



HAL
open science

Le collectif sera poélitique ou il ne sera pas (entretien)

Adrien Cornaggia, Noémie Fargier, Philippe Malone, Aurélie Coulon, Sylvain
Diaz

► **To cite this version:**

Adrien Cornaggia, Noémie Fargier, Philippe Malone, Aurélie Coulon, Sylvain Diaz. Le collectif sera poélitique ou il ne sera pas (entretien). *Agôn*: Revue des arts de la scène, 2022, HS3: "Un moi pluriel" – Écritures théâtrales du collectif. hal-03686793

HAL Id: hal-03686793

<https://hal.science/hal-03686793>

Submitted on 2 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Agôn

HS 3 | 2022

"Un moi pluriel" – Écritures théâtrales du collectif

Le collectif sera poélitique ou il ne sera pas.

Adrien Cornaggia, Noémie Fargier, Philippe Malone, Aurélie Coulon et
Sylvain Diaz



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/9425>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Adrien Cornaggia, Noémie Fargier, Philippe Malone, Aurélie Coulon et Sylvain Diaz, « Le collectif sera poélitique ou il ne sera pas. », *Agôn* [En ligne], HS 3 | 2022, mis en ligne le 27 mai 2022, consulté le 02 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/9425>

Ce document a été généré automatiquement le 2 juin 2022.

Association Agôn et les auteurs des articles

Le collectif sera poétique ou il ne sera pas.

Adrien Cornaggia, Noémie Fargier, Philippe Malone, Aurélie Coulon et Sylvain Diaz

NOTE DE L'ÉDITEUR

Rencontre avec Adrien Cornaggia, Noémie Fargier et Philippe Malone animée par Aurélie Coulon et Sylvain Diaz le 17 octobre 2019 au TJP – CDN Strasbourg Grand Est. Retranscription par Élodie Grasset, avec le soutien de l'UR 3402 ACCRA.

- 1 Qu'ont en commun Adrien Cornaggia (auteur, entre autres, de *Faire l'amour*, 2021), Noémie Fargier (autrice, entre autres, d'*Une Recrue*, 2018) et Philippe Malone (auteur, entre autres, des *Chants anonymes*, 2021) ?

En parallèle à l'écriture de ces pièces, toutes trois écrivent, aux côtés d'autres autrices, d'autres auteurs, au sein de collectifs : *Traverse*, pour Adrien Cornaggia ; *No Panic Company*, pour Noémie Fargier ; *Petrol*, pour Philippe Malone.

Nous les avons rencontrés avec l'envie d'en savoir plus sur les méthodes et les outils du collectif, avec l'envie de comprendre comment s'invente l'écriture à plusieurs. Dans le croisement de leurs voix, le collectif se détermine avant tout comme laboratoire : qu'ils ou elles se définissent comme dramaturges ou *show-runners*, toutes participent à une même expérimentation qui déroute les écritures singulières, qui engage une démarche plurielle.

Au cœur de cet échange, une conviction, restée informulée : le collectif sera poétique ou il ne sera pas. À dessein, nous reprenons ici l'adjectif forgé par Enzo Cormann, promoteur d'une aventure décisive dans le champ de la littérature dramatique contemporaine en France, une aventure où se mêlent « pensée plurielle » et « écritures singulières » : celle du département d'écriture dramatique de l'Ensatt. Chez lui, cet adjectif désigne « le vertige qui saisit l'écrivain dès qu'il cède à la tentation théâtrale » ; il pourrait désigner ici le vertige qui saisit le collectif (inévitablement politique) au contact de singularités (nécessairement poétiques) qu'il embrasse sans jamais les

corrompre.

Ce que nous disent Adrien Cornaggia, Noémie Fargier et Philippe Malone, c'est que, comme la poétique elle-même, le collectif est une « gageure », c'est-à-dire un « espace de jeu » à investir¹.

S'affirmer collectif

Aurélien COULON. Ma toute première question est relative à la naissance de ces projets d'écritures plurielles. Qu'est-ce qui motive l'écriture à plusieurs mains, la réunion de plusieurs auteur-trice-s ?

Noémie FARGIER. Concernant la No Panic Compagnie, nous nous sommes rencontrées très jeunes, en fait : on avait à peu près dix-huit ans, on était ensemble dans une prépa option théâtre qui proposait beaucoup de pratique. On s'est liées d'amitié et de complicité, on va dire, artistique. On trouvait qu'on avait des bonnes idées quand on voyait les travaux des unes et des autres et on a eu envie de travailler ensemble à l'issue de la prépa. Le collectif est vraiment né d'une envie de collaborer et de sentir qu'on pouvait s'apporter les unes aux autres et qu'on avait en tout cas un bagage commun, des références communes et aussi une envie pluridisciplinaire : on avait envie d'expérimenter cela ensemble. On n'était que des filles mais, à la base, ce n'était pas une revendication, c'était contextuel. On a essayé d'en faire une force, d'en faire (au départ en tout cas) notre sujet : on est parties de qui on était pour trouver aussi nos sujets pour écrire.

Adrien CORNAGGIA. À Traverse, on s'est rencontrés lors de résidences individuelles à la Chartreuse-Centre National des Écritures du Spectacle en janvier 2015 où l'on était chacune pour son propre projet. Là-bas, les journées peuvent être vraiment très solitaires et, le soir, on a fait tout bêtement connaissance à la table d'hôte en mangeant, en buvant et en rigolant. Si mes souvenirs sont bons, c'est Kevin Keiss qui a émis l'idée qu'on se fédère, peut-être un temps, une espèce de fédération éphémère, mais finalement ça dure. On s'est vite défini (ça va paraître prétentieux !) comme un groupe d'action : on n'avait pas forcément envie de se réunir simplement pour se lire et se renvoyer des critiques par rapport à nos textes ; on le fait, mais c'était surtout l'envie d'écrire vraiment et d'écrire au plateau, en lien direct avec le plateau qui nous animait. C'est ce qu'on a pu faire avec le projet *Pavillon Noir* et le collectif OS'O, qui vient de Bordeaux.

Philippe MALONE. Concernant *Petrol*, nous nous sommes rencontrés sur une invitation de Michel Simonot qui était en résidence au Théâtre Gérard Philipe-CDN de Saint Denis en 2005. Là aussi, c'était quatre hommes, mais ce n'était pas choisi, en tout cas, pas par nous. Il y avait une commande de quatre textes d'un quart d'heure pour quatre auteurs. En résidence, à force de travailler ensemble, on s'est dit que c'était peut-être idiot de faire un texte chacun dans notre coin et que ça serait peut-être mieux qu'on en fasse un en commun – ce qui s'est révélé économiquement insensé puisqu'on a bossé un an sur un texte pour être payé un quart d'heure chacun : ça, c'était une erreur... Cela a donné naissance à un texte qui a été créé à la scène par Michel Simonot, puis édité aux éditions Espace 34. Donc en fait, la naissance de *Petrol* (qui ne s'est appelé *Petrol* que bien plus tard) est liée à ce moment, par un désir de travailler ensemble, une mise en place d'écriture commune, de protocoles de travail

qu'on a trouvés très intéressants et qu'on a décidé quelques mois ou années après, de continuer, de reprendre.

Au.C. Dans ce dossier, nous avons rassemblé les manifestes de certains collectifs. Ceux-ci posent la question de ce qui vous a réunis, au-delà du contexte, en termes d'enjeux, de souhaits, d'écriture commune, de processus de travail...

