

# Pas de magie, du travail

## Récit ethnographique d'un processus de création

Gay McAuley

avec l'accord de Manchester University Press.

---

### *Répétitions et rituel d'interaction*

Je pars du principe que, lorsque des individus sont confrontés à n'importe quelle situation en cours, ils font face à la question suivante : « Que se passe-t-il ici ? »  
Erwin Goffman, *L'analyse des cadres*

Il est opportun que l'épigraphe du dernier chapitre de cette étude soit la question, d'une apparente simplicité, qui sous-tend toute la tentative de Goffman de comprendre les complexités de l'expérience sociale. Elle apparaît ici comme un rappel que l'observateur qui souhaite parvenir à une compréhension nuancée du processus de création doit continuellement se poser cette même question, et, ce faisant, il devient de plus en plus clair que ce qui se passe dans une salle de répétition dépasse la seule fabrication d'une production théâtrale. Kate Rossmanith a ainsi montré, dans son analyse comparative de deux processus de création, que chaque production se situait elle-même en relation avec le contexte plus large du monde théâtral de Sydney, et que le travail des praticiens visait autant l'élaboration de leur place au sein de la communauté théâtrale que la conception d'une pièce de théâtre (Rossmanith, 2004). J'ai déjà indiqué que rien de ce qui se passe pendant les répétitions ne peut être mise de côté comme étant non pertinent pour le processus de création en cours, et, en effet, ce sont souvent les échanges et les activités qui pourraient être considérées comme périphériques qui fournissent les informations les plus intéressantes sur la manière dont le groupe semble comprendre 'ce qui se passe', les hiérarchies de pouvoir et d'influence qui le structurent, et la façon dont l'expérience de la création s'inscrit dans un contexte culturel et social. Par exemple, tout au long du processus de création de *Toy Symphony*, le travail a semblé arrêté à de nombreuses occasions, tandis que Neil [Armfield, metteur en scène - *ndlt*] et d'autres s'engageaient dans des discussions animées sur de bons restaurants, sur les endroits où trouver tel ou tel ingrédient et sur la meilleure façon de les préparer. Neil est un cuisinier accompli, connaisseur de bonne nourriture et de bon vin, et ses intérêts étaient partagés par d'autres, en particulier Richard [Roxburgh, comédien - *ndlt*] et Russell [Dykstra, comédien - *ndlt*]. A une occasion, alors que Kylie [Mascord, régisseuse - *ndlt*] trouvait que la pause avait duré assez longtemps, elle m'a demandé ostensiblement si mon livre allait inclure des recettes. Et puis il y a eu le jour où Richard a amené un large bol de tiramisu, fait pour le groupe par son épouse italienne. La pause thé s'est transformée en fête, tout le monde s'est réuni dans la cuisine, on a trouvé des assiettes et des cuillères, Russell a fait le service, pensant à inclure Tess [Schofield, créatrice costumes - *ndlt*] et son équipe qui étaient en train de travailler aux costumes. Puis il a sorti son téléphone portable et a appelé Silvie pour la remercier, et tous les présents se sont mis à chanter en cœur leur appréciation et leurs remerciements. C'est une tradition de la Compagnie B d'offrir un gâteau pour le thé de l'après-midi si l'anniversaire de l'un d'entre eux tombe pendant les répétitions (ce qui a été le cas pour Josh [Sherrin, assistant régisseur - *ndlt*] et Guy [Edmonds, comédien - *ndlt*]), encore une autre manifestation de l'atmosphère familiale que Neil prend soin d'entretenir. En ces occasions également, le sentiment de cohérence de groupe a été renforcé.

J'affirmerais que toutes ces sortes d'activités ont servi le but ultimement sérieux de créer un sens de la communauté, pour ce groupe précis de personnes aux expériences variées,

et ayant seulement une courte période pour établir des liens sociaux et une intimité émotionnelle qui leur permettent de travailler ensemble de façon intensive. L'expérience des acteurs et des autres artistes de théâtre en Australie est celle de la formation rapide de groupes, qui travaillent ensemble à un niveau d'intimité physique et émotionnelle partagé par peu d'autres professions, pour des périodes relativement courtes, puis se dispersent pour peut-être ne plus jamais retravailler ensemble, peut-être se retrouver dans une nouvelle combinaison dans un an ou plus<sup>1</sup>. L'intermittence du caractère social qui marque les vies des acteurs dans le théâtre contemporain partage certaines caractéristiques avec l'expérience des groupes tribaux sur lesquels Emile Durkheim s'est si fortement appuyé pour formuler son analyse théorique dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie* (1912). Pour les peuples aborigènes du désert central d'Australie, comme pour les Inuits décrits par Marcel Mauss (1904-1905) auxquels Durkheim se réfère également fréquemment, les variations saisonnières de la disponibilité de la nourriture ont créé un mode de vie dans lequel les gens ne pouvaient se réunir en larges groupes qu'en de rares occasions. C'était, en revanche, à ces moments que les plus intenses observations de rituels avaient lieu, et on pouvait percevoir l'année comme une division entre le temps sacré des festivals et des cérémonies religieuses, et celui, profane, de la lutte quotidienne pour la survie. Selon l'analyse de Durkheim, l'intensité de la réunion nourrissait les membres de la tribu, offrant aux individus un sens de leur appartenance à une communauté plus large, même si, pour la majeure partie de l'année, ils chassaient et cherchaient de la nourriture en petits groupes d'une même famille. Comme il l'a écrit, « la société ne peut renouer avec elle-même qu'en se rassemblant » (Durkheim, 1912). L'analyse de Durkheim peut également s'appliquer à la situation des acteurs dans le théâtre contemporain, et j'avancerais que c'est l'opportunité intermittente de s'engager dans la vie créative intense de la salle de répétition, plus que la routine des soirs de performance à destination d'un public, et plus encore que les expériences fragmentaires qu'induisent un travail pour un film ou pour la télévision, qui confère aux acteurs un sentiment d'être eux-mêmes acteurs et membres d'une communauté singulière et privilégiée.

Dans ce dernier chapitre de mon étude du processus de création de la Compagnie B pour *Toy Symphony*, je m'intéresse à explorer la nature de la sociabilité du groupe créé et sa fonction dans le processus général, ainsi qu'à la façon dont la production dans son ensemble peut être vue comme une contribution à la création d'une communauté théâtrale plus large, qui, en elle-même, permet de reconnaître et valider le travail des artistes et du reste des membres de la compagnie.

