SUJET : LES CENT DESSOUS
TEXTE : SOUS LES PAVES, LA MOTIVATION
AUTEUR : J. J. DELFOUR
AURILLAC 08-1998

Admettons qu'il existe un peuple d'êtres humains vivant dans les caves de nos villes et habitant un réseau souterrain labyrinthique. Supposons que, comme en surface, l'esprit de religion en soit franchement absent, de sorte qu'il est inexact de voir dans ces "gens du dessous" des héritiers des catacombes chrétiennes. Acceptons que leur ministre ait décidé dans sa grande bienveillance d'ouvrir la porte de ce monde du dessous "aux gens du dessus" que nous sommes, et qu'il ait décidé de limiter cette expérience exceptionnelle à une centaine de privilégiés dont le ticket d'entrée consistera seulement dans une motivation à toute épreuve.

Cent dessous

Sous les pavés : la MOTIVATION

Le point de vue de Jean Jacques Delfour

Tel est l'argument de la dernière création du PHUN, cette compagnie dont l'acronyme signifie : "Pour un humour universel et nécessaire". Elle propose une expérience esthétique et physique très puissante, sous une forme "scénique" radicalement originale. Certes, il y a le précédent de Kantor qui, au festival de Nancy, en 1971, présente dans une cave une pièce de Witkiewicz, La poule d'eau. Mais ici, la cave n'est pas un lieu scénique porteur d'effets attendus et conformes à l'œuvre : elle est utilisée pour elle-même, avec ses fonctions sociales réelles. Le spectateur patient et volontaire peut croiser trois groupes d'égoutiers, apercevoir un espion à leur solde, s'aventurer dans cinq caves, bref rencontrer les gens du dessous et éprouver la crainte, la joie, l'interrogation, la peur, le plaisir.

Préalables imaginaires

Le spectacle commence bien avant son début "réel". Il est d'abord fantasmé avant d'être vécu ; l'absence d'indication sur les heures et les lieux en fait un objet de rêverie. Le laconique "à saisir dans la journée" et le fait connu que le spectacle se déroule dans des caves à jauge nécessairement réduites suscitent deux lignes de rêverie.

D'un côté, on repense au peintre Georges Rouault qui naquit en mai 1871 dans une cave de Belleville, dernier bastion de la Commune sous les canons : "Je crois [...], au milieu des massacres, des incendies et des épouvantements, avoir, de la cave où je suis né, gardé dans les yeux et dans l'esprit la matière fugitive que le bon feu fixe et incruste"[1] ; revient à l'esprit le souvenir du livre de Richard Wright, L'Homme qui vivait sous terre[2] ou du fameux Invisible Man de Ralph Ellison (1952), dont le héros, un jeune Noir américain, poursuivi par la police et par ses anciens amis, tombe dans une cave à charbon et s'y enferme. Mais la rêverie polymorphe des souterrains domine l'esprit bien plus que les références culturelles finalement peu abondantes.

De l'autre côté, l'obligation de chercher soi-même les lieux du spectacle modifie le rapport à la ville. Comme il est possible de tomber sur les égoutiers à tout coin de rue, les Cent Dessous envahissent toute la perception de l'espace urbain : ils se rapprochent des habitants normaux ; le rapport est plus direct. Cela montre a contrario que le festival, les horaires et le lieu indiqués dans le programme posent une distance et une convention analogues à celles des spectacles en salle. Ainsi, ce mode d'annonce utilise la rumeur urbaine naturelle et renforce le rapport personnel au spectacle à venir.

1 Georges Rouault, lettre à A. Suarès, 27 avril 1913.

2 Richard Wright, The man who lived underground, 1944. On peut penser aussi à Underground de Kusturica, 1995.

CONTACT :
LE PHUN - L'Usine
18, chemin du Canal
31170 Tournefeuille
Tél. 05 61 07 45 18
Fax 05 61 06 65 89

1 PHUN
LES CENT DESSOUS
AURILLAC AOUT 1998
© JEAN BELVISI
2 PHUN
LES CENT DESSOUS
AURILLAC AOUT 1998
© C. RAYNAUD DE LAGE

SUJET : CENT DESSOUS
TEXTE : SOUS LES PAVÉS, LA MOTIVATION
AUTEUR : J.J. DELFOUR
AURILLAC 08 1998

Les Cent Dessous sont :
Philippe BUREL,
Joëlle LEGUA,
Philippe CHABRY,
Christophe LAFARGUE,
Patricia MARINIER,
Claude BROUSSE,
Pierre PAILLES,
Philippe DELAITRE,
Christelle LEHALLIER,
Gilles BOULY,
David BOURBON,
Frédéric DYONNET,
Pierre MARTIN,
Jérôme BEUNIER,
Delphine LANCELLE,
Marc MENAGER,
Thierry SAVIGNY,
Jean-Michel CAILLEBOTTE.