Ad.C. À *Traverse*, on a écrit non pas un « manifeste », mais un texte qui s'intitule : « en cours de manifeste ». C'est important. Nous y présentons le collectif comme « un rendez-vous. Un espace de liberté ». Faire partie d'un collectif, « c'est être fan, c'est être porté, ça déplace, c'est salvateur. C'est se confondre. » Pour nous, comme on l'écrit, « la question du collectif renvoie directement à celle du manifeste, à la question peut-être moins de pourquoi, mais de qu'est-ce qu'on écrit ensemble² ».

P.M. *Petrol* n'a pas écrit de manifeste ; nous avons néanmoins signé un texte pour *La Récolte*, revue des comités de lecture récemment créée. Ça nous a obligés un petit peu à mettre par écrit ce qu'on avait toujours pensé. Nous considérons notamment que l'écriture à huit mains ne consiste pas simplement en la juxtaposition de textes personnels, ni en la composition d'un cadavre exquis. Chaque texte est un tissage d'écriture où chaque fil se fond avec les autres. L'écriture dramatique rappelle ce qu'il reste de voix dans l'écrit. Si quatre auteurs travaillent avec quatre voix, ils en produisent une cinquième qui est la voix d'un auteur, d'une autrice, inédit, ou inédite. *Petrol* est très concrètement ce cinquième auteur³.

On n'est pas non plus un collectif d'auteurs ; *Petrol* est plutôt un auteur collectif. Quand on écrit, on écrit sous *Petrol*, on écrit à l'intérieur de l'écriture des autres. *Petrol* est un groupe de travail (même s'il ne se présente pas comme ça), un groupe d'élaboration et d'expérimentation où on vient se bousculer en se frottant à l'écriture des autres pour produire un texte qui n'est plus le nôtre. À tel point qu'on ne sait plus qui a écrit quoi : récemment encore, on s'est chamaillés pour savoir qui avait écrit un bout de texte, et chacun a juré – sur la tête de l'autre bien sûr – qu'il ne l'avait pas écrit. C'est le principe de fonctionnement de *Petrol* : on revient à chaque fois sur les écritures des uns et des autres ; on revient pour disparaître derrière *Petrol*, sous *Petrol*, ce qui donne des textes qu'on peut défendre ou non avec plus ou moins de vivacité. D'ailleurs on ne défend pas forcément avec ténacité les mêmes textes chacun.

Au.C. Du côté de *No Panic Compagnie*, trouve-t-on aussi l'envie de disparaître dans une autre figure, de s'effacer derrière un-e autre auteur-trice ?

N.F. L'une de nos pièces, *Rona Ackfield*, questionne directement cette identité ambiguë puisqu'on y met en scène un fait divers imaginaire : la disparition d'une enfant dans les années 1990 et sa réapparition, dix-huit ans après. Une réapparition quadruple. Quatre jeunes femmes du même âge se font en effet passer pour cette enfant disparue. Le questionnement justement sur l'identité et la pluralité détermine, en quelque sorte, la forme et le fond de ce texte. Si bien qu'au moment de la publication – vu que c'est quand même compliqué de publier des textes collectifs –, je me suis même demandé si on ne devait pas le signer *Rona Ackfield*. C'est un peu notre amie imaginaire et notre mascotte. C'est un petit peu glauque parce que c'est une enfant disparue... On a aussi utilisé beaucoup d'archives personnelles pour le spectacle. La photo de la disparition, par exemple, c'est une photo de moi enfant que tout le monde a trouvé un peu bizarre. Et du coup on a collecté nos identités et on a créé une figure

de rassemblement : cela a été très fondateur, même si ce n'est pas notre première création.

Au.C. La question de la publication, de l'adaptation du cadre éditorial au collectif, est importante. Est-ce que, pour Petrol, cela a posé problème que vous proposiez un autre nom que les vôtres déjà identifiés ?

P.M. Les éditeurs imposent en effet que nos noms soient là... Ce qui nous pose problème parce que ce n'est pas le but de Petrol. Lorsqu'on s'est revus pour donner un nom à notre groupe de travail, on en a choisi un vraiment au hasard : on voulait en faire une coquille vide qui puisse aussi inviter des gens à l'intérieur qui accepteraient de pratiquer une écriture à plusieurs et se frotter à différents types de langues, à des processus de travail collectif, et entrer dans l'écriture des autres. On voulait par exemple l'ouvrir au slam (d'ailleurs, on avait travaillé en 2005 avec Grand Corps Malade), à des musiciens, à des romanciers... Le but n'était pas de rester entre nous ; c'était, au contraire, de l'ouvrir. Mais c'est un outil de production on va dire, un outil de travail ; ce n'est pas du tout un outil de diffusion : on s'en est toujours défendu. On ne cherchait pas à faire quelque chose de Petrol. Du coup, ça veut dire qu'il fallait créer des projets pour pouvoir inviter les gens, parce que les inviter simplement en leur disant : « venez, vous allez voir, c'est génial, vous allez perdre votre nom et y'a rien derrière », ce n'est pas assez sexy. Cela a échoué par manque d'énergie, parce qu'on n'était pas capables nous-mêmes de créer ces projets-là et on a simplement continué à travailler ensemble.

Pour en revenir à l'édition, effectivement à chaque fois on nous demande nos noms mais ce n'est pas ce qu'on veut. Il va peut-être falloir qu'on crée une association avec une personne morale qui s'appelle Petrol... (c'est en cours)

Au.C. Il y a également un projet d'édition pour *Pavillon noir* de Traverse ?

Ad.C. Non. Ou alors je ne suis pas au courant...

Au.C. C'est moi qui ai dû mal interpréter la mention « pour édition » qui figurait dans le texte que tu m'as envoyé.

Ad.C. C'est parce qu'on l'a envoyé à certaines maisons d'édition, mais jusque-là ça n'a jamais été très important pour nous que ce soit publié. On nous demande la pièce, du coup on la transmet avec plaisir. C'est moins évident de présenter à des éditeur·trices en tant que collectif qu'en tant que auteur·trice solitaire, je trouve. Parce que quand on est seule, on écrit une pièce, qui peut devenir un ouvrage, mais qui va être le départ d'une mise en scène, de tout un projet, mais juste un départ. Alors que là, on a maîtrisé quasiment tout de A à Z : de l'idée, de l'écriture, jusqu'à sa production et sa diffusion. Pour nous, *Pavillon Noir* c'est une aventure très humaine vécue avec le collectif OS'O et je pense que pour l'instant, on la considère comme singulière et unique, et pas reproductible. Pour l'instant, on ne nous a pas demandé : « est-ce que je peux monter votre pièce ? », ça se discutera si jamais ça advient.

Au.C. Vos interventions soulèvent la question de constellations possibles autour, disons, d'un « collectif noyau ». L'intervention de Pauline Peyrade au sein de Traverse a-t-elle été ponctuelle ou va-t-elle rejoindre le collectif de manière pérenne ?

Ad.C. Si ça ne tenait qu'à nous, je dirais évidemment à Pauline : « viens, reste avec nous ». Quand on s'est rassemblés, on ne s'est jamais dit que la composition de Traverse était figée. Le collectif est complètement amovible : on a invité Pauline Peyrade parce qu'on l'aimait bien et puis, parce qu'on aime bien ce qu'elle fait, mais on a envie d'inviter aussi d'autres auteur·trices à passer par Traverse. Du coup, le

nom prend tout son sens. On a envie de ces rencontres qui nous ont fondés à la Chartreuse, on a envie de les multiplier. Actuellement, on la fait avec OS'O mais on a aussi envie de la reproduire avec d'autres. Il se trouve que le prochain projet va être encore avec un autre collectif d'acteur·trices suisses qui s'appelle Sur un malentendu. Voilà, les portes sont ouvertes.