La théorie du rituel d'interaction, dérivée du travail fondateur de Durkheim et, en particulier, la notion développée par Randall Collins d'enchaînements d'interactions rituelles (Collins, 2004), ont été extrêmement utiles pour montrer l'importance sous-jacente de ce qui pourrait apparaître comme des digressions ou des discussions sans rapport avec la production de la pièce. Ils ont aussi permis d'expliquer certaines choses que j'ai pu alors trouver quelque peu déconcertantes. Par exemple, un soir, à mi-course des représentations, Monica [Maughan, comédienne - *ndlt*] m'a abordée dans la petite cuisine des loges et, à mon grand désarroi, m'a dit que j'avais fait quelque chose qui l'avait sérieusement contrariée. Dans la carte que je lui avais envoyée pour lui souhaiter bonne chance pour la première, je lui avais dit combien j'aimais son interprétation de Mrs Walkham, et j'ai mentionné, en particulier, le moment, à la fin de la scène 8, où elle va chercher l'agrafeuse et lance un regard perplexe en sortant. Elle m'a dit qu'en conséquence, elle était désormais incapable de répéter ce regard et se sentait mal à l'aise quand elle le faisait. Pour elle, si le metteur en scène peut faire des commentaires

---

<sup>1</sup> Le niveau d'intimité créé est sans doute ce qui conduit à l'utilisation fréquente de la notion de famille pour décrire la relation entre les praticiens du théâtre, mais il existe un sentiment d'insécurité paradoxal au sein de cette famille théâtrale, comme Camilla Ah Kin l'a souligné : « C'est l'engagement émotionnel et l'attente de l'impermanence qui distinguent une famille de théâtre de la famille du sang, où la profondeur de la connexion est supposée durer toute la vie » (Ah Kin, 2010).

sur un regard ou un geste, quand quelqu'un d'autre le fait, cela jette un sort, et elle m'avait évitée depuis la soirée de première, au cas où je dirais « une autre chose gentille au sujet de sa performance ».

J'étais, bien sûr, mortifiée et j'ai demandé plus tard à Kylie si c'était une convenance théâtrale bien connue que j'avais transgressée par mon ignorance, mais elle m'a seulement répondu que les acteurs plus jeunes ne ressentaient pas la même chose – ce qui suggérait que j'avais en effet transgressé une part de tradition théâtrale. Justine [Clarke, comédienne - *ndlt*], tout en m'assurant que sa propre performance était suffisamment réglée pour permettre une conversation détaillée lorsque je lui parlais quatre semaines après le début des représentations, m'a expliqué qu'il y avait un accord entre les acteurs d'un spectacle de ne pas commenter leurs jeux respectifs dans la mesure où il s'agit du « privilège du metteur en scène, et que ça pourrait donner l'impression que l'acteur prend ce rôle de direction ». Une chose intrigante à propos de la plainte de Monica à mon égard était que son geste et son regard à l'agrafeuse étaient accueillis à chaque performance à laquelle j'ai pu assister par un grand rire, et que sa sortie suscitait également souvent une salve d'applaudissements. Sa plainte ne pouvait donc pas être que 'le moment était complètement gâché', puisque la réponse du public montrait bien que ce n'était pas le cas. Peut-être que, bien que le public ait clairement apprécié ce qu'elle faisait, elle avait eu l'impression qu'elle ne faisait plus ce qu'elle faisait avant que je lui 'porte malheur'.

En relisant mes notes de terrain à la lumière de ce contretemps, j'ai trouvé plusieurs occasions où Neil ou l'un des autres acteurs commentait, souvent avec ironie, la possibilité que son intervention puisse endommager d'autres performances en rendant l'acteur 'auto-conscient'. Le sixième jour, alors qu'ils étaient en train de fixer la première scène, Neil a dit combien il aimait l'image d'aliénation et de suspicion que Richard avait créée : « J'aime la façon dont ton pied remue, cette sorte de mouvement accéléré », avant d'ajouter : « Je ne veux pas que ça te rende 'auto-conscient' ». Plus tard, le même jour, pendant le travail d'une scène avec l'avocat, il a dit à Richard : « J'ai bien aimé cette chose de fillette que tu as faite avec tes doigts quand tu t'es levé ». Richard a nié faire quoi que ce soit comme une « fillette », mais quand Neil lui a montré ce qu'il avait fait, il a ri : « Maintenant, je serai si conscient de ce geste que je ne serai plus jamais capable de le faire ». Et, en effet, je pense qu'il n'a jamais répété le geste. Le processus de création impliquait tant de commentaires détaillés sur tous les aspects de l'expressivité corporelle des acteurs que j'ai échoué à relever les avertissements sous-entendus dans ces petites parenthèses. J'en ai, cependant, pris note et elles ont alimenté ce que j'ai fini par voir comme une curieuse incohérence au cœur de la pièce. Le personnage de Roland Henning a été affecté par un blocage de l'écrivain, car il était devenu 'auto-conscient', « tellement conscient que maintenant je ne peux plus rien faire sans le remettre en question. Et quand vous questionnez vos instincts élémentaires d'aussi près, ils se figent », bien que ce soit précisément le 'don' qu'il confère à Daniel, le personnage de l'apprenti comédien. Le monologue de Daniel dans la scène finale a été réécrit plusieurs fois au cours des répétitions, tandis que Michael [Gow, dramaturge - *ndlt*] essayait de clarifier les motivations pouvant pousser le personnage à rencontrer Roland, mais il n'a jamais complètement réussi à résoudre cette incohérence centrale.

Pendant une lecture arrêtée, Neil a demandé à Guy ce qu'il pensait que Roland avait donné à Daniel et Guy a répondu : « Il lui a fait clairement comprendre qu'il voulait devenir acteur, mais que pour ce faire, il devait être honnête. Il a transmis à Daniel la clarté qu'il avait reçue de Nina ». Neil a essayé d'approfondir : « Donc il y a une auto-conscience de la motivation, une tendance à chercher la vraie motivation. Peut-être qu'il s'agit de quelque chose que Daniel ne voulait pas ? ». La réponse de Guy a été de revenir à l'analyse qu'il avait déjà donnée quand ils étaient en train de discuter du vrai sujet de la pièce : « Daniel doit désapprendre tout ce qu'il a appris à l'école de théâtre et redécouvrir ce qui l'a fait vouloir devenir acteur au départ ». Le quinzième jour a eu lieu la lecture de la version du monologue retravaillée par Michael, qui rendait clair le fait que Daniel analysait maintenant ses propres actions dans les moindres détails, et Richard a commenté : « Roland a donc imposé les effets

paralysants de l'auto-analyse à quelqu'un d'autre ». Tout le monde a acquiescé, mais personne n'a dit s'il pensait que cela empêcherait ou aiderait Daniel à devenir un meilleur acteur. Michael Gow était aussi conscient de ce problème, et il pensait certainement que ce serait nocif puisqu'il en blagua plus tard, cet après-midi là, en disant que la raison pour laquelle Daniel ne trouvait pas de travail était certainement que « à chaque fois qu'il passe une audition, il en vient à se demander : 'Putain, mais qu'est-ce que je fais là ?' » (15<sup>ème</sup> jour).

