

## **The Theatre of Possibilities, an Aesthetic of the Potential**

Victor Thimonier  
victor.thimonier@hotmail.fr

This study examines two examples of theatrical performances that create potential dramaturgies by constructing multiple narratives. In his “in kit” works, the French director Philippe Quesne establishes a “parliament” of things where the spectators can marvel at the surrounding world, while in the joyful theatre of the Flemish company De KOE multiple fictions are capable of reinventing, or even re-enchanting our present.

# Le Théâtre des possibles, une esthétique du potentiel

di *Victor Thimonier*  
[victor.thimonier@hotmail.fr](mailto:victor.thimonier@hotmail.fr)

This study examines two examples of theatrical performances that create potential dramaturgies by constructing multiple narratives. In his “in kit” works French director Philippe Quesne establishes a “parliament” of things where the spectators can marvel at the surrounding world, while in the joyful theatre of the Flemish company De KOE multiple fictions are capable of reinventing, or even re-enchanting our present.

---

À la fin de *La Vie de Galilée* de Brecht, Andrea explique le monde à venir à un petit garçon : « On ne peut pas voler dans les airs avec un bâton ! Il devrait y avoir au moins une machine avec. Mais ces sortes de machines n'existent pas encore. Peut-être qu'il n'y en aura jamais, car l'homme est trop pesant. Mais naturellement on ne peut pas le savoir. Nous n'en savons pas assez, loin de là, Giuseppe. Nous n'n sommes vraiment qu'au commencement »<sup>1</sup>. En disant cela, le personnage d'Andrea inscrit la filiation comme une nécessité, il s'affirme lui comme disciple accompli de Galilée et l'enfant à qui il s'adresse, comme un disciple à venir. Une figure à même de continuer le mouvement scientifique amorcé par Galilée dans la pièce. De plus, Andrea inscrit son moment historique comme un commencement, le commencement d'une quête du savoir. Il dit, « nous n'en savons pas assez »<sup>2</sup>. Il affirme la nécessité de continuer à engranger du savoir et en même temps de continuer à se maintenir dans cet état d'attention qu'implique le commencement.

Ici, Brecht joue avec la reconnaissance du temps dans lequel vit son public : oui, les machines pour voler existent et l'homme n'est pas trop pesant pour elles. Il y a donc la possibilité d'un progrès ou du moins, d'une rêverie, d'un imaginaire qui peut devenir réalité. La phrase résonne ainsi comme une illustration de l'ambition scientifique de Galilée et en même temps comme

---

<sup>1</sup> B. Brecht, *La Vie de Galilée*, traduit par E. Recoing, L'Arche Éditeur, Paris 2010, p. 139.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

une manière d'art poétique pour Brecht. Avec elle, il nous invite à nous maintenir dans cet état d'attention face à ce qui va advenir, il nous propose de continuer d'être aux aguets face aux choses du monde, face à notre environnement. La pièce n'est pas finie, elle n'en est qu'au commencement.

Le patronage de Brecht nous paraît déterminant. Dans cet extrait, l'inachèvement de l'œuvre est une manière politique d'affirmer la nécessité à construire d'autres possibles, d'autres réels dans le temps du spectateur et non essentiellement dans le temps fictionnel.

À la suite des œuvres de Brecht, et dans le tournant opéré par les expériences traumatiques du XX<sup>ème</sup> siècle, la dramaturgie s'est vue imposer un mouvement qualifié de post-dramatique, d'écriture de la fragmentation, du reste. Mouvement qui préférerait comme le dit l'essayiste Camille de Toledo en introduction de l'ouvrage collectif *Les Potentiels du temps*, "les refrains des finitudes"<sup>3</sup>, à la joie des commencements, aux fictions potentielles.