Au.C. La structure ouverte permet en effet d'expérimenter d'autres modalités de travail. Je ne sais pas si la question a pu se poser aussi pour No Panic Compagnie, étant donné que c'est une collaboration très ancienne qui est liée à la naissance même de la compagnie.

N.F. Initialement, on était cinq ; à l'occasion de la création de *Rona Ackfield*, le groupe s'est resserré sur quatre personnes. Aujourd'hui, on a encore le désir de travailler ensemble mais l'éclatement géographique nous contraint à faire des projets à deux ou trois. Notre histoire amicale définit une identité commune, si bien que, quand on se voit (même si ce n'est pas pour travailler), on se dit qu'on fait une réunion No Panic. Ça n'a pas empêché les collaborations avec d'autres personnes. C'est particulièrement vrai de *Rona Ackfield* parce qu'on a co-écrit à quatre mais finalement c'est moi qui ai assumé la mise en scène, une des co-auteurs a fait la scénographie, et les deux autres co-auteurs étaient au plateau avec deux comédiennes recrutées pour l'occasion. Donc il y avait déjà une hybridation. Il y avait aussi un musicien mais qui lui était un peu dans le noyau dur. Oui pour les collaborations, mais il y a une identité : les No Panic c'est nous, ce n'est pas d'autres personnes.

Dramaturges, *show-runners* et autres ficeliers

Au.C. On le voit avec votre témoignage : l'écriture collective reste précisément circonscrite. Ça m'amène à aborder la question dramaturgique. Comment travaillez-vous concrètement ? À partir d'un exemple précis, pourriez-vous nous dire comment ça se passe, comment ça s'organise : quand vous avez l'idée de ce sur quoi vous allez écrire, qui fait quoi ? Qu'est-ce qui se passe quand vous n'êtes pas d'accord ? Comment écrit-on à plusieurs mains ?

P.M. Petrol est un laboratoire. Il y a une entreprise de dessaisissement de son travail, de ses certitudes et du matériau qu'on apporte. On va là où on n'a pas l'habitude d'aller et on se bouscule. On essaye des choses qu'on n'essaierait pas ailleurs. On s'oblige à rentrer dans l'écriture des autres. Rentrer dans l'écriture de l'autre, c'est essayer d'apprendre. Cela a été absolument fondamental et c'est pour ça qu'on continue. Mais on arrive à un point aujourd'hui où on se demande ce qu'on va faire de Petrol. Parce que justement ce mode opératoire du laboratoire est en train plus ou moins de disparaître aussi pour nous : il faut qu'on le réactive et qu'on trouve les moyens, même économiques, de le réactiver.

Le plus gros *corpus* qu'a produit Petrol, c'est un texte de deux ou trois cents pages : on l'a travaillé, mais jamais monté, ni édité. On a juste fait une présentation publique à la ferme Godier. On nous avait invités pour parler de Petrol et on a voulu tirer de ce *corpus* un texte qu'on puisse donner à des gens. Au bout de trois heures, ça ne fonctionnait pas : trop tiré par les cheveux. On s'est dit : « Ce n'est pas ça, Petrol ». Donc on a juste lu les processus et on les a mis en parallèle avec nos propres écritures pour montrer comment nos écritures avaient changé, l'avant et l'après Petrol.

Quand j'écris c'est plutôt lyrique, quand je rentre dans une écriture qui est extrêmement prosaïque, je me force à travailler autrement. Ça change la trajectoire.

Je pense que Petrol est fondamental pour nous parce qu'à un moment donné, Petrol a ouvert nos pratiques d'écriture par cette friction avec la production des autres.

Ad.C. Nous on a beaucoup moins de productions parce qu'on est un jeune collectif, mais je prendrai l'exemple de *Pavillon Noir*. Au départ, quand on a imaginé *Pavillon Noir*, qui traite de la piraterie numérique, du *deepweb*, du *freedom net* à l'aune des révolutions contemporaines, on s'est dit qu'on partait du principe d'un auteur pour un acteur. On s'est vite rendu compte que c'était assez fastidieux et qu'on avait envie d'écrire à plusieurs mains. Donc on a fonctionné très rapidement comme les *show runner* américains, les auteur-trices de scénario. On a bâti tous ensemble – parce que *Pavillon Noir* c'est vraiment un ouvrage ultra collectif, parfois même trop, il fallait un peu s'en extraire pour souffler –, on a bâti tous ensemble de nombreux séquenceurs, on s'est tous mis d'accord sur ce que l'on voulait traiter et à quoi on renonçait. Après on s'est partagé le travail, parce que c'était nécessaire : on s'est dit que, de toutes façons, on ne pourrait pas écrire à sept tout le temps – enfin, à seize, parce qu'il y avait aussi les acteur-trices qu'on avait invité-es sur le travail d'écriture par des improvisations et eux-mêmes, elles-mêmes ont écrit une certaine partie de la pièce. Il y avait aussi deux « supers dramaturges », qui n'avaient pas que la fonction de dramaturge mais qu'on a appelés des vigies, terme qui renvoyait à la piraterie.

Donc, par exemple, moi je suis le *show runner* d'une séquence qui va traiter de la piraterie au XVII^e siècle : à un moment dans le spectacle, il y a une espèce de *hacking*, une intervention intempestive de pirates du XVII^e siècle (c'est le seul moment où on a des acteur-trices en costume, un peu en mode Disney). Mon rôle était de bâtir le volet, le chapitre, avec toutes les scènes que cela implique : j'ai distribué des tâches en fait ; je dis : « toi, tu vas écrire telle et telle scène ; toi, tu vas plutôt avoir, sur cette séquence-là, le rôle de relecteur », etc. On a fonctionné comme ça. S'agissant de l'écriture collective, elle se bâtissait ainsi, et à l'intérieur on travaillait énormément en binôme, en trinôme parfois.

Je crois que l'écriture collective se trouve dans les strates d'écriture de toutes les scènes parce qu'il y en a qui écrivent, d'autres qui relisent, qui corrigent, qui proposent autre chose... Il y a eu des allers-retours : on a passé beaucoup de temps au plateau, on n'a pas eu un temps avant de passer au plateau, on a mêlé les deux tout le temps. Le spectacle s'est fait en treize semaines et on a eu treize semaines à la fois d'écriture, de test, de jeu au plateau. Avec ce que nous proposaient les comédien·nes, on repartait en écriture : on s'est inventé des petits protocoles d'écriture, on a pu écrire par Messenger...

Notre souhait pour la prochaine pièce, c'est d'essayer d'inventer à nous six une langue pour la pièce, mais c'est pour la pièce, pas histoire de dire qu'on est un collectif. On va s'inventer une langue commune, et ça sera le seul moyen d'expression pour toutes les pièces que l'on pourra écrire.

N.F. Je dirais que c'est le sujet qui appelle à un dispositif, une modalité d'écriture différente. Pour *Rona Ackfield*, on avait vraiment envie d'écrire une narration mais, à quatre, c'est difficile. Vu qu'il y avait une fusion entre qui on était et ce qu'on voulait raconter, on s'est mises d'accord sur le scénario de départ et chacune de nous a écrit un personnage d'une des Rona, d'une des usurpatrices d'identité. Il y a certaines scènes qui sont plus des voix collectives, des voix de la rumeur, de l'opinion, qu'on a écrites collectivement. Je crois qu'il y a un passage choral qu'on a vraiment écrit à quatre, et je pense que pour écrire une phrase, on a dû mettre quatre heures, mais on

en est très contentes. Il y a un mélange de voix très singulières où on voulait justement, vu que c'est une question d'identité, qu'il y ait quatre voix différentes qui se singularisent. Et il y a des scènes aussi qui sont dans un autre type d'écriture un peu fantasque. Il y a vraiment un mélange de nos quatre singularités et l'idée de faire « voix commune », comme ces quatre personnes qui se fédèrent autour d'un nom, Rona Ackfield, et d'une personne disparue.

Ça, c'était pour ce projet, mais pour un autre ça pourrait être différent. C'est vrai qu'écrire vraiment les phrases à quatre, j'aimerais bien, même sur les notes d'intention... On a essayé, mais ça prenait plutôt la forme d'allers-retours, je crois. C'est pour ça qu'écrire un manifeste, on aurait pu essayer mais je pense qu'il aurait eu quatre phrases...

Sylvain DIAZ. J'ai été surpris par la mention tout à l'heure du *show runner*. Ça m'évoque le rôle de Guillaume Cayet au sein du collectif *Marthe* où il intervient comme dramaturge, comme regard extérieur ; il est celui qui a mis un peu d'ordre⁴. La question que je me pose : pourquoi cette présence-là-elle est nécessaire dans le collectif, *show runner* ou dramaturge ou regard extérieur ? Y aurait-il, dans le collectif, un défaut de dramaturgie qu'il faudrait compenser à un moment par quelqu'un qui endosse ce rôle, qui organise la matière ? C'est une question qui vient aussi de ma lecture des différents états de la dernière pièce de Petrol : dans certaines versions du texte, il y a quelqu'un – alors je ne sais pas qui, je ne sais pas toujours qui est le « je » qui parle – qui réorganise tout, qui dit : « Alors ça, ça va en partie 3, ça va en partie 2 ou 3, ça va en partie 4⁵ »... Faut-il qu'il y ait toujours un « ficelier » dans le collectif⁶ ?

P.M. On ne désigne pas cette personne comme un *show runner* mais éventuellement comme un chef de projet. C'est quelqu'un qui prend en charge, qui explique et qui peut donner des outils, des éléments à un moment donné sur un projet particulier. Il y a des rôles qui sont attribués plus ou moins naturellement à l'intérieur de confiances. Mais là, c'est en train de changer pour Petrol. Il y en a qui vont produire beaucoup plus, et selon les projets, il y en a qui vont avoir un regard un peu plus dramaturgique. Ça se fait dans la discussion mais on voit qu'en dehors de l'écriture, il y a des rôles et des petites récurrences qui peuvent venir effectivement sur la production, sur la dramaturgie ou sur le ficelage...

Ad.C. Sur *Pavillon Noir* on s'est tous coltiné la dramaturgie. On a été à tour de rôle *show runner*, auteur·trice ou juste relais, relecteur·trice.

S.D. Tu disais que vous étiez *show runner* des séquences ?

Ad.C. Sur des séquences oui. Mais après, il y a eu des séances de relecture collectives et avec les acteur·trices parce qu'eux et elles aussi avaient leur mot à dire, avec les vigies, et c'est pour ça que je parlais de strates. Ça pouvait être infernal, avec beaucoup d'allers-retours ; à la fin, on ne savait plus qui avait écrit quoi. Moi, je crois que le collectif c'est une belle utopie, dans la mesure où on est bien obligés à un moment de laisser la main à quelqu'un. Même si on est dans un système économique qui fait qu'on ne peut pas prendre notre temps, pour *Pavillon Noir*, on a eu beaucoup de chance : on a quand même eu treize semaines, ce qui est super. Mais ça ne remet pas en question le terme même de collectif : pour moi le collectif c'est un relief, ce n'est pas une terre plate. C'est ça qui, pour moi, est utopique et peut mettre à mal un projet ou un désir de projet.

P.M. J'ai travaillé, moi, une fois avec des imprimeurs qui étaient organisés en coopérative ouvrière, donc on pourrait dire que c'est un collectif ; mais c'était aussi distribué en fonction des compétences et d'appétences. Ils font tous le ménage par

exemple. Mais il y reste des métiers, des volontés aussi, des désirs à l'intérieur du projet coopératif : ce n'est pas une mise à plat, c'est vraiment des singularités, ou des métiers, ou des compétences qui décident d'interagir ensemble, toutes à un endroit de pouvoir ou de non-pouvoir, qui est le même. Ça n'empêche nullement d'avoir du relief effectivement. Ça, c'est intéressant.

Ad.C. En fait, c'est aussi un essai de démocratie. Je pense aux pirates, quand on s'est documentés, on s'est rendu compte que Disney nous avait quand même bien menti... On a lu un ouvrage qui s'appelle *Pirates de tous les pays* de Marcus Rediker aux éditions Libertalia. Et il y fait mention du fonctionnement démocratique des équipages – alors pas de tous les équipages évidemment, il y a des salauds partout – en tout cas, plus démocratique que les régimes politiques de l'époque. Ces pirates avaient une capitainerie, pour tout ou partie, tournante, le capitaine était élu à main levée – j'imagine, la main qui restait... Il était élu et chacun – et chacune, parce que les femmes pirates on les oublie trop vite, mais il y en avait – avait la possibilité d'être élue capitaine de navire. Il y avait aussi par exemple un système de sécurité sociale avant l'heure où on redistribuait aux éclopés les richesses volées aux puissants. On arraisonnait aussi les navires négriers pour libérer des esclaves... Là je m'égarer un peu, mais c'est très intéressant comme démarche de pensée. C'est toujours des essais de démocratie, mais le pouvoir change de main, ça n'est pas figé dans le marbre, ce n'est pas du tout quelque chose d'inamovible. Je crois que le collectif, c'est ça aussi : c'est un équipage mouvant.

Expérimentations poétiques

Au.C. J'ai l'impression en vous écoutant qu'il n'y aurait pas tant une forme propre à l'écriture collective, mais plutôt un laboratoire, une manière d'expérimenter différentes formes à partir de projets singuliers et de créer un tremplin d'exploration.

Ad.C. C'est ce qui est le plus exaltant.

N.F. C'est de réinventer des modalités d'écriture en fonction des projets, en fonction de qui on est à ce moment là aussi, d'où on en est dans l'écriture, et c'est vrai que l'idée qu'on puisse expérimenter à plusieurs ce qu'on ne peut pas faire seul, c'est aussi stimulant. On n'écrit pas pareil. Même si on met chacune notre personnalité, on ne fait pas les mêmes textes.

P.M. Il n'y a pas de dissolution des singularités, au contraire.

Au.C. Vous avez commencé à aborder les uns et les autres la place du plateau et je me posais notamment la question de formes un peu plus spécifiques que ces projets peuvent prendre à la scène. Adrien, je crois qu'il y a eu un bal littéraire, auquel tu as participé dernièrement et qui propose une forme de présentation publique de l'écriture collective. Comment cela peut-il déplacer le travail, notamment par rapport à des projets au long cours ?

Ad.C. Avec *Traverse* on a inventé une forme, une soirée qui s'appelle *Faites l'amour*, qu'on a déjà faite à Saintes, à Bordeaux, à Paris. Ce sont des endroits de rendez-vous éphémères très plaisants, où on se fait plaisir juste à se lire les uns les autres. Pour cette forme-là, ce ne sont pas des textes écrits ensemble, mais ce sont des extraits que l'on a choisi tous ensemble autour de cette injonction très plaisante, je pense : *Faites l'amour*.

Il y a aussi le manifeste, que l'on a commencé à écrire en juillet dernier à la

Chartreuse, et qu'on a lu en public. Il faut savoir que dans Traverse (à part moi, qui ne suis pas vraiment acteur), mes camarades sont tous acteurices. On a tous le goût du plateau, ce qui fait qu'on a lu ce manifeste de manière performative à la Chartreuse. C'était une manière pour nous d'affirmer qui on était et ce qu'on voulait, et pour le coup il a été écrit à six, puisque, vous avez entendu dans ce que je vous ai lu, il y a du masculin et du féminin. On a un peu fonctionné comme sur la création de *Pavillon Noir*. On traite de plusieurs questions, comme du mot « autrice » par exemple, du manifeste, du collectif, pourquoi écrire, etc. Chacune a répondu à ces questions, et après il y avait des *show runners* par sujet, qui prenaient tous les textes, les dépouillaient, les sélectionnaient, coupaient ou proposaient d'ajouter. On a composé ce manifeste comme cela, pour qu'il ait quand même une espèce de poésie, de théâtralité, un manifeste qui ne soit pas roboratif, hyper lourd, mais quand même assez lacunaire et on l'a appelé « En cours de manifeste ». On est un jeune collectif, on n'avait pas du tout envie d'asséner des vérités, mais plutôt d'évoquer des certitudes temporaires et des doutes aussi. Donc c'est à continuer, c'est en cours.

Au.C. J'aimerais que l'on s'arrête sur la détermination politique de l'écriture à plusieurs mains. Est-ce qu'il y a eu des discussions autour de cette question au sein de Petrol, pour Traverse, pour la No Panic Compagnie ? Est-ce qu'il y eu aussi la volonté d'une mise au point vis-à-vis du public ou est-ce que, au contraire, c'est plutôt en interne qu'il y a eu ce type de discussions ? Comment surgit cette question, si elle surgit, dans le travail ?

P.M. La question du politique est assez compliquée. On est politisés, mais la question, c'était de savoir comment on écrit politiquement, et en quoi cela pouvait ou non créer une forme. À l'intérieur des rapports de travail qui se sont créés, il y a une mise à niveau et un équilibre entre toutes les personnes : beaucoup de discussions, beaucoup d'écoute et une non-opposition entre le groupe et des singularités, qui peuvent se trouver renforcées même à l'intérieur. On n'est pas dans une logique d'opposition entre le groupe qui aliénerait et l'individu, ce n'est pas du tout cela. On est conscients qu'à l'intérieur du groupe se travaillent aussi nos personnalités, nos œuvres respectives, même si on peut les perdre momentanément au contact des autres dans l'écriture. L'excitation est à cet endroit.

C'est Petrol qui écrit. Le résultat, ce n'est pas vraiment chacun de nous mais c'est aussi nous tous. On écrit sous ce nom, sous Petrol. C'est un auteur à part entière, cela donne un « machin » dont on peut-être plus ou moins fiers, mais toujours heureux. Les premiers textes de Petrol étaient par conséquent les textes d'un jeune auteur. Donc ça s'affine, et peut-être que ce n'est pas destiné à être montré à terme, peut-être que cela va disparaître... Comme le pétrole. On est une énergie fossile, ça on le sait.

La question du politique se pose peut-être en ces termes-là, en tout cas dans l'écriture, pas en englobant le reste de la société. Elle peut se poser aussi éventuellement sur des thèmes choisis, des récurrences de Petrol, qui ne sont d'ailleurs pas forcément dans chacune de nos écritures, mais Petrol produit une espèce de paranoïa particulière qui le fait s'intéresser à des sujets qu'on ne traite pas forcément séparément, comme si finalement nous-mêmes n'étions pas capables de le faire hors Petrol.

Peut-être que Petrol est ce lieu où peut émerger quelque chose que nous ne ferions pas dans nos propres écritures, ou peu, ou d'une autre manière. Il y a des obsessions qui reviennent dans Petrol. Quelquefois, on regarde Petrol vivre malgré nous. Petrol est un outil vivant. Notre outil.

Ad.C. Elle est compliquée cette question du politique, mais cela ne tient vraiment qu'à moi. Je trouve la formation du collectif Traverse très politique. De mon point de vue, en tout cas, je trouve que nous fédérer, cela m'a mis permis de me donner du courage pour continuer dans ce métier, dans cette branche-là, parce que ce n'est pas facile. Et de donner du courage tous les jours aussi dans cette société qui m'agresse, régulièrement.

On s'est formés peu après les attentats de Charlie Hebdo, surtout par amitié mais aussi, et c'est générationnel, par inquiétude, par le besoin de dire ce que l'on pense ou ce que l'on désire de notre époque et des années à venir. C'est cela l'espèce de fondation politique de ce collectif. Cela se ressent évidemment dans *Pavillon Noir* : au départ, OS'O nous avait proposé comme thématique la piraterie du XVII^e siècle. Mais, très vite, on s'est dit que l'on ferait bien de parler de ces pirates contemporains, pirates que l'on chasse, que l'on enferme, qu'on fait taire, avant même qu'ils aient pu dire quelque chose parfois, comme les assignés à résidence après la COP 21, des gens qui n'avaient rien fait mais qui étaient assignés à résidence, enfermés chez eux. On a eu besoin aussi de se donner une parole politique à ce moment-là. Parce qu'évidemment, on est des individualités, donc tous plus ou moins concernés par ce qui se passe dans le monde : il y en a peut-être qui s'en fichent un peu moins, d'autres qui sont hyper engagés, mais, encore une fois, on décide aussi de ce dont on veut parler et je pense qu'on a aussi des obsessions et des inquiétudes collectives.

N.F. La question du politique pour nous, cela part aussi d'une démarche générationnelle : on a toutes le même âge, on est toutes des femmes. Il y a un questionnement de l'ordre de notre identité de jeune femme aujourd'hui. En questionnant notre génération, on interroge aussi la place du collectif parce qu'on a l'image de la génération de nos parents, qui est davantage celle où les collectifs se sont créés. Aujourd'hui les utopies sont peut-être retombées et quand on fonde un collectif, il y a toujours ces questions : « pour combien de temps ? Est-ce que ça va durer ? De toutes façons, un collectif, ça dure un temps, ça ne marche pas ». Ce sont des remarques que j'ai entendues de générations plus âgées. La dimension politique, pour nous, engage un questionnement sur la représentation féminine, sur les représentations au sein de la société. On n'a pas de revendications politiques mais le fait de se fédérer en collectif pose des questions... Le collectif, c'est quelque chose qui plaît beaucoup au niveau des programmations et en même temps, la pratique est compliquée. On demande toujours qui est le porteur de projet... Tout nous pousse à vouloir redistribuer les rôles ; et puis, on nous dit : « mais vous savez, les collectifs des années 1970, le Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine c'est quand même un tyran, les anarchies ça n'existe pas... » Il faut aussi être assez honnête avec cette idée du collectif et déterminer comment on veut que ce soit « efficace », c'est-à-dire que, comment on s'organise en tant que collectif. La question de l'organisation est assez fondamentale. Surtout quand chacune a aussi des occupations individuelles : qu'est-ce qu'on privilégie ?

Ad.C. C'est une espèce de « Nuit Debout » perpétuelle.

Outils et méthodes du collectif

S.D. À propos d'organisation justement, une question très concrète : sur et avec quoi travaillez-vous ? Est-ce que vous travaillez sur des traitements de texte individuels, en échangeant ensuite des textes par mail. Est-ce que vous utilisez des outils plus collaboratifs ? Quels sont vos outils de travail, d'écriture au sein d'un collectif ?

Ad.C. Oui, il y a les Google doc. Il y a aussi WhatsApp, pour la transmission d'idées et de conneries mais ça sert beaucoup, quand on est sur un projet à seize. On a besoin de se dire les choses le plus rapidement possible et que cela soit réceptionné en temps voulu. On travaille sur Word ou autre, parce qu'on n'est pas tous sur PC.

S.D. Mais ce n'est pas la même chose de travailler sur Word avant d'envoyer par mail son texte aux autres et de travailler sur Google doc où tout le monde peut intervenir en même temps sur le document.

Ad.C. Ce sont des conditions de travail particulières, je pense. Google doc, par exemple, nous a servi à écrire certaines scènes de la pièce. Après évidemment on travaille tous sur Word et puis on s'envoie les choses par mail.

N.F. Pour nous, c'était plutôt sur Word et plutôt imprimé. On se lit sur papier. Après, on va faire les corrections sur le document numérique et on a utilisé la Dropbox, pour partager des médias plutôt visuels. C'est vrai qu'il y a cette problématique des différentes versions mais on utilise un outil assez basique. Parce qu'on a besoin d'échanges réels, surtout quand on est nombreux.

P.M. On a essayé un peu tout et pour l'instant c'est Word et Dropbox. On a essayé sur Google doc il y a des années mais ça n'avait pas bien fonctionné (aujourd'hui on expérimente sur « Mural »). On n'avait pas réussi à mettre en place un protocole de travail intéressant et cela change un peu en fonction des projets. On a commencé en faisant vraiment circuler. Il y a des propositions qui sont reprises par d'autres, donc là c'est vraiment du toyotisme avec la méthode kanban, c'est-à-dire qu'on transmet les documents à une autre personne, à un autre atelier, qui va le reprendre, l'augmenter, puis ça revient.

Au début, on augmentait les textes parce qu'on n'osait pas couper et petit à petit, maintenant, on se permet des coupes, qu'on signale ou non d'ailleurs, en gardant toutes les versions de textes, et après on travaille vraiment la dramaturgie ensemble. Le but, quand même, c'est d'écrire ensemble quand on a la possibilité, parce qu'on avance plus vite quand on travaille groupé, on s'est rendu compte de ça, et surtout quand on décide de boire du whisky après et pas avant les réunions. Il a fallu du temps. (À Noémie) Vous, vous êtes plus nombreuses et là c'est au plateau, donc vous avez un travail ensemble.

N.F. On est quatre aussi. Le plateau peut se faire en va-et-vient mais on a vraiment eu un temps d'écriture qui a duré un ou deux ans. Il y a eu un découpage et plein de versions puis finalement une version scénique. Mais je me souviens de moments où on avait nos textes imprimés et des ciseaux, et en plus on devait répéter dans une pièce où il faisait très froid...

S.D. Cela pose aussi la question de l'établissement des textes, de son archivage. Les collectifs d'écriture ne datent pas d'hier, mais le problème qui se pose aujourd'hui c'est celui de l'absence de traces de ce travail-là. Si on travaille sur un médium comme Google doc, cela ne génère pas forcément de traces parce qu'il y a une surimpression des corrections plutôt que la génération de différentes versions.

Ad.C. Après, il peut y avoir des collecteurs ou collectrices. Par exemple, dans *Traverse* je suis un peu le collecteur. Sur *Pavillon Noir*, je collectais tous les textes et j'ai par

exemple toutes les scènes fantômes, celles qui n'ont pas été retenues. Mais de toutes façons, je pense qu'en collectif il faut accepter l'idée d'être augmenté ou diminué au niveau des textes. Ça ne se fait jamais contre quelqu'un, sinon ça serait vraiment tyrannique.

P.M. Pour Petrol, c'est Michel Simonot qui archive. Il y a toujours une personne qui se dévoue. C'est son boulot depuis le début. Michel garde la mémoire de Petrol.

Au.C. Est-ce qu'il peut vous arriver, au contraire, de ne pas archiver ce qui a été écrit ? C'est quelque chose que fait, par exemple, la Coopérative d'Écriture, pour les bals littéraires. Le discours qui est tenu au public, au moment du bal littéraire, c'est : « on ne garde pas le texte ».

N.F. Pour cela, il faut vraiment avoir la volonté de jeter tous les documents qu'on a dans nos dossiers : je ne le ferai pas personnellement.

Ad.C. Non, moi non plus.

N.F. J'adore les archives en plus. Je ne suis pas forcément très organisée, mais j'apprends à le devenir, et par exemple les photos qui nous ont servi comme supports d'improvisations, je les garde dans des dossiers « résidence ». Non, je ne vais pas jeter des choses. Et puis, c'est émouvant de retourner dans les prémices... La génétique théâtrale m'intéresse beaucoup et, au niveau des collectifs, je trouve cela assez passionnant de voir comment ça s'élabore, d'où viennent les idées... Je trouve dommage de jeter.

P.M. C'est sans doute important pour le collectif, puisque c'est le processus lui-même qui est intéressant. Je me suis replongé dernièrement à l'intérieur des textes et il y a effectivement vingt-sept ou vingt-huit versions du dernier texte, plus tous les échanges de mails. Il y a un processus de travail qu'il est peut-être intéressant de garder.

Au.C. On a parlé des outils mais, en termes d'espace, est-ce que cela vous paraîtrait concevable, pour un projet, de ne pas vous voir du tout, de travailler seulement à distance ?

N.F. On a émis cette hypothèse, vu qu'on est dans des villes et même dans des pays différents actuellement, mais on ne l'a pas fait. C'est vrai qu'on a aussi besoin que cela passe par la parole, même si finalement c'est pour produire un texte écrit. Il y a aussi le temps qu'on y accorde. On est tellement submergées d'informations, de mails, que c'est pour cela que je privilégie les temps de rencontre. Si on a une *deadline*, un appel à projet, un lieu, une représentation, là on peut le faire de loin, mais si c'est pour faire naître un projet, c'est compliqué de tenir sur la distance.

Ad.C. J'ai envie de dire pareil.

P.M. On essaie de travailler ensemble. C'est vrai qu'on a eu une expérience un peu étrange avec la résidence dans les Universités du Grand Est, parce qu'on travaillait seuls, parce que cela n'a pas été si simple. On s'est beaucoup vu avant, dans tout ce qui était élaboration du projet, on essayait de se revoir à Paris pour fixer des points d'étape. Mais on a été moins productifs et peut-être moins pertinents : il y a des choses qui se sont perdues un peu et qu'on a dû retravailler énormément après, en se voyant sur la dramaturgie, en se retrouvant et en avançant sur ce projet-là. Il y a eu des modalités de travail qu'on n'avait pas l'habitude d'avoir.

Il y a quand même quelque chose qui préside à cette aventure, c'est qu'on se choisit à l'intérieur des collectifs. Il y a un principe de plaisir très fort.

Singulier / Pluriel

Question salle. Est-ce que le fait de travailler en collectif sous forme de laboratoire de recherche et d'écriture, de soumettre son écriture à la lecture de l'autre et au regard de l'autre, donne la légitimité pour écrire sur certains sujets ; ou au contraire peut freiner, assigner des limites à l'écriture ?

P.M. Personnellement, j'ai l'impression que ça autorise à aller ailleurs, précisément, parce qu'on n'est pas seul à y aller. On a un travail de discussion qui nous permet d'aborder des sujets que, nous-mêmes, on n'aborderait pas spontanément et qui est rendu légitime à partir du moment où on crée ; la question de la légitimité ne doit pas se poser, parce qu'autrement on arrête tout de suite d'écrire. Mais là en tout cas, ça nous permet d'aller voir ailleurs, et d'y aller en plus collectivement, par des formes particulières qui ne seraient pas forcément les nôtres, celles de chacun en tout cas.

Question salle. Le fait de pratiquer ces écritures plurielles, collectives, qu'est-ce que ça a changé dans vos écritures personnelles ? Est-ce qu'il y a eu des changements que vous avez notés quand vous écrivez seul ? Est-ce que c'est venu contaminer ?

N.F. En ce qui me concerne, il y a des choses qui ont été tentées au sein de l'écriture collective, il y a plusieurs styles se mélangeant, et des styles que j'avais envie de creuser par la suite, et des textes qui ne venaient pas forcément de moi. Mais ce n'était pas conscient, c'était une dynamique, une rythmique...

Question salle. Est-ce que tu voyais une transformation de ta langue ?

N.F. Non, c'était plus une rythmique de parole, où je me suis rendu compte *a posteriori* que c'était cette scène-là spécifiquement que j'avais aimée dans la pièce, d'autant que je l'ai mise en scène, donc il y avait vraiment une imprégnation de cette rythmique, orale, que moi j'ai, sans le savoir, développée dans un autre texte, plus tard. Des choses par contre qu'on a faites dans *Rona Ackfield*, que moi je ne ferais pas, par exemple, c'est du théâtre récit ; moi j'ai beaucoup de mal avec le théâtre récit quand il n'est pas justement rythmé, je trouve ça très dur à écouter, en tant que spectateur·trice. Mais justement, c'était une des problématiques que j'avais dans la mise en scène. On fait du théâtre récit : comment on peut faire pour que le spectateur ou la spectatrice écoute ? comment retenir son attention ? J'ai beaucoup travaillé sur le rythme, sur les ruptures, et c'est assez étonnant de faire quelque chose que potentiellement on ne ferait pas après ; pourtant j'aime beaucoup le texte, mais je me pose beaucoup la question du spectateur.

Au.C. Je crois qu'il y a une scène d'entretien d'embauche dans l'un des textes que tu m'as envoyés, scène qu'on retrouve dans *Une recrue*. Comment s'est passée cette articulation d'un texte collectif à un texte personnel ?

N.F. Il faut que je réfléchisse... C'est vraiment une pièce de jeunesse, mais je pense que cette question du travail m'a toujours questionnée, et après je l'ai développée dans *Une recrue*. Je ne sais pas si c'est simultané... Non, c'est antérieur. Il y a des thématiques comme ça qui naissent et qu'on creuse plus tard dans les textes.

P.M. On le sent vraiment. Je pense qu'il y a un virage dans les écritures suite à *Petrol*. D'ailleurs, je pense que c'est pour ça qu'on est encore ensemble, parce qu'on sait ce qu'on lui doit. Notamment, dans toute la période, qui a duré plusieurs années, de laboratoire, où on entraînait vraiment dans l'écriture des autres... On n'expérimentait pas vraiment notre propre écriture mais d'autres écritures, d'autres langues, et

d'autres styles. Quand on était intervenus à la ferme Godier, c'est ce qu'on montrait, nos textes avant et après la formation de Petrol. Nous, et Petrol. Ça ne se traduit pas par un emprunt, ou un emprunt direct, bien évidemment, mais ça se traduit, il me semble, dans toutes nos écritures, à un moment donné, par beaucoup plus de liberté. Ça nous a ouvert la possibilité d'aller vers des endroits où on n'avait pas l'habitude d'aller, où on ne serait pas allés spontanément. Donc ça a ouvert un espace de liberté, et ça se voit dans certains textes ; ça se voit dans les textes autour de cette période-là où, tout à coup, ça peut être un peu plus éclaté, il peut y avoir des registres différents tentés à l'intérieur. Il y a vraiment eu une influence très forte de Petrol, chez tout le monde.

Ad.C. Moi je pensais plutôt en termes de méthode de travail, parfois même aussi de dramaturgie, c'est-à-dire de l'élaboration de la pièce, avant même de l'avoir écrite. Je pars toujours d'une intuition mais, de plus en plus vite maintenant, j'élabore un canevas. Là, pour ma dernière pièce, j'ai élaboré un canevas directement et j'ai pu le faire aussi plus ou moins aisément parce que j'avais travaillé auparavant avec OS'O et Traverse et qu'on avait commencé par bâtir des séquenceurs, chose qui dans le travail n'était pas du tout habituel. Après, l'influence dans la langue, non : c'est plus dans les sujets traités, peut-être qu'effectivement on ose plus aller du côté du politique, par exemple. Moi, j'ai une écriture du quotidien, de l'intime, mais qui maintenant se mâtime un peu plus de politique, de faits de société et ça c'est directement lié au fait de côtoyer des auteur·trice·s qui eux ont osé bien avant moi de traiter ces sujets-là.

P.M. Ils n'oseraient peut-être pas l'intime.

Ad.C. Ils l'osent maintenant ! On est tous poreux et poreuses. On ne peut pas s'en empêcher.

N.F. On a aussi parfois une admiration pour la proposition d'une autre parce que ce qui nous réunit, c'est aussi des stimuli mutuels, et parfois moi je vais préférer les textes des autres et c'est vrai que je trouve ça génial, quand on est auteur·trice, de se dire : « ce texte, j'aurais aimé l'avoir écrit ». En même temps, on le signe collectivement, donc on est d'autant plus fieres en fait. Moi, je suis plus fière des textes collectifs parce qu'on ne le porte pas tout seul. Du coup, on s'imprègne, et ça influence forcément.

Question salle. On vous entend dialoguer sur les problématiques liées au collectif en interne : qu'en est-il de contaminations externes ? Vos écritures puisent aussi dans des témoignages, documents, voire la relation au public, ou à des publics : est-ce qu'il y a aussi des thématiques qui viennent de l'extérieur ? Comment vous les intégrez, le cas échéant, dans vos écritures ?

P.M. En ce qui concerne Petrol, le premier et le dernier texte sont vraiment bâtis à partir de paroles et d'ateliers qu'on a fait *in situ*. Pour le premier, avec les habitants de Saint-Denis quand on y était en 2005, en pleines émeutes. C'est aussi peut-être ce qui a créé le groupe Petrol, peut-être qu'on s'est sentis à un moment donné seuls et démunis face à ce qui se passait autour de nous. Ça a été fondamental. Pour le dernier texte, c'est suite à des ateliers qu'on avait menés – donc là on avait mis en place un protocole de travail à partir du résultat de ces ateliers-là – et de la façon dont on faisait écrire les gens sur des thèmes particuliers qui devaient alimenter le travail. Donc sur *a minima* ces deux textes, on n'est pas quatre, on est au moins vingt. Parce que c'est perfusé par des textes qu'on va réécrire ou non, dont on va garder quelque chose, mais c'est vraiment perfusé par les textes des autres, on est souvent beaucoup

plus nombreux que quatre.

Pour la commande autour de Koltès, c'était vraiment à partir des écrits de Koltès ; un autre texte sur la question du théâtre politique, où on est partis de discours qu'on a re-tricoté.

Question salle. Est-ce que les personnes avec lesquelles vous avez travaillé en atelier peuvent être considérées comme co-auteur-trice-s ? Ça casse une sorte de hiérarchie entre l'auteur d'un côté et le spectateur de l'autre. C'est une écriture collaborative aussi.

P.M. Oui tout à fait. C'est très important effectivement. Au TGP à Saint Denis, tous les mois, on lisait les textes des gens ou on les faisait lire par d'autres, comme Grand Corps Malade. On ne lisait pas nos textes ; on lisait leurs textes. C'était élaboré, c'était fait pour eux. Ça a duré pendant toute une année. Après, effectivement, on a travaillé en périphérie autour de ces textes-là. On le leur avait dit, c'était compris dans le contrat.

Pour la résidence dans les Universités du Grand Est, on avait prévenu les personnes en amont et, lors de la restitution publique, on voulait qu'il y ait les textes des personnes qui avaient alimenté tout ce travail. Il devait y avoir un dispositif plastique aussi autour de ces textes-là : on ne va pas pour voler et pour prendre ; ça fait partie du processus, on l'annonce aux personnes. On a prévenu les personnes dont les textes avaient pu être pris, tout ou partie, souvent partie, dans le processus d'écriture.