Son corps dans une cave : une révolution esthétique

Ce rapport intime avec le spectacle et les comédiens se poursuit à chaque étape de l'initiation imaginée par Philippe Phéraille et ses amis. Une fois trouvés, les égoutiers vous conduisent tout au fond d'une première cave, le Nutririum. Les lieux, leur extrême exiguïté, la passerelle au-dessus de l'eau profonde, le déferlement d'eau dans l'obscurité, le langage touffu et zoologique des hôtes pourtant charmants, tout cela doit être vécu. En effet, l'impression initiale qui détermine le régime affectif dominant du spectacle échappe à la description.

La cave, de fait, est un espace paradoxal qui fonctionne très différemment des espaces ouverts ou en surface : elle associe des significations désirables et des sensations pénibles. Le souterrain signifie le clandestin, le secret, le mythique ; mais on y ressent physiquement la claustration.

En effet, le spectateur ne les visite pas : il y est acheminé ; il lui est donc difficile de la localiser précisément. Cette première désorientation n'est pas une idée, mais une impression physique. Nul ne peut dire exactement comment se situe la cave visitée, son orientation ou sa profondeur. De plus, le sentiment de l'écoulement du temps est modifié : la durée estimée du passage dans les caves est toujours différente de la durée d'horloge. A cette perte des repères, s'ajoute la substance confinée de l'air des caves : poussières croupies et poisseuses, odeurs stagnantes et âcres, tout un brouillard de pourritures presque immatérielles qui, à l'inverse, donne du crédit au "mal des surfaces" dont souffrent de temps en temps les égoutiers.

Cela révèle à rebours la dette de l'expérience théâtrale normale envers le cadre propre, tempéré et bien orienté de la salle de spectacle : l'étrangeté éventuelle de ce qui nous est montré sur la scène nous parvient toujours déjà filtré, contenu, articulé à la position de dominant définie par ce cadre. Phéraille veut nous conduire à la rencontre de ce qu'il y a d'étranger dans l'autre ; mais plutôt que de multiplier les effets sur la scène, il déplace cette étrangeté sur le cadre lui-même, de telle sorte que le spectateur ne peut plus s'y adosser.

Cette double déstabilisation n'est pas un but en elle-même. Il ne s'agit pas d'exploiter la claustrophobie qui sommeille en chacun ni de se contenter d'avoir eu l'idée, certes très forte, d'investir des caves. La désorientation et les sensations de confinement ont une fonction dramatique précise : aller à la rencontre d'un monde qui est le revers du nôtre.

Rencontrer

Certains, voulant caractériser d'un mot le théâtre de rue, disent qu'il tend à abolir la différence entre acteur et spectateur. Ici les spectateurs participent en effet ; mais ils ne sont pas extirpés de l'anonymat du public et invités à s'habiller du fantôme d'un personnage cousu main par les comédiens. Dans ces caves, il leur suffit d'être là pour assumer immédiatement leur rôle de gens du dessus. La différence réelle entre les deux groupes, entre comédiens et spectateurs, recoupe précisément leur différence fictive, c'est-à-dire entre gens du dessous et gens du dessus : ces derniers sont accueillis comme des visiteurs attendus et sélectionnés pour leur motivation ; ils apparaissent aux gens du dessous comme étranges : le teint trop blanc, l'air un peu inquiet voire apeuré, susceptibles de railleries nombreuses.