Aujourd'hui, il semble que découle du théâtre brechtien et du théâtre post-dramatique deux formes de dramaturgies politiques dominantes : celle qui de Milo Rau à Mohammed El Katib – pour ne citer que des artistes évoluant beaucoup en France – est une dramaturgie du témoignage, souvent emprunte d'un rapport direct au réel, d'une nécessité soit de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas, soit de nous mettre en face de l'horreur du monde dans sa plus immédiate objectivité qui serait celle du témoin ; l'autre qui n'est pas documentaire et qui en construisant des fictions multiples, souvent simples, parvient à proposer des possibilités de réel, de nouveaux univers nés dans les fragments qu'il restait de l'Histoire. Il s'agirait alors d'une dramaturgie qui réinvente son mouvement dans la construction de fictions multiples. C'est cette deuxième dramaturgie qui fera ici l'objet de mon étude à travers deux exemples : le travail de Philippe Quesne, d'abord, qui nous propose des écosystèmes à observer, où les individus évoluent dans une douce mélancolie<sup>4</sup>,

---

<sup>3</sup> C. de Toledo, A. Imhoff, K. Quirós, *Les Potentiels du temps. Art et politique*, Manuella éditions, Paris 2016, pp. 11-16. Voir aussi "Le potentiels du temps" [on-line], in *Le Peuple qui manque*, mis en ligne le 4 octobre 2016, consulté le 14 avril 2017. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=idamOIzsefE>

<sup>4</sup> Ce travail trouve au Théâtre des Amandiers de Nanterre, dirigé par Quesne depuis 2014, une forme de communauté dans laquelle inscrire un geste politique à l'écoute des troubles du monde contemporain.

et le travail de la compagnie flamande De KOE, ensuite, qui dans un de leur dernier spectacle, *Le Relèvement de l'Occident*<sup>5</sup> interroge par le débordement le désir que nous avons de créer de nouveaux mondes, des histoires multiples.

Il s'agira ici de voir comment le théâtre contemporain sans revendications directement politiques parvient à proposer des modèles poétiques et esthétiques qui sont en même temps des *possibles* d'organisation sociale et de relation avec les choses. Nous nous interrogerons en particulier sur la question du récit porté par ses dramaturgies –récit qui ne serait pas structuré par une dramaturgie unique et linéaire mais selon des possibles, des tentatives pour continuer à développer des alternatives vis-à-vis du monde contemporain.

### **Philippe Quesne : le parlement des choses comme mélancolie**

Philippe Quesne propose des représentations sous la forme d'écosystèmes. Ce qui nous est offert ce n'est plus une fiction avec une fable allant d'un début, à une fin, mais l'observation d'un moment d'histoire des individus et des choses qui peuplent ce qu'il nomme le "vivarium"<sup>6</sup>. Chez lui, les acteurs ne regardent jamais en direction du public, ils sont les bêtes inconscientes des murs de verres qui les entourent. Cette absence d'adresse, de reconnaissance du partage d'une séance théâtrale est une manière d'éviter la confrontation à l'histoire, à la mémoire de notre temps collectif. Ici, tout à lieu dans une nostalgie d'un temps suspendu, dans un hier stylisé qui renvoie à un imaginaire des années 1980 mais qui se poursuivrait aujourd'hui dans notre présent. Au début de *La Mélancolie des Dragons*<sup>7</sup>, spectacle créé en 2007, des acteurs masculins, perruques longues et bière à la main, à l'intérieur d'une voiture en panne perdue au milieu de la neige, écoutent des tubes de hard rock à la radio. Les vitres sont fermées et le temps passe, les musiques

---

<sup>5</sup> *Le Relèvement de l'Occident : Blanc, Rouge, Noir*, Compagnie De KOE, Théâtre de la Bastille, décembre 2017. Le spectacle a été créé le 9 septembre 2010 au Théâtre de Toneelschuur, Haarlem. La première représentation intégrale en France a eu lieu le 12 mai 2016 au Théâtre Garonne, Toulouse. Informations sur la compagnie disponible en ligne à l'adresse : <https://www.dekoe.be/fr/a-propos/mission>

<sup>6</sup> Avant qu'il prenne la direction du Théâtre des Amandiers en 2014, la compagnie de Philippe Quesne se nommait *Vivarium Studio*.