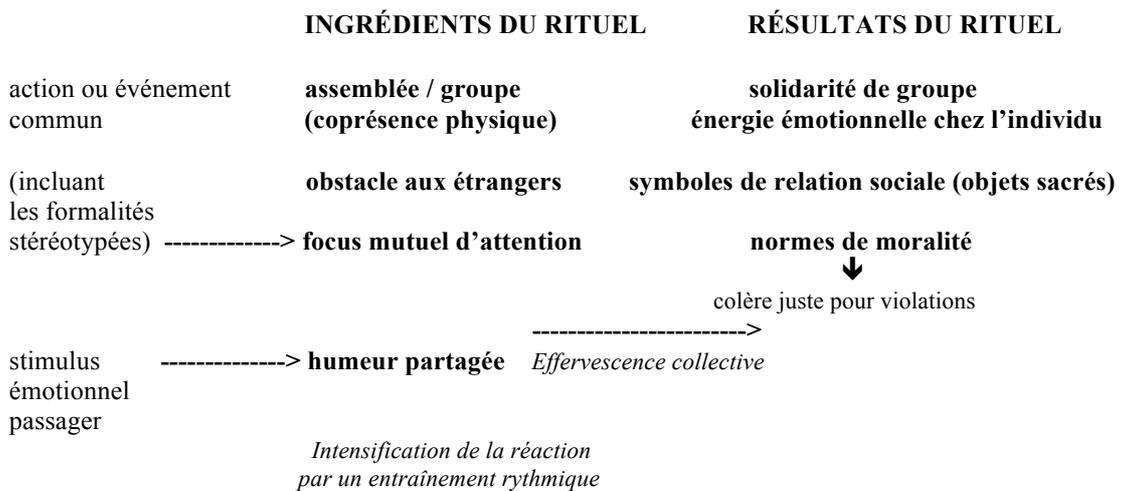
Il est intéressant de voir que différents membres du groupe avaient conscience du problème mais étaient capables, d'une manière ou d'une autre, de le mettre de côté, et il m'a semblé que, malgré tous les ajustements apportés au long monologue de Daniel, la pièce n'expliquait jamais pourquoi Daniel était maintenant reconnaissant envers Roland, ni pourquoi, si c'était un désastre pour un auteur d'en venir à douter de la spontanéité et de l'intuitivité de ses réponses, cela ne serait pas aussi dévastateur pour un acteur. Ce refus de comprendre était d'autant plus troublant que la plainte de Monica à mon endroit, et la perception qu'ils partageaient visiblement tous, portait justement sur les effets néfastes pour un acteur d'être rendu 'auto-conscient'. En fait, en se plaignant à moi, elle avait comparé sa situation à celle de Roland dans la pièce, rendu 'auto-conscient' de ses dons et, partant, se retrouvant bloqué. Je lui ai demandé si cela ne s'appliquait pas autant à Daniel, et elle m'a dit que la situation était franchement différente en ce qu'il était « seulement amené à questionner ses raisons de devenir acteur ou sa motivation à faire des choses dans sa vie quotidienne ». Quand j'ai parlé à Guy durant la période des représentations, il a reconnu que l'attaque de Roland contre Daniel aurait été destructrice (« il aurait été incapable de quitter son lit pendant plusieurs jours »), mais il m'a dit que les deux personnages découvraient un besoin d'honnêteté et trouvaient tous deux une forme de rédemption (Roland retrouve son 'don' et Daniel pourrait bien un jour jouer Treplev). Ceci, bien que dramaturgiquement élégant, soulève une autre question, quant à savoir ce que Daniel était précisément supposé avoir fait qui nécessite d'être racheté, et si cela pouvait être comparé à la malhonnêteté et à la cruauté de Roland.

Les justifications quelque peu fallacieuses offertes par toutes les personnes que j'ai interviewées, malgré les réserves qu'elles ont elles-mêmes pu exprimer durant la période de répétitions, l'impression que j'avais qu'elles tombaient dans des déclarations presque simplistes sur le besoin d'honnêteté de l'artiste, et le fait qu'aucune d'entre elles ne semblait prête à même reconnaître qu'il pouvait toujours y avoir un problème, indiquait quelque chose d'important quant à la relation des acteurs à l'œuvre qu'ils avaient créée. Cela a été renforcé par les réponses que j'ai reçues quand j'ai demandé à Neil quelle était sa perception de la sexualité de Roland et de la dimension érotique de ses relations aux personnages de Nick, Daniel et Steve Gooding. Comme je l'ai déjà montré, Richard n'était pas particulièrement intéressé par cet aspect de la pièce, malgré les nombreuses incitations de Neil pendant les répétitions. Quand j'ai interviewé Guy pendant les représentations, et qu'il m'a dit qu'il voyait Nick comme le « grand-frère » de Roland, je lui ai rappelé que Neil avait fréquemment émis l'idée que Roland était amoureux de Nick et qu'il y avait une « zone sombre et ombrageuse entre eux ». Je lui ai demandé ensuite si, dans ces circonstances, il pensait que ses instincts et ceux de Richard étaient plus solides que ceux de Neil. La question l'a tellement déconcerté que je l'ai immédiatement transformée en quelque chose de moins conflictuel, craignant d'avoir de nouveau transgressé une convenance théâtrale.

Les autres acteurs étaient eux aussi catégoriques quant à l'absence d'attraction entre Roland et Daniel, bien que Neil leur ait dit, après l'une des représentations, qu'il avait vraiment senti ce soir là que les deux hommes allaient rentrer ensemble après leur deuxième verre. La réponse la plus ferme est venue de Kylie : « L'homosexualité ne fait pas partie du problème. Ce n'est pas une pièce sur un écrivain homosexuel, avec un blocage d'écrivain, mais sur un écrivain, avec un blocage d'écrivain ». Puis elle a discrédité d'une certaine manière sa propre assurance en ajoutant : « Je suis bien contente qu'ils n'en aient pas fait une pièce sur l'homosexualité », indiquant ainsi tout d'abord combien la pièce était ouverte quand

ils ont commencé à travailler dessus, et ensuite à quel point une telle interprétation aurait pu facilement se développer. Pour Neil lui-même, en dépit de son désir ardent d'amour au cœur de la pièce, ce qu'ils avaient fini par produire semblait juste, à tel point qu'il ne se souvenait pas que Richard ait résisté à explorer l'homosexualité de son personnage.

Tout ceci m'a alertée sur la manière, pour les acteurs en particulier, mais aussi, d'une certaine manière, pour Neil et les autres, dont la forme prise devient, une fois la période de répétitions terminée et la pièce créée, la seule possible. Comme s'ils ne pouvaient pas se permettre de douter de ce qu'ils avaient fait, pendant qu'ils étaient encore en train de le faire, ni de remettre en question la moralité de la pièce qu'ils avaient créée. Ils doivent en penser du bien, que ça dit quelque chose auquel ils peuvent adhérer. Cette idée a été soutenue par d'autres praticiens du théâtre à qui j'ai parlé, qui ont confirmé que les acteurs doivent mettre de côté tout doute qu'ils pourraient avoir, ou ils ne seraient pas capables de monter sur scène chaque soir et de jouer. Comme Kylie l'a expliqué quand je l'ai interviewée plusieurs mois après la création, « si vous ouvrez de grandes questions, les fondations s'effondrent » (entretien, novembre 2010). Combien de temps doit s'écouler avant qu'un jugement critique plus nuancé n'émerge, ce n'est pas clair, mais il s'agit probablement de plusieurs années. Pendant les répétitions de *Toy Symphony*, un certain nombre de références moqueuses a été fait à une production profondément imparfaite dans laquelle certains d'entre eux avaient été impliqués cinq ans plus tôt. Je pense, cependant, que ce qui est en cause dépasse amplement cette sorte d'exigence pratique pour maintenir un engagement à la tâche, et c'est là que la notion d'enchaînements d'interactions rituelles de Randall Collins devient particulièrement utile.



**Illustration 24.** Randall Collins, exemple d'un rituel d'interaction

Pour Collins, après Durkheim et Goffman, le rituel est « un mécanisme d'émotion et d'attention mutuellement focalisées, produisant une réalité momentanément partagée, ce qui génère ainsi une solidarité et des symboles d'appartenance à un groupe » (Collins, 2004). Ce modèle de fonctionnement d'un rituel d'interaction peut être appliqué quasiment sans modification aux répétitions. Les ingrédients du rituel, tels qu'énumérés, pourraient presque être une description des éléments essentiels du processus de création : un nombre de participants rassemblés dans un lieu précis, dont les étrangers sont exclus, focalisant leur attention sur un objet commun, cette attention mutuelle intensifiant l'expérience sur une période de plusieurs semaines dans le cas des répétitions, et créant ce que Collins appelle une « énergie émotionnelle », bien que dans le diagramme reproduit ci-dessus, il utilise la notion

Durkheimienne « d'effervescence collective ». Ceci est tout à fait familier aux praticiens du théâtre, pour qui l'expérience de la répétition est si captivante, si épanouissante émotionnellement et intellectuellement que vraiment rien d'autre ne l'égale pendant qu'elle a lieu. Un metteur en scène que je connais m'a dit qu'une fois, sa femme avait déclaré que quand il commençait à travailler sur une nouvelle création, elle savait qu'elle et ses enfants le 'perdraient' pendant la durée des répétitions. Même quand il était à la maison, ses pensées et sa passion étaient ailleurs. Elle avait l'habitude de dire que c'était comme s'il avait une maîtresse, mais elle savait qu'elle avait juste à attendre la première, et qu'alors, il lui reviendrait. Quelque chose de cette implication passionnée affecte également le simple observateur de la répétition, comme j'ai pu le vivre à plusieurs reprises, et l'expérience est évidemment bien plus puissante pour ceux qui en sont les vrais participants et partagent une intense vie commune tout en apportant leur imagination, leur savoir-faire et le plus profond de leur vie émotionnelle à la création de l'œuvre.

Dans le modèle de Collins, les ingrédients du rituel produisent des résultats qui incluent un sens accru de sa propre valeur et une solidarité de groupe, les deux se manifestant de façon tangible à travers ce qu'il nomme des « objets sacrés ». Le résultat du processus de création est la représentation, et je suggère qu'en termes de théorie de rituels d'interaction, la représentation constitue un objet sacré pour les gens qui l'ont créée, et qu'elle fonctionne comme le symbole central de la relation qui a existé entre eux. Ceci explique, dans une certaine mesure, la réticence des acteurs à remettre en question ce qu'ils ont fait, l'impression que j'ai eue que mes questions étaient d'une manière ou d'une autre inappropriées, ou qu'on se débarrassait de moi par des réponses superficielles. La production a une vie propre, elle marque les vies de ceux qui y ont travaillé (j'ai déjà commenté la façon dont, pour les membres de ce groupe, leurs propres références au passé étaient souvent des productions sur lesquelles ils avaient travaillé ensemble), et elle devient d'une certaine manière 'sacrosainte'. La production n'est bien sûr jamais totalement fixée, elle continue à évoluer au fur et à mesure des représentations et les performances diffèrent d'un soir à l'autre. Justine m'a dit que l'une des grandes joies de la production était qu'elle semblait différente à chaque fois qu'ils jouaient. Ainsi, pour elle, à certaines occasions, Nina tombait amoureuse de Roland, mais pas tous les soirs : « Ça arrive quand nous sommes sur le plateau. » (12 décembre 2007). Guy, lui aussi, m'a raconté que les choses changeaient d'un soir sur l'autre et que, par exemple, ses déplacements dans la scène où Daniel essaie d'échapper à Roland n'étaient pas fixés précisément, ce qui voulait dire qu'il se devait de rester alerte et de répondre à ce que Richard était en train de faire. Il aimait vraiment cela et avait l'impression que si cette partie était absolument déterminée, la tâche de la performance deviendrait ennuyeuse.

On pourrait voir une contradiction entre la propre impression des acteurs que la production est une chose vivante, organique, qui change soir après soir, et ma perception d'elle comme un objet sacré qui, une fois réalisé, n'est plus ouvert à la question. Je pense, cependant, que les deux perceptions sont mutuellement compatibles, et que ce qui change sont des détails d'intensité émotionnelle, l'ajout de petites choses (parfois sanctionnées par Neil, comme le changement de geste suggéré pour le Docteur Maybloom sur les « problèmes conjugaux », abandonné par un Russell ayant échoué à faire rire, parfois introduites par les acteurs eux-mêmes, comme la tentative de Nina d'interrompre Roland pendant son diatribe sur le processus créatif de l'auteur), et, bien sûr, il y a l'énorme variable créée par l'impact de la réponse des spectateurs sur l'expérience globale. Ce qui ne change pas, ce sont les questions les plus larges concernant leur compréhension de l'œuvre qu'ils ont créée, leur loyauté et leur engagement à elle et aux membres du groupe. L'énergie émotionnelle générée entre les participants pendant les représentations est néanmoins très différente de ce qui se passe dans la salle de répétition. Quand ils jouent le soir, les acteurs doivent conserver leur énergie pendant la journée, afin d'être capable de jouer à plein régime quand cela est nécessaire, mais la camaraderie des loges et la force de l'émotion créée par une bonne réponse du public sont malgré tout sans comparaison avec l'expérience des répétitions. Comme je l'ai observé dans le cas de *Toy Symphony*, une fois la première passée, les

énergies, concentrées dans la salle de répétition, étaient dispersées : Neil et Damien [Cooper, créateur lumière - *ndlt*] sont partis à Houston pour effectuer un travail préliminaire sur la production d'un opéra qu'ils créeraient l'année suivante, l'équipe de production (comme Liam [Fraser, chef de production - *ndlt*] l'a confirmé) était déjà en train de penser aux trois prochaines créations, les collaborateurs artistiques (scénographe, costumière, créateur lumière, créateur sonore, compositeur - *ndlt*) n'étaient plus impliqués, et la tâche des acteurs était celle, plus 'ordinaire', de l'exécution plutôt que celle, dévorante, de la création.

La distinction entre les énergies impliquées dans la répétition et la performance n'est nulle part plus clairement définie que pour l'acteur qui répète pendant la journée tout en jouant un autre spectacle le soir. C'était le cas pour Guy, pendant une grande partie des répétitions de *Toy Symphony*. Ce n'est qu'au vingt-septième jour que les représentations de  *Holding the Man* ont finalement pris fin, et que Guy a semblé être complètement revigoré de savoir qu'il n'avait plus à jouer. Une semaine plus tôt, le vingt-et-unième jour, il me disait qu'il était alors concentré à 95% sur *Toy Symphony* et commençait à trouver que le travail continu sur  *Holding the Man* représentait une distraction de ce qu'il voulait vraiment faire. Puis, plus révélateur encore, presque comme si admettre ceci était une trahison, il a ajouté rapidement : « Ne te méprends pas : j'aime toujours  *Holding the Man* et je n'essaie pas de m'en tirer de quelque façon que ce soit ». Guy était, pour ainsi dire, pris entre deux mondes, chacun demandant son énergie, son enthousiasme et sa loyauté, et le langage qu'il utilisait ressemblait à celui d'un homme marié en train de tomber amoureux d'une autre femme. Le récit que fait Antony Sher de son Richard III montre bien que ses pensées étaient consumées par les possibilités du rôle, bien avant le début des répétitions. Il était encore en train de jouer *Tartuffe* et *Maydays* de David Edgar dans les semaines précédant les répétitions, mais ce qui le préoccupait clairement, enflammait son imagination et même hantait ses rêves, c'était ce Richard à venir. Dans son journal, après la dernière représentation de *Maydays*, il écrit :

Je ressens une impression de soulagement que ce soit fini. J'étais fier d'en faire partie, et j'ai aimé les répétitions et les premières représentations. Mais dans ces dernières semaines bien remplies, j'ai eu l'impression d'escalader une montagne. (Sher, 1985)

Comme d'autres acteurs me l'ont dit, on ne peut revenir à l'implication passionnée de la salle de répétition une fois la pièce créée, et il s'agit probablement là d'une explication au fait que l'atmosphère des soirs de fêtes de première et de dernière soit si différente. J'ai déjà noté que le soir de la dernière était relativement calme comparé à l'excitation explosive du soir de première, et je pense maintenant que c'est parce que la fête de première est vraiment un rite de passage qui marque le point culminant du processus de création, libérant le metteur en scène et les collaborateurs artistiques, qui peuvent alors commencer à s'engager dans de nouvelles aventures créatives, signalant la fin de cette période de créativité maximale et de solidarité de groupe, et le début d'un rythme de travail plus normal pour les acteurs et l'équipe de production. Dans les termes de Durkheim, cela constitue un déplacement du temps sacré au temps profane, alors qu'aucun déplacement ou aboutissement de cet ordre ne marque la fête de dernière. Une autre raison à la différence d'intensité entre les deux pourrait être qu'une démonstration d'émotion excessive à l'égard de la production qui se termine pourrait suggérer que les artistes en question n'ont pas d'autre travail en perspective. Les acteurs sont extrêmement sensibles à la nécessité de montrer qu'ils sont demandés, et j'ai remarqué que ce fait en est même venu à empiéter sensiblement sur la sociabilité intense de la salle de répétition, maintenant que les téléphones portables sont une part obligatoire de l'équipement d'un acteur. Aussitôt qu'une pause café ou repas avait lieu pendant les répétitions, les acteurs et les autres avaient tendance à se disperser aux quatre coins de la pièce pour vérifier s'ils n'avaient pas reçu de messages et pour passer des appels. J'ai mentionné ceci un jour à Russell, et il a reconnu que les téléphones portables avaient fait une énorme différence pour les interactions sociales dans la salle de répétition et que, tandis que

par le passé, les gens se rassemblaient autour de la bouilloire et continuaient à discuter de questions liées au travail, ils étaient maintenant séparés, chacun dans leur coin, en train de parler à leurs agents. Il y avait bien entendu une tentative d'imposer une sorte de contrôle quant à l'usage des téléphones, et si le portable de quelqu'un sonnait pendant une session de travail, ou s'ils étaient vus en train d'envoyer un texto, ils devaient mettre une pièce de 2\$ dans le pot que Kylie avait placé sur son bureau le premier jour, l'argent collecté allant à une association caritative à la fin des répétitions. Ces pratiques sont une reconnaissance de la perturbation que de telles interventions de l'extérieur causent à l'ambiance et à la concentration dans la salle, mais il est clair que, étant donnée la réalité institutionnelle de la plupart des acteurs à Sydney (ils sont indépendants et obtenir du travail n'est jamais certain), aucun d'entre eux ne peut se permettre de ne pas être à la recherche de plus de travail. Le rituel de vérification fréquente de sa messagerie pendant la journée suggère, toutefois, que les acteurs ont aussi besoin de se prouver mutuellement qu'ils sont demandés.

Collins montre que les enchaînements d'interactions rituelles constituent de multiples symboles, qui fonctionnent comme des marqueurs du groupe et servent à améliorer le sens de son identité et de sa légitimité. J'ai affirmé que le symbole central est la production elle-même, mais les lieux peuvent eux aussi être des objets sacrés ; leur importance comme symbole pour le groupe en question sera indiquée par la ferveur avec laquelle celui-ci contrôle leur accès, ainsi que la « colère justifiée » que les membres ressentent face à leur « violation » (pour reprendre les termes de Collins dans son exemple). La salle de répétition, les coulisses du théâtre et, en particulier, les loges des acteurs, sont autant de lieux qui, à mesure que j'ai pu expérimenter le processus de travail, m'ont semblé être couverts de connotations émotionnelles qui excédaient les exigences pratiques de sécurité et d'intimité. Les considérer comme des objets sacrés, en relation aux enchaînements d'interactions, contribue à expliquer le fait que les superstitions traditionnelles associées au théâtre, bien que regardées avec un scepticisme affectueux par beaucoup, sont toutefois appliquées. Respecter les superstitions telles que ne pas siffler dans le théâtre, ne pas dire 'Macbeth', ne pas porter de vert, ne pas dire 'bonne chance' mais 'merde' (en anglais : 'break a leg' ; en australien : 'chookas' - *ndlt*), fait partie de la façon dont les acteurs signalent leur appartenance à un groupe privilégié et, d'ailleurs, maintiennent cette appartenance. Comme l'a montré l'incident de l'étudiant de Dubbo, qui sifflait pendant la répétition technique, les membres individuels du groupe ont beau affirmer leur scepticisme, face à ce type d'incident, la tradition était respectée. Monica faisait partie d'une génération plus âgée et elle ressentait probablement plus de « colère justifiée » à l'égard des infractions que certains autres. Un jour, elle s'est plainte de façon véhémement à Kylie de la présence d'une personne non autorisée dans les coulisses pendant l'une des représentations en matinée pour les scolaires. La pratique de Belvoir consiste à inviter des jeunes gens sans-abris, qui fréquentent un centre d'accueil du quartier, à assister à ces représentations, et il semble que ce garçon-là avait regardé une partie du spectacle depuis l'allée, et s'était même promené dans les loges. Kylie a expliqué qu'ils avaient fait une exception dans le cas de ce garçon, qui venait souvent aux spectacles, qu'ils essayaient de le faire se sentir bienvenu et de lui offrir un endroit où il puisse se sentir en sécurité, mais l'impression de violation de Monica n'était pas calmée.

Lorsque je suis allée en coulisses sans préavis après une performance, comme je l'ai mentionné plus tôt, j'ai réalisé que j'avais commis un sérieux faux pas. Rien n'a été dit et je me suis retirée immédiatement, mais l'impression d'une indignation émanant des cinq acteurs était palpable. Ils étaient sur le point de déguster un verre de champagne ensemble et il s'agissait clairement d'un moment important de socialisation privée pour ce groupe au sein du groupe. Monica a utilisé le mot « protocole » pour décrire l'accord tacite dans la compagnie du rôle et de la responsabilité du metteur en scène, et le commentaire de Justine sur la « prérogative du metteur en scène » indique une conscience similaire des territoires et des limites. L'expérience de l'observation des répétitions et des représentations m'a montré que, même dans une compagnie égalitaire, ouvertement inclusive comme B Belvoir, il existe toutefois des hiérarchies, des groupes à l'intérieur du groupe et un véritable champ de mine

de règles et de pratiques tacites. Celles-ci ont pour fonction non seulement d'exclure les étrangers, mais aussi de contribuer à l'aura qui entoure certains lieux, comme les loges, et à la création d'un sentiment d'appartenance à un groupe privilégié qui excède la Compagnie B pour englober la communauté théâtrale plus largement. Les croyances, les pratiques et la terminologie partagée, tout comme les noms des artistes qui figuraient dans les anecdotes et commérages de la salle de répétition, indiquent que les traditions théâtrales dont ce groupe d'artistes se revendique remontent au passé historique du théâtre anglais, et que la communauté plus large au sein de laquelle ils se définissent inclut le théâtre et le cinéma britannique et américain. Il y a une communauté théâtrale qui s'étend à travers le monde anglophone, à laquelle les artistes de théâtre australiens se voient appartenir, et, même si la majorité d'entre eux ne travaillera jamais en-dehors de l'Australie, leur identité est définie de manière significative en relation à cette entité.