Contraints par le dispositif "scénique" et la trame narrative d'endosser le rôle de l'étranger, les spectateurs, de surcroît déstabilisés et désorientés, sont dans de bonnes conditions pour rencontrer ces autres, dont la bizarrerie le dispute à l'énergie : ils peuvent aller vers eux à partir de leur monde. On objectera que c'est là beaucoup d'efforts et d'effets pour un bien maigre résultat. Cependant, on concédera qu'il n'est pas aisé de rencontrer autrui en général et particulièrement ces gens du dessous. Qui sont-ils ? Phéraille répond : "En effet, ils existent vraiment, partout dans le monde : à Bogota, en Occident, dans les pays de l'Est ; un peu partout, des gens ont décidé de vivre dans des souterrains. Les gens du dessous ne sont pas beaux, ils puent la sueur, ils ont tous un défaut ou une tare. Ils sont exclus. S'ils sont là-dessous, c'est parce qu'ils ont été rejetés de là-haut". L'objectif politique est de parler de personnes que les spectateurs en général ne voient pas, ou refusent de voir ; des gens invisibles relégués dans les bas-fonds de nos sociétés, tous ceux qui passent par la colonne "pertes" de l'Histoire.

Le dispositif est donc conçu pour conduire les spectateurs à trouver désirable de rencontrer ces "exclus". Encore faut-il au préalable contourner la maîtrise caractéristique du spectateur. En effet, installé confortablement dans le rôle du consommateur-voyeur, sans risque d'être impliqué, sans être tenu d'exprimer ses sentiments et ses pensées, en jouisseur, on ne peut que toiser l'autre. Ici, très près de ces autres bien spéciaux, d'ailleurs plus excitants que de véritables exclus,

1 PHUN
LES CENT DESSOUS
AURILLAC AOUT 199
© C. RAYNAUD DE LAGE

au coude à coude, chez eux pour ainsi dire, les procédés psychiques de protection et de distance sont plus difficiles à mettre en œuvre. Comme on ne peut fuir, ce que l'on est au fond se manifeste plus aisément. Confrontés à ces exclus, plus ou moins répugnants, nos bons sentiments connaissent leur épreuve de vérité. Plus généralement, immergés à ce point dans le spectacle, notre désir de théâtre connaît son jugement décisif.

L'envers

La rencontre ne se limite pas à ces prises de conscience. Les gens du dessous habitent un monde qui est l'envers du nôtre. A la fois une réplique, un reflet, et sa "vérité". Chaque cave de ce monde du dessous semblable à une ville renvoie à des institutions de notre monde, en portant la lumière sur leur côté caché, leur dessous ou leur revers. Le "Nutririum" nous retourne tout le sordide caché qui préside aux fonctions alimentaires. La "cave aux creusauropodes" n'est pas seulement une parodie des archéologues ; c'est un condensé des fantasmes scientifiques modernes qui sont avant tout biologiques. Les creusauropodes sont dits capables de vivre un million d'années ; ils symbolisent le désir d'éternité ; les différentes machines présentées signifient le désir de maîtrise du vivant dont le clonage est, dans notre monde, le dernier avatar. Le "Ministère" est le symbole du pouvoir : administration tentaculaire, culte du secret, discours amphigourique ; le pouvoir est toujours opaque et il exige toujours la transparence de ses assujettis. La "Cavoune", quoique drôle et fort accorte, est une image de la famille contemporaine, intrusive et castratrice. Le "Bouge", le "centre culturel" dixit Phéraille, expose sans fard le tripot de l'inconscient.

A ce réseau de correspondances, se superpose un fil narratif progressif et cohérent : outre l'histoire banale et quotidienne des gens du dessous, leur vie en somme, la succession des caves forme une image condensée de la vie, ainsi qu'une alternance de moments affectifs contrastés. Le cœur final de la morte renvoie à l'œuf initial ; tous deux indiquent le cycle constitutif de l'existence humaine (la naissance, la croissance, le pouvoir, la famille, l'orgie et la mort).

D'autre part, si le spectateur s'imagine être tombé par un heureux hasard dans une sorte de phalanstère, une communauté utopique et joyeuse, la dernière cave lui rappelle que ce monde du dessous a lui aussi un revers ; comme ailleurs, le sexe et le sang, en grand guignol, font jouir. Cela empêche l'adhésion et contraint de retisser ensemble des éléments narratifs et textuels finalement assez dispersés. Mais ils ne le sont que parce qu'il appartient au spectateur de les coudre ensemble. C'est aussi sur ce plan que se situe la motivation exigée du spectateur : il ne s'agit pas seulement de montrer son désir d'entrer, au besoin en forçant le passage ; il s'agit aussi d'assumer le tissage des parties, en composant une œuvre singulière, qui sera le reflet de ses propres attentes et capacités. L'intensité des "séances" dans les caves (difficile de les appeler des "représentations"), le trouble qui en résulte ainsi que l'usage d'une sorte de dialecte, contraignent le spectateur à élaborer et interpréter ses expériences, sauf à se contenter d'une rhapsodie fantastique d'images vives et de visions mystérieuses.

Que le spectateur soit acteur, certes, mais pas seulement en participant spontanément à la fête, comme si l'immédiateté de cette participation était en soi une valeur sûre et indéfiniment renouvelable ; il est clair que cette mythologie s'épuise, comme en témoigne son dernier avatar : la ringarde dénonciation de l'intellectualisation présumée du théâtre de rue. Le spectateur peut être acteur, c'est-à-dire co-metteur en scène, co-agent du déroulement du spectacle, co-décideur de l'atmosphère d'une "représentation", co-rédacteur de la signification générale du spectacle. La motivation, qu'exigent les égoutiers, n'est pas seulement un gag : elle signifie également le ras-le-bol de l'esprit de consommation qui envahit aussi le théâtre de rue moderne. Ce sont bien les contours de ce spectateur-là que dessinent les formes subtiles et franches de la dernière création du PHUN

1 PHUN
LES CENT DESSOUS
AURILLAC AOUT 1998
© C. RAYNAUD DE LAGE

Philippe Phéraille est un lutin à l'œil vif. Mais il ne cherche pas à séduire : ce qui le préoccupe est une passion, celle du nouveau théâtre et de la création. Ainsi, en 1983, avec Dominique Malan et Philippe Burel (qui est toujours co-directeur), Phéraille crée le PHUN : "Pour un Humour Universel et Nécessaire".

Origines

Je l'ai vu sans le savoir, en 1985, sur l'esplanade du Louvre, dans le personnage d'un chef d'orchestre éruptif (La demi-finale du waterclash du Royal de Luxe). Homme polyvalent, Phéraille, en parallèle avec le PHUN, collabore depuis le début aux spectacles du Royal (le Roman photo, la Véritable histoire de France, les Parades, Péplum, le Retour d'Afrique). Il est aussi graphiste, et pilier de la troupe Color y Calor.

D'abord musicien rock, il vient au théâtre avec une opérette, l'Odyssée du Kerbabel, un spectacle qui fit le passage entre la musique rock et la comédie. Puis ce fut les Toulousopithèques vitrinis, un spectacle où les ancêtres présumés des Toulousains, nus et roses, vivaient en vitrine, peignant des briques roses sur celle-ci ; si bien que, "au bout de trois jours, les spectateurs avaient du mal à nous voir et étaient de plus en plus dans une position voyeuriste. Ce qui nous a paru intéressant, c'est l'inversion du rapport comédien/spectateur. Comme les gens croyaient qu'on n'entendait rien, ils se mettaient à parler : nous sommes devenus les spectateurs de leur regard et de leur réaction". Une comédie, mais qui expérimente un lien nouveau entre comédiens et public.

La source en est peut-être dans les deux références que Phéraille donne : 1789, d'Ariane Mnouchkine ; Jérôme Savary et le Grand Magic Circus. Pour 1789, la troupe de la Cartoucherie avait conçu un quadrilatère de petites scènes, réunies par des passerelles, au centre duquel le public circulait librement, choisissant de s'asseoir sur les gradins qui faisaient face au dispositif ou bien de prendre place dans l'espace central. De l'autre côté, l'audace et la dérision des spectacles de Jérôme Savary, avec ses parades protestataires et parodiques, font contrepoint. Ces deux expériences forment peut-être le noyau du PHUN : l'expérimentation théâtrale et l'ironie, chacune protégeant des facilités et des dangers de l'autre.

Outre ces deux grandes figures, Phéraille admire "Queneau, Artaud, Kantor, Gatti... Les hommes fidèles à leur quête... En fait, ceux que je préfère, c'est ceux que je ne connais pas encore et qui étonneront par leur œuvre créatrice".

Le plaisir d'inventer

Phéraille est guidé par le désir de créer des expériences théâtrales fortes : "Nous voulons surprendre. Si tout le monde connaît le spectacle, il ne fonctionne pas. Avec le public, nous souhaitons un autre rapport que celui de consommation voyeuse, dans laquelle il ne prendrait aucun risque. Ce qui nous intéresse, c'est que les spectateurs viennent découvrir, acceptent l'aventure. Nous cherchons à éviter ce que les gens attendent ou s'attendent à voir. C'est pourquoi nos spectacles changent même selon les lieux, selon les villes. Nous ne tournons pas un spectacle : chaque Vengeance des semis, chaque Cent Dessous est différent. Nous n'avons pas envie de vendre un même produit. Pourquoi ? J'ai assez vécu pour me dire que répéter la même action, la même pensée, refaire le même spectacle, n'est pas intéressant. Ce n'est pas seulement une exigence artistique, mais c'est pour la vie elle-même. C'est-à-dire la vie qu'on se choisit. Il faut trouver la force qui permette de faire ce travail. Pourquoi le fait-on ? Parce que cela nous permet de continuer à vivre, d'avoir l'impression d'être des acteurs de la société, de la rue, de notre propre vie. Nous sommes guidés par la conviction que, dans la société, c'est le fait d'avancer, de créer, qui va produire des effets."

Donc éviter le confort : "Le public demande à se sentir bien. Mais lorsqu'il se sent trop bien, il avale le spectacle en croyant s'y reconnaître. Mais si j'arrive à te déstabiliser, à te faire comprendre que tu es certes celui que tu crois être, mais que tu es aussi différent, alors j'ai réussi mon pari. L'important, c'est de changer les données du spectacle habituel : pas de billet, pas de fauteuil, une démarche toujours nécessaire pour entrer dans le spectacle. Par exemple, la brièveté [des séquences dans les caves des Cent Dessous] permet d'empêcher l'accoutumance et le plaisir de la satisfaction. Elle est une contrainte esthétique importante parce qu'elle répond à ce refus de la consommation. De plus, cette relative brièveté des séquences est liée à l'énergie exigée par le spectacle. L'absence de recul dans les caves ajoute à la tension. La longueur briserait le charme. Intense et bref : cela permet de laisser une trace de jouissance." Ainsi, l'inconfort relatif n'est pas nécessairement exempt de plaisir.

Un spectateur actif

Les spectacles du PHUN dessinent un spectateur très actif, à la fois motivé, porté en avant par un désir, et susceptible de travailler, de construire sa propre expérience du spectacle. La Vengeance des semis peut certes être l'objet d'une contemplation, mais l'énigme qu'elle constitue attend d'être élaborée : "En s'appuyant sur la plastique des plantes et en mettant en scène des personnages crédibles, le public ne sait plus s'il s'agit d'un spectacle ou d'un événement réel. Donc le spectateur se met à chercher, à poser des questions ; en croisant les réponses que les comédiens veulent bien lui donner, car ils jardinent, ils sont très occupés, ils retrouvent – ou inventent ? – un sens. Ainsi, les gens s'y rencontrent et commencent à discuter ensemble : ils n'ont presque plus besoin de nous, c'est très bien. Tout le monde est acteur/spectateur."

Cet effort ou ce désir vers le spectacle de théâtre renvoie à une conception activiste de la culture : "La culture, ce n'est pas si difficile que ça, mais il faut faire un effort. Dans les Cent Dessous, tout le monde peut venir. Si les spectateurs ont besoin de la rumeur, ils perdent le plaisir de la découverte. Nous sommes heureux de rencontrer des spectateurs motivés. Certains sont fascinés, de telle sorte qu'ils voient les quatre caves dans une matinée. Quant aux autres, s'ils n'ont pas pu y entrer, c'est parce qu'ils n'étaient pas assez motivés. La motivation est le seul critère. Cela permet de récuser tous les rapports de mauvaise foi que le spectateur peut inventer pour dissoudre sa responsabilité vis-à-vis du spectacle. Comme seule la motivation compte, et comme celle-ci relève de soi seul, le spectateur ne peut se rabattre sur les pesanteurs sociales

SUJET : PHILIPPE PHERAILLE
TEXTE : ENTRETIEN
AUTEUR : J.J. DELFOUR
AURILLAC 08-1998

1 PHUN
LES CENT DESSOUS
AURILLAC AOUT 1998
© JEAN BELVIS

pour leur imputer l'indisponibilité de la culture. L'essentiel du spectacle est cette motivation."
Donc un spectateur motivé parce que, au fond, la culture est un moteur et non un divertissement : "Pourquoi la culture est indispensable ? Parce qu'elle fait penser qu'une autre vie est possible. D'où des spectacles qui suscitent un imaginaire. Mais pas un imaginaire d'évasion : les images que je produis ont un rapport très précis avec la vie. Elles peuvent exister dans la vie. C'est une image qui doit servir à la réalité, pour la transformer. L'idée est simple : je ne supporte pas le poids des choses, la réalité telle qu'elle est. Il doit bien y avoir une solution. Il faut donc aider chacun à se dire qu'autre chose est possible. En fait, la réalité aussi est fictive ou imaginaire. Elle est dirigée par des hommes de pouvoir ; en ce sens, elle est arbitraire. Notre but est de faire que les gens s'aperçoivent que l'être humain est doté de capacités créatrices, et pas seulement de celles qu'attendent de lui les dirigeants et la société."

La passion de la création

Créer, c'est une activité continuelle : "Ma question, c'est toujours : qu'est-ce qu'on peut faire de mieux ? Etre à l'affût. Cela me taraude. C'est ce qu'on appelle peut-être les affres de la création. Pour moi, le spectacle c'est la vie." C'est précisément l'un des objectifs du théâtre tel que le conçoit Phéraille : rapprocher le fictif du théâtre et le réel de la vie. "Nous cherchons une certaine qualité, donc un rapport proche des gens. Dans Péplum, c'est une grande jouissance de voir tout ce public sur les gradins. Mais quand il y a trop de monde, le rapport qualitatif est perdu. Avec un petit public [comme dans les Cent Dessous], c'est génial. Ça ressemble à du réel. Ce n'est plus du théâtre, mais une vérité : nous entrons en communication avec des gens que nous n'aurions jamais rencontrés. En fait, nous cherchons à créer des rencontres improbables, voire impossibles" ; sans pour autant les confondre, dans une sorte de mentir-vrai, pour reprendre une formule d'Aragon[1] : "On travaille sur une espèce de mensonge et on essaye de le tenir de la manière la plus réaliste possible. Nous nous efforçons de faire en sorte que le spectacle ou le mensonge devienne plus vrai que la réalité."
Cela suppose un travail critique sur les formes esthétiques : "A l'Usine[2], au Royal, nous avons tous été séduits par la technique, l'amour des machines et des outils, les postes à souder et les tronçonneuses... Aujourd'hui, François Delarozière conçoit les machines du Royal avec d'excellents techniciens. Le PHUN, lui, a retrouvé une façon de penser le théâtre dans l'espace urbain. Il n'est pas facile d'équilibrer technique et jeu d'acteur, machines et théâtre. Pour les Cent Dessous, il y a une forte base d'écriture théâtrale. Ainsi, nous nous appliquons à gommer cet écart entre le théâtre et le théâtre de rue. Les arts urbains doivent se servir du théâtre au sens pur du mot, avec du texte et des situations dramatiques, et ainsi forger leur expression contemporaine."
Mais aussi une souplesse certaine : "Une troupe, c'est une communauté. Notre troupe est créative parce que nos rapports humains sont forts. Dans toute troupe, théâtre de rue, théâtre, ou cirque, une pyramide de pouvoir peut se recréer assez vite. C'est même une tendance presque inévitable de tout groupe organisé. Etre le chef, c'est aussi désagréable que d'être ouvrier. Dans les spectacles, chacun a son personnage ; des rapports de pouvoir se constituent du fait de la personnalité de chacun. Cela a pour effet de faire que les personnages sont réels. Le spectateur le sent. Il s'agit de laisser vivre les comédiens selon leur personnalité sans imposer de hiérarchie, mais en utilisant les tendances qui se dessinent spontanément. Le PHUN a toujours été mouvant. Le PHUN cherche"

1 Titre d'une nouvelle d'Aragon, écrite en 1964.
2 L'Usine, regroupement de compagnies à Toulouse : le PHUN, Katertone, Images Publiques, Color y Calor, les P'tites d'En Face.

1 PHUN
LES CENT DESSOUS
AURILLAC AOUT 1998
© JEAN BELVISI

1