Question salle. J'ai une question par rapport à la temporalité de vos professions : vous travaillez en collectif, à côté vous avez une pratique personnelle. Quel est le temps que vous dédiez à votre travail en collectif ? est-ce que le travail personnel est mûri par ce travail en collectif ? Seriez-vous prêt-e-s à vous dédier complètement au collectif que vous avez créé ?

Ad.C. Je ne sais pas. Je parle en mon nom mais j'ai l'impression que nous trois on n'est jamais vraiment partis trop loin du plateau... Dès lors, je joue un peu sur les mots, mais on travaille toujours en collectif en fait. C'est un aller-retour d'envie.

Question salle. Est-ce que tu sens que tu as besoin quand même d'écrire en ton nom, d'avoir une écriture personnelle ?

Ad.C. Très sincèrement, je ne sais pas, je n'ai pas pensé à cette question, mon temps est partitionné entre le collectif et moi. Je ne sais pas, je trouve que ça se fait tout naturellement.

Question salle. Donc tu ne pourrais travailler qu'en collectif et plus à ton nom ?

Ad.C. Ah non, ça je ne pourrais pas. Parce qu'il y a des choses aussi en collectif qu'on ne peut pas écrire. Vu qu'on décide tous ensemble de ce dont on va parler et comment on va le faire, il y a des choses qui passent aux oubliettes et dont moi, personnellement, j'aurais envie de parler, mais je ne peux pas. En collectif, on ne retrouve pas les mêmes choses que quand on écrit « tout seul », même si, encore une fois, on n'est jamais trop longtemps tout seul.

Question salle. Si le fait de travailler en collectif ça nourrit, ça nous porte, pourquoi a-t-on besoin de se retrouver en tant qu'auteur ? Moi je travaille en collectif dans mon domaine : je n'ai pas besoin d'écrire des projets à côté, parce que le collectif me porte.

N.F. Je dirais que ça dépend de la genèse. Je prends l'exemple de la No Panic : pour le moment, c'est un peu en suspens, mais on continue à se voir. Moi, j'écrivais antérieurement, j'avais une pratique d'écriture antérieure et solitaire, je n'avais pas besoin de ce collectif pour écrire mais j'aime écrire collectivement... Ça dépend de la nécessité de chacun. Il y en a qui ont besoin du collectif pour l'écriture, moi j'aime

bien cette idée que ça se complète en fait. Là, par exemple, ça me manque, le collectif. Mais c'est une nécessité pour moi d'écrire, donc si je devais attendre d'être en collectif ça prendrait vraiment beaucoup de temps. La question de la temporalité... Toi, tu dis que treize semaines c'est long, mais moi ça me paraît très court ; rétrospectivement, deux ans, ça m'a paru court. En tout cas, la temporalité du collectif est plus complexe même si elle est très réjouissante et je pense que la nécessité profonde d'écrire, elle n'attend pas le collectif.

P.M. Nous, c'est vraiment un lieu de laboratoire. Quand on s'est rassemblés pour Petrol, quand on s'est revu ensuite pour écrire sous Petrol et pour expérimenter, on a tout de suite décidé que Petrol ne devait pas devenir, pour nous, un outil de reconnaissance. Pour pas que ça soit un enjeu d'ego ou de possibilités de réussite à l'intérieur de Petrol ou d'en faire un tremplin, surtout pas. On s'en est défiés, on se l'est interdit. S'il devait y avoir un manifeste, ça serait dans ses interdits. Et ce qu'on fête le plus, c'est les réussites de chacun, on est très fiers et admiratifs des uns et des autres. Le but, c'est que Petrol soit nourri de tout ça : donc c'est un bonheur, et un plus qui prend beaucoup de temps, parce que faire des choses en plus ça prend énormément de temps.

On a la chance et on remercie quand on a des projets ou des commandes qui arrivent parce que ça nous aide à retravailler ensemble, mais on n'a pas voulu utiliser Petrol. Et on était tous d'accord là-dessus, pour ne pas qu'il y ait d'enjeu autre que l'amitié et l'envie de travailler ensemble, le laboratoire. En gros, Petrol ne sert à rien.

NOTES

1. Cormann Enzo, *À quoi sert le théâtre ?*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. « Essais », 2003, p. 136-139 ; cf. également Cormann Enzo (dir.), *Pensée plurielle, écritures singulières - Pédagogie critique et collective de l'écriture dramatique*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2020.
2. Traverse, « En cours de manifeste », in Astier Aude, Cot Guillaume, Coulon Aurélie, Diaz Sylvain (dir.), « *Un moi pluriel* » - *Écritures théâtrales du collectif*, Agôn [En ligne], HS 3 | 2022, <http://journals.openedition.org/agon/9365>.
3. Petrol, « Écrire Petrol », in Astier Aude, Cot Guillaume, Coulon Aurélie, Diaz Sylvain (dir.), « *Un moi pluriel* » - *Écritures théâtrales du collectif*, op. cit., <http://journals.openedition.org/agon/8134>.
4. Bahier-Porte Christelle, Schweitzer Zoé, « Jouer collectif : autorités et identités dans *Le Monde renversé* du Collectif Marthe », in Astier Aude, Cot Guillaume, Coulon Aurélie, Diaz Sylvain (dir.), « *Un moi pluriel* » - *Écritures théâtrales du collectif*, op. cit., <http://journals.openedition.org/agon/9373>.
5. Diaz Sylvain, « Le collectif et sa renverse », in Astier Aude, Cot Guillaume, Coulon Aurélie, Diaz Sylvain (dir.), « *Un moi pluriel* » - *Écritures théâtrales du collectif*, op. cit., <http://journals.openedition.org/agon/8253>.
6. Astier Aude, Cot Guillaume, Coulon Aurélie, Diaz Sylvain, « Le problème d'un nous commun », in Astier Aude, Cot Guillaume, Coulon Aurélie, Diaz Sylvain (dir.), « *Un moi pluriel* » - *Écritures théâtrales du collectif*, op. cit., <http://journals.openedition.org/agon/9189>.

INDEX

Mots-clés : écriture, collectif, dramaturgie, Cornaggia (Adrien), Fargier (Noémie), Malone (Philippe)

AUTEURS

AURÉLIE COULON

Aurélie Coulon est Maîtresse de Conférences en Études théâtrales à l'Université de Strasbourg (ACCRA - EA3402). Ses recherches actuelles explorent la question de l'espace (dramatique/scénique) dans les arts de la scène au XX^e siècle et au XXI^e siècle, les hybridations des arts (théâtre-cinéma), ainsi que les formes et fonctions du hors-scène dans le théâtre contemporain.

SYLVAIN DIAZ

Maître de conférences en études théâtrales à l'Université de Strasbourg, chercheur à l'UR3402 ACCRA, Sylvain Diaz est auteur d'*Avec Wajdi Mouawad* (Leméac / Actes Sud, 2017) et *Dramaturgies de la crise (XX^e-XXI^e)* (Classiques Garnier, 2017) et co-auteur de *De quoi la dramaturgie est-elle le nom* (L'Harmattan, 2014). Il a également co-dirigé les ouvrages collectifs *Le Texte au risque de la performance, la performance au risque du texte* (ACCRA, 2019) et *Utopies de la gratuité* (à paraître en 2022). Depuis sa création en 2007, il est membre du comité de rédaction de la revue *Agôn* pour laquelle il a co-dirigé plusieurs numéros. Il a par ailleurs signé de nombreux articles relatifs aux dramaturgies contemporaines qu'il fréquente assidument en tant que membre de différents comités de lecture. En parallèle à ses activités d'enseignant et de chercheur, il dirige actuellement le Service de l'action culturelle de l'Université de Strasbourg.