<sup>7</sup> P. Quesne, *La Mélancolie des Dragons*, production Nanterre Amandiers, Vivarium Studio, spectacle créé le 31 mai 2008 aux *Wiener Festwochen*, Wien.

défilent. Enfin, une femme entre et les observe à l'intérieur de la voiture alors qu'ils se sont endormis. À partir de là, ils vont lui présenter un à un les éléments qui doivent constituer leur parc d'attraction itinérant fait de petites machines ou de petits objets : des machines à bulles, à brouillard, des perruques suspendues sur un fil, ou de grandes bâches gonflables pour enfermer l'air. Ces personnages, avec leur look de vieux *hardrocker*, apparaissent alors "ravis", émerveillés de chacune des choses qu'ils présentent. Ils expriment une douce mélancolie qui les rend particulièrement sensibles à la plus petite expression de poésie. Face à la violence continue du monde contemporain, ils s'étonnent, découvrent, sociabilisent simplement, quasiment sans parole. Ils ne s'adresseront qu'avec un éventail très réduit de vocabulaire à Isabelle, comédienne/personnage, pour lui présenter le matériel qu'ils transportent. Ici les sens ne sont jamais mis à rude épreuve, ce qu'ils sentent c'est la douceur d'être là, présent dans un environnement. Ils évoluent dans un monde passé mais qui n'a pas réellement d'existence, qui est une fiction de passé, ou plutôt une fiction de continuité d'un passé fantasmé dans notre présent.

Ces personnages portent sur eux cette mélancolie qui est annoncée d'entrée par le titre. Mais c'est une mélancolie qui a oublié son origine, qui a perdu le souvenir de ce dont elle est nostalgique. La tristesse est passée et leur permet d'entretenir avec l'environnement qui les entoure un rapport qui est à la fois émerveillé et doux, apaisé et ravi. Tous ont quelque chose de nous spectateurs, de notre désenchantement contemporain ; cependant, eux portent une histoire qu'ils parcourent pour regarder à nouveau le monde immédiatement autour d'eux, leur environnement direct, et ainsi devenir une partie harmonieuse de ce tout qui les entoure. Ce faisant ils nous mènent dans de nouveaux univers, dans d'autres mondes possibles.

Camille de Toledo explique dans *Le Hêtre et le Bouleau*, essai sur la tristesse européenne :

Une tristesse est venue s'ajouter à la tristesse de la Chute. Elle tient à la façon dont les nations européennes ont cherché, au cours des vingt dernières années, à se consoler du XXème siècle. Elles l'ont fait de la façon la plus désolante qui soit, la plus conservatrice aussi, en cherchant dans leur passé pré-totalitaire les raisons d'être fières. Pourquoi ont-elles puisé dans le passé plutôt que dans

l'avenir ? Je dirais, une fois de plus, par manque d'imagination, peur du rêve, crainte de l'utopie, ou pire encore, par ce désir opiniâtre de persévérer dans ce qu'elles croient être l'unité de leurs valeurs, la grandeur de leurs récits nationaux [...] désir de sauver leur identité de toujours mêlé à la crainte de la dissolution et du vertige que pourraient occasionner, à terme, le triomphe d'une Europe au-delà des nations et la reconnaissance des récits des peuples qui y ont trouvé refuge ou y vivent, simplement, aujourd'hui.<sup>8</sup>

Il faudrait alors nourrir le présent avec l'Histoire mais aussi avec les récits de possibles à construire. La tristesse ne doit pas être le seul produit d'une stratégie d'évitement de la culpabilité dans les mythes qui précèdent la catastrophe. Elle doit se métamorphoser en mélancolie heureuse dans la nécessité de construire d'autres avenir. Des projets comme ceux de Philippe Quesne, s'inscrivent dans une forme d'oubli qui permet la découverte du monde et des choses qui le peuplent. Il n'y a pas d'histoire au sens strict, pas de témoignage mémoriel. On est ici dans une relation aux choses qui s'inventent, qui se découvrent, qui s'émerveillent. L'oubli n'est pas un refus, mais une mélancolie qui laisse place à un émerveillement. Dans le spectacle *La Mélancolie des Dragons* les acteurs forment un chœur sans individualité propre mais capable de faire jouer et de s'émerveiller des objets, des plantes, de la neige et d'eux-mêmes. Tous participent d'un univers où les choses ont la même valeur, le même droit à l'existence, provoquent le même étonnement et le même émerveillement. Comme le souligne Camille de Toledo dans *Les Potentiels du temps* :

Plantes, pixels, particules, collectifs silencieux appelés aux langages, acquérant le pouvoir de se dire, [...]. Nous envisageons l'extension fictionnelle comme une ouverture à la multiplicité des voix dans un parlement étendu où le vieux roi – homme – se met soudain à entendre ce qui était jusque-là de l'ordre des choses, une matière pour sa prédation. Dