur assez difficile à conjuguer, pressenti après coup) à construire exactement cette image singulière, c'est-à-dire à lui donner un sens très concret, invisible quoique « dans la boîte », intraduisible, intransmissible – celui, précisément, d'un souvenir. Transquinquennal, comme toute aventure de théâtre réussie, est une irremplaçable fabrique à souvenirs.



KAROLINA SVOBODOVA

1. Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et dernier homme* (Paris: Flammarion, 1992).
2. Christian Salmon, *Storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits* (Paris: La Découverte, 2008).
3. Philippe Blasband, *La Lettre des chats* (Carnières: Lansman, 1992), p.6.

Miguel Decleire dans *Philip Seymour Hoffman*, par exemple, de Rafael Spregelburd, 2017. Photo Herman Sorgeloos.

En compagnie des auteurs : les enjeux de la création de textes contemporains chez Transquinquennal

Un homme est pris pour un autre, il résiste, *Je m'appelle Stéphane Olivier*. Lutte vaine de l'illusion de l'identité personnelle face à l'identité sociale, il devient Philip Seymour Hoffman. Parallèlement, une jeune fille définit son rapport au monde par sa connaissance de la vie d'une célébrité tandis que le « vrai » Philip Seymour Hoffman se fait numériser pour échapper à un rôle qu'il ne veut plus jouer. Ces trois histoires qui mettent en jeu la définition de l'identité constituent le dernier spectacle de Transquinquennal, *Philip Seymour Hoffman, par exemple*, basé sur un texte commandé à l'auteur argentin Rafael Spregelburd.

Le travail de collaboration avec un auteur contemporain ne constitue pas un coup d'essai pour le Collectif qui a également monté, en

vingt-neuf ans d'existence, des textes de Philippe Blasband, Eugène Savitzkaya, Rudi Bekaert, Mac Wellman, Wallace Shawn, Oriza Hirata, Peter Vandenbempt, Jean-Marie Piemme et Paul Pourveur.

À rebours de la pratique de nombreux metteurs en scène qui affirment leur créativité personnelle par une prise de distance avec le texte, Transquinquennal sollicite des auteurs pour explorer collectivement les diverses modalités de l'écriture théâtrale. Ce choix est une prise de position: dans le travail de la langue s'affirme la fiction comme lien social.

En 1992, Pierre Sartenaer et Bernard Breuse sont rejoints par Stéphane Olivier pour monter *La Lettre des chats*. Trois ans plus tôt, alors que les deux compères fondent le Collectif, le mur de Berlin s'effondre, et la guerre froide s'achève; Francis Fukuyama publie *La Fin de l'histoire et le dernier homme*¹ et proclame ainsi la victoire définitive de la démocratie libérale. Cette dernière constitue, selon l'économiste américain, la forme finale du développement humain. Le temps du consensus succède à la recherche téléologique et obstrue l'imagination tandis qu'un nouveau paradigme envahit progressivement les différentes sphères de l'existence humaine, à commencer par celles de l'économie et de la politique. Le *storytelling*, ou « la machine à formater les esprits » comme l'appelle Christian Salmon, fait main basse sur l'art de raconter les histoires et capitalise sur la fiction².

La Lettre des chats est le premier texte pour le théâtre de Blasband. Élaborée sur le modèle des « livres dont vous êtes le héros », cette pièce est le résultat d'un questionnement partagé entre l'auteur et les acteurs sur l'alternative au récit linéaire. La réponse apportée est celle d'un spectacle jouant sur la pluralité des versions potentielles, un spectacle qui existe sous huit formes différentes et dont la version jouée chaque soir résulte des sélections opérées par les spectateurs au moment de la représentation. Il ne s'agit pas d'un simple dispositif formel, mais bien d'une mise en jeu du statut de la vérité: « La vérité n'est pas simple » écrit l'auteur, « Il était une fois... Il n'était pas une fois. Ceci est l'histoire véridique et mensongère de Rostam Kodjâhi³! ». À la question de la vérité, se lie d'emblée celle de la perspective et de la responsabilité. Perspective car à l'opposé du *storytelling* qui « met en place des engrenages narratifs, suivant lesquels les individus sont conduits à s'identifier à des