Les rituels dans un enchaînement d'interactions fonctionnent pour créer un sentiment d'appartenance à un groupe et une solidarité mais, comme le montre Collins, cela n'est en aucun cas incompatible avec la division et le conflit. En effet, il affirme que les rituels ont « un double effet divisant : entre les initiés du rituel et les étrangers ; et, à l'intérieur du rituel, entre ceux qui mènent et ceux qui suivent » (Collins, 2004). Ceci est totalement confirmé par ce que j'ai pu observer lors du processus de création de *Toy Symphony*, où l'espace clos de la salle de répétition étaient protégé des étrangers, mais où les protocoles régissant les responsabilités dans le processus de travail et les hiérarchies de respect et de vénération créaient une situation hautement stratifiée, malgré la rhétorique de 'l'inclusivité', du rire et du plaisir. En fait, plus grande est la vénération, plus grand est le sentiment d'estime de soi conféré à ceux qui sont situés plus bas dans la hiérarchie, par leur appartenance à ce groupe privilégié. Le réseau de relations qui existait entre les différents membres de la compagnie de *Toy Symphony*, parce qu'ils avaient travaillé ensemble sur d'autres productions, facilitait grandement la formation rapide d'un sens de la communauté parmi le groupe de personnes réunies pour la période intensive des répétitions et des représentations. Ce réseau a été complété par des liens supplémentaires, créés par des liens à des artistes avec lesquels un ou plusieurs avaient travaillé à une autre occasion, et par leurs réactions aux productions théâtrales, cinématographiques ou télévisuelles vues. La conversation lors des pauses-repas tournait souvent autour des productions vues, et tous étaient extrêmement intéressés par ce que les autres acteurs faisaient, par qui travaillait où et avec qui. Comme beaucoup d'autres acteurs, il était évident qu'ils allaient fréquemment au théâtre, en particulier les soirs de premières où leur présence célèbre et honore le travail des artistes qui ont fait le spectacle en question, tout en affirmant l'existence d'une communauté théâtrale commune. C'était en effet ce qui semblait se passer le soir de la première et de la dernière de *Toy Symphony*, où, comme je l'ai dit, le niveau d'excitation a été significativement renforcé par les acteurs connus et les personnalités du show-business qui, par leur présence dans le public, célébraient à la fois la production et eux-mêmes.

D'autres éléments dans la création d'un sentiment de valeur parmi les membres du groupe incluent l'insistance de Neil, tout au long du processus de création, quant à l'importance culturelle du travail qu'ils étaient en train de faire, les petits discours qu'il offrait pour marquer les étapes importantes dans leur création de cette première production de la nouvelle œuvre d'un prestigieux dramaturge australien, et sa reconnaissance généreuse des couronnements et honneurs gagnés par les autres membres de la compagnie. Quand les nominations pour les Australian Film Institute Awards ont été annoncées, et qu'il est apparu que tous les acteurs de la distribution de *Toy Symphony* avaient été nommés pour différents prix pour leurs films ou œuvres télévisées (hormis Guy, qui avait travaillé exclusivement au théâtre pendant cette année), les niveaux d'énergie et d'excitation dans la salle ont significativement augmenté, et beaucoup de nouveaux liens se sont créés, comme si la reconnaissance des pairs augmentait le respect artistique qu'ils avaient déjà les uns pour les autres. Il est devenu évident pour moi que la fonction de telles récompenses et prix est loin d'être négligeable, même parmi des artistes qui expriment un certain scepticisme quant aux

critères et à la nature des procédés du jury. Je pense également à leurs expressions de support aux collègues d'autres compagnies. Ils ont tous fortement condamné le critique de Melbourne qui, après qu'on lui a fait la faveur de lui permettre de voir en avant-première la mise en scène de Michael Gow de *Qui a peur de Virginia Woolf?*, a publié une critique négative avant même que la première n'ait eu lieu. Tout le monde dans la salle a écrit des messages personnels d'amitié et d'encouragement sur un fax de groupe pour la première de *Riflemind* à la Sydney Theatre Company (STC), une autre nouvelle pièce australienne montée pour la première fois dans la saison<sup>2</sup>. De cette manière, le sentiment de communauté dans la compagnie de *Toy Symphony* a été amélioré et, en même temps, cela a participé à la positionner par rapport à une communauté théâtrale plus large et, en particulier, à la STC, la compagnie la plus financée et la plus prestigieuse de l'état.

A en juger par les ragots et les blagues dans les loges, la STC était la compagnie à laquelle se mesurait la Compagnie B. Les relations avec les autres compagnies, notamment Griffin, étaient chaleureuses, comme en témoigne le fait que  *Holding the Man*  était une production de Griffin, transférée à Belvoir à la fin de ses représentations à The Stables, mais c'était la STC qui figurait le plus souvent dans les plaisanteries de la salle de répétition. Bien que léger et souvent auto-dévalorisant, cela semblait fonctionner comme une sorte de lien de groupe, consolidant le sentiment d'être un contributeur estimé d'une compagnie dont l'identité était formée en partie par ce qui la distinguait de la STC, avec ses financements plus abondants et ses connexions au secteur des entreprises. Mais il y avait aussi une véritable chaleur, et aucune autre compagnie n'a reçu de fax de la distribution de  *Toy Symphony* , bien qu'il soit peu probable qu'il n'y ait eu d'autres premières à Sydney pendant cette période de six semaines. Il est intéressant de noter que la plupart des artistes qui travaillent pour la Compagnie B Belvoir travaillent également pour la STC, parfois au cours de la même saison, et les personnes que j'ai interviewées étaient tout à fait capables d'exprimer ce qu'elles perçoivent comme des différences majeures entre les compagnies, et en quoi chacune contribue à une entité plus large du théâtre à Sydney. Quand j'ai demandé aux gens ce que travailler pour la Compagnie B signifiait pour eux, j'ai été frappée par la fréquence avec laquelle leur définition de la Compagnie B impliquait une comparaison avec la STC, et aussi par le fait que, dans leur esprit, la Compagnie B semblait être synonyme de Neil Armfield. Monica a dit avoir trouvé Neil très sensible aux besoins des acteurs et prêt à donner son approbation « pour que les acteurs se sentent estimés ». Pour Justine également, travailler avec Neil, qui « est capable de valoriser les acteurs pendant tout le processus », a été un grand plaisir, tandis que, pour Richard, « la Compagnie B est un radeau de sauvetage » auquel il revient régulièrement, pour se nourrir 'créativement'. L'un d'entre eux a déclaré que la Compagnie B fait un théâtre 'd'auteur', tandis que la STC semble remplir une fonction d'entreprise. Un autre a dit que, alors que les productions de la STC ont des budgets plus importants, les productions de la Compagnie B « ont du cœur et sont culturellement plus riches ». Pour les membres de l'équipe de production, la Compagnie B représente également un mode idéal de travail dans lequel la collaboration est valorisée par rapport aux relations hiérarchiques et, comme Liam l'a formulé, « la contribution de tous est estimée et les personnes se sentent en mesure d'offrir et de proposer ». Pour lui, comme pour les autres membres de l'équipe des 'coulisses', il ne s'agissait pas seulement de l'œuvre, mais de la façon dont celle-ci était produite et, plus intéressant encore, de son impact social qui a beaucoup contribué à leur sentiment de la place occupée par la Compagnie B dans la communauté théâtrale plus largement. L'idée que l'œuvre qu'ils ont produite « provoque une mise en question des attitudes fixes » (Liam) et soit « socialement utile » (Kylie) a joué un rôle important dans leur image d'eux-mêmes et leur impression d'être engagés dans un travail

---

<sup>2</sup> *Riflemind*, écrit par Andrew Upton et mis en scène par Philip Seymour Hoffman, a fait sa première mondiale à la Sydney Theatre Company le 10 octobre 2007. Tess Schofield a conçu les costumes et Damien Cooper l'éclairage, et ce chevauchement a sans nul doute ajouté au sentiment de connexion entre les deux productions.

d'importance sur le plan social et culturel, malgré le faible niveau de rémunération offert par le théâtre.

Les différents membres de la compagnie se positionnaient eux-mêmes, ainsi que leur travail, en relation à la tradition historique et à la communauté théâtrale plus large, au-delà des côtes australiennes, de nombreuses manières. Il y a eu le plaisir de Tess, quand elle a découvert que le chapeau qu'elle avait trouvé pour la Alien Nanny dans la réserve de sa garde-robe avait été originellement porté par un personnage de la toute première production de Patrick White, *Ham Funeral*, plaisir partagé par Neil lorsque le costume de Nanny a été dévoilé pour la première fois. Pour lui, le chapeau aurait vraiment dû être dans un musée du théâtre, et sa réponse assurait que tout le monde présent prenne un moment pour apprécier le réseau de connexions représenté par les rubans délavés et effilochés de ce petit objet matériel. Il y a eu aussi les courtes dissertations de Neil sur les origines des expressions telles que 'break a leg' et 'chookas', et les explications qu'il donnait en insistant pour que le garçon qui sifflait quitte le théâtre. Et il y a eu le petit bout de papier froissé que Monica transportait dans son sac à main, avec le commentaire de Micheál mac Liammóir qui lui semblait résumer avec tant de force l'expérience de l'acteur :

Mais avec l'acteur c'est différent : nous sommes nés au lever du rideau et nous mourrons à sa descente, et chaque soir, en présence de notre public, nous écrivons notre nouvelle création, et chaque soir elle est effacée pour toujours, et à quoi sert-il de dire au spectateur ou au critique : « Ah, mais vous auriez dû me voir mardi dernier ».

J'aime le fait qu'elle ait tapé la citation et l'ait transportée avec elle pendant des années, car un tel exemple est révélateur du sentiment de connexion entre les acteurs à travers l'espace et le temps, partageant la même angoisse de travailler dans l'éphémère.

Selon la théorie articulée par Randall Collins, il existe trois ordres, dans lesquels les symboles circulent et prolongent l'adhésion à un groupe, au-delà du rituel lui-même. D'abord, comme objets d'attention des « foules émotionnellement entraînées, mais sans quoi anonymes » et ensuite, comme symboles construits à partir d'identités et de récits personnels, et il fait remarquer qu'il s'agit de « deux circuits de relations sociales tout à fait différents » (Collins, 2004). Appliquant cela à la situation de répétition/performance, il y a la production elle-même, l'objet sacré émergeant de l'intensité rituelle du processus de répétition, et son itération nocturne vers de nouveaux publics peut être considérée comme un objet de premier ordre. Ensuite, il y a toute la gamme de discours entourant cette production particulière, tandis qu'elle vit dans la culture, et les propos sur les autres performances et les artistes qui les ont faites qui figurent au premier plan dans les conversations en salle de répétition. Ces « narrations à la troisième personne », pour reprendre l'expression de Collins, constituent le deuxième niveau dans lequel les symboles circulent et sont d'une importance cruciale pour la création d'un sentiment d'appartenance au groupe, d'où le temps consacré à ce type de discours pendant le processus de création, et la quantité d'énergie émotionnelle qu'ils génèrent (la figure 15 fournit une image révélatrice de l'énergie circulant autour de ces récits). Collins affirme qu'il existe un troisième ordre, et qu'il s'agit du niveau le plus intime de circulation, car il se produit dans l'esprit de l'individu et est donc très difficile à saisir pour le sociologue. Il écrit : « Nous pourrions tout aussi bien dire que c'est une sociologie à rêver et, effectivement, elle englobe une sociologie des rêves » (2004). Cela m'a rappelé que, pendant le processus de création de *Toy Symphony*, trois personnes dans la salle ont mentionné qu'elles avaient rêvé du travail et, pour chacune d'entre elles, l'impact du rêve était tel qu'elles voulaient le raconter le lendemain. À chaque occasion, le rêveur racontait le rêve à Neil et c'était Neil qui répondait, alors que d'autres étaient présents et capables d'entendre, autre exemple de la manière dont le metteur en scène fonctionnait comme un paratonnerre pour les énergies réunies dans la salle.

Le premier rêve était celui de Justine, et il s'est produit tôt dans le processus. Le sixième jour, dès son arrivée, elle a dit à Neil qu'elle avait rêvé de lui : « Tu étais chez moi et

nous étions entourés de tous les jouets de la maison, et tous les acteurs étaient là aussi, et tu as dit que nous devrions jouer avec les jouets et leur faire raconter une histoire ». Le rêve l'avait fait se sentir très heureuse, ce qui était inhabituel, ses rêves étant « habituellement dérangeants ». Le rêve semble contenir un mélange rassurant de références à son travail sur *Playschool* (programme télévisé pour enfants qu'elle présente avec beaucoup de succès) et à *Toy Symphony*. Le deuxième rêveur était Guy et son rêve impliquait lui aussi une maison. Comme il l'a raconté à Neil le vingt-et-unième jour, « tous les membres de la distribution de *Holding the Man* et *Toy Symphony* étaient dans une maison de plage, et il y avait une grande pancarte disant qu'il s'agissait de la première maison de Patrick White ». La référence à Patrick White a peut-être été déclenchée par la conversation qui avait eu lieu dans la salle de répétition quelques jours auparavant (19<sup>ème</sup> jour), concernant la connexion à la première production de *The Ham Funeral* induite par le chapeau de la Nanny, mais le rêve suggère de manière charmante à quel point Guy estime que ce qu'ils font fait partie intégrante de la haute culture australienne.

Le troisième rêve était le mien, mais je l'inclus ici car il diffère si nettement de ceux des participants au processus rituel qu'il peut être vu comme révélant des caractéristiques importantes de la manière dont le processus est vécu et expérimenté par les personnes impliquées. Dans mon rêve, comme je l'ai dit à Neil le quinzième jour, j'étais dans la salle de répétition et Neil s'est soudainement tourné vers moi et m'a demandé de lire un rôle. Je devais quitter ma place, à l'écart, et entrer dans la zone dangereuse de la 'scène' et, lorsque je récupérais le script qui se trouvait là, je découvrais qu'il n'était pas écrit en prose normale, mais comme une sorte de rébus, un texte entrecoupé d'images représentant des mots ou des phrases. La plupart des images étaient des photographies de personnes mais, bien que je reconnaisse vaguement chaque photo comme étant de quelque célébrité, je ne connaissais aucun des noms. L'expérience a été totalement humiliante, puis, comme si mon subconscient n'avait pas été assez clair, quand je suis retournée à ma table, un jeune homme était assis à ma place. J'ai dit avec hésitation : « Ce n'est pas mon siège ? ». Et il a répondu, avec un vague signe de la main : « Non, c'est ici que je m'assois toujours ».

Si Randall Collins a raison à propos de la circulation des symboles du troisième ordre, alors ces trois rêves contiennent des indications frappantes sur le sens de la communauté partagé par les participants actifs au processus créatif : la maison dans laquelle ils pouvaient jouer et raconter des histoires en toute sécurité, la relation de cette maison à la culture plus large, le rôle de Neil en tant que figure autorisatrice et habilitante, contrastaient avec mon propre sens aigu de la démarcation entre les initiés et les étrangers. L'expérience d'essayer de 'lire' un texte dans lequel les photographies de personnes inconnues remplacent les noms est comique lorsqu'elle est racontée (comme la plupart des cauchemars), mais elle était en fait très proche de ce qui se passait quand Neil et les acteurs échangeaient des « narrations à la troisième personne ». J'étais toujours consciente que l'anecdote contenait des informations précieuses, ainsi que des commérages, mais je n'entendais souvent pas le nom ou n'avais aucune idée de l'identité de la personne à laquelle ils étaient en train de se référer. Il est peut-être aussi intéressant que les deux initiés qui ont rêvé du processus, et souhaitaient fortement raconter leur rêve à Neil, étaient ceux dont l'appartenance au groupe était la plus périphérique : ni Justine ni Guy n'avaient joué auparavant dans une pièce montée par Neil, Justine n'avait jamais joué chez Belvoir et Guy était le plus jeune membre du groupe. J'étais bien sûr une parfaite étrangère, douée d'une sorte d'adhésion ténue en tant qu'observatrice qui servait en fait à confirmer mon statut d'outsider. Ceci m'a aidée à prendre conscience des complexités inhérentes à la régulation de la vie des groupes qui se rassemblent pour des périodes brèves mais intenses, où l'intimité et la confiance émotionnelle doivent être rapidement générées, puis rapidement également dispersées, et où la stabilité qui rend possible de telles fluctuations est dérivée d'une énorme entité amorphe et intangible, conceptualisée comme 'la communauté théâtrale', qui se manifeste localement (la 'scène de Sydney') et à l'échelle nationale et qui, plus mystérieusement, semble s'étendre au monde anglophone.

\*\*\*

En réfléchissant maintenant au processus de création de *Toy Symphony*, et aux autres processus de répétition que j'ai eu le privilège d'observer, je suis plus que jamais frappée par la nature complexe des répétitions telles qu'elles ont évolué au cours du siècle dernier, et par le rôle du metteur en scène, pivot de toute l'entreprise. Dans un bon processus de créations, c'est le metteur en scène qui stimule, facilite et suscite la créativité d'un grand nombre d'artistes différents et puis qui, d'une manière ou d'une autre, rassemble toutes ces contributions et les transforme en une œuvre d'art cohérente. Le don particulier de Neil Armfield est de le faire tout en permettant à chaque artiste et artisan de sentir qu'il a apporté une contribution réelle et que, sans cette contribution, le travail aurait été plus pauvre. L'élaboration théorique de Randall Collins, de la distinction entre « rituels de pouvoir » et « rituels de statut », et les différents niveaux d'énergie émotionnelle générés par ces interactions, suggèrent que la répétition, dans le théâtre contemporain, peut être considérée comme un rituel de statut très efficace, « une situation d'entraînement émotionnel atteignant un niveau palpable de conscience collective » (Collins, 2004), avec tous les avantages associés à une image positive de soi pour les participants et une énergie créative accrue dégagée autour de l'objectif du groupe. Certaines répétitions fonctionnent comme des rituels de pouvoir, peu différents de ceux qui fonctionnent dans des situations hautement stratifiées telles que l'armée ; cela s'appliquerait probablement au travail de metteurs en scène charismatiques mais autocratiques, comme Kantor ou Wilson, qui contrôlent strictement la contribution de tous les artistes et travailleurs qui contribuent à l'œuvre, la subordonnant à leur propre vision, mais également aux grandes compagnies de théâtre dans lesquelles le metteur en scène de la production est un employé comme les autres, et les principales décisions concernant la programmation, le budget et le personnel sont prises par la direction. En revanche, le processus de création de *Toy Symphony*, à l'instar d'autres rituels de statut réussis, a créé un haut niveau d'effervescence collective, valorisant les participants, renforçant leur sentiment d'appartenance et la valeur culturelle de leur travail.

Dans mon introduction à ce récit, j'ai mentionné mon malaise concernant la notion d'auteur attribuée au metteur en scène pendant la période dite du 'théâtre des metteurs en scène' et j'ai affirmé que, dans mon expérience, le processus de création impliqué dans le théâtre contemporain est beaucoup plus complexe, l'apport créatif provenant de nombreuses sources. Le dramaturge est certainement l'auteur du texte, bien que, comme cela a été relaté pour *Toy Symphony*, le texte lui-même peut être sujet à une quantité significative de réécritures par le metteur en scène et les autres membres de l'équipe de production. Le récit précédent du processus de création de *Toy Symphony* soulève des questions sur la mesure dans laquelle on peut dire que le metteur en scène est l'auteur de la production, même lorsque le metteur en scène en question est un artiste de la stature et de l'autorité incontestable de Neil Armfield. Il soulève également des questions, et commence à fournir des réponses, sur la nature même du statut d'auteur dans un processus véritablement collaboratif. Il me semble que c'est là que la pratique du théâtre a beaucoup de valeur pour contribuer aux débats contemporains sur les systèmes de gestion appropriés dans des institutions et entreprises très éloignées des arts de la scène. Tout au long du vingtième siècle, les praticiens du théâtre ont développé des protocoles (pour reprendre les termes de Monica) et des systèmes entiers de règles et de pratiques tacites, par lesquelles le metteur en scène dirige, mais ne contrevient pas pour autant à l'autonomie créatrice des autres. Les acteurs et les collaborateurs artistiques de *Toy Symphony* savaient qu'en acceptant le travail, ils acceptaient tacitement de prendre la direction de Neil. Non seulement ils ont fait confiance au jugement de Neil, mais ils ont estimé que l'expérience de travailler avec lui leur serait bénéfique dans la poursuite de leur métier. Alors que chaque membre du groupe, y compris Michael, savait que c'était la vision de Neil qui était en train d'être créée, ils savaient également que cette vision était le produit d'un véritable processus de groupe, et que les résultats seraient affectés, parfois de manière

majeure, à leurs contributions personnelles. Travailler dans un tel processus nécessite des compétences particulières de la part du metteur en scène, mais aussi de la générosité d'esprit de la part du reste du groupe. Il doit y avoir à la fois une reconnaissance partagée de l'utilité des protocoles et une allégeance à quelque chose de plus grand, pour lequel tous sont prêts à consacrer leurs énergies qui, ensuite, régénère ces énergies.

Libérer la créativité des autres ne conduit pas automatiquement au chaos ou à l'anarchie, et des entreprises complexes peuvent être gérées sans une ingérence autoritaire ou bureaucratique qui sape ainsi les énergies des personnes qui y travaillent. Il me semble que la pratique du théâtre, telle qu'exemplifiée par le processus de *Toy Symphony* de la Compagnie B, constitue un modèle très efficace de créativité de groupe et fournit de nombreuses indications sur les manières dont le total potentiel imaginatif et intellectuel d'un groupe peut être paradoxalement à la fois libéré et exploité vers une fin commune.

Traduction : Laure Fernandez, Septembre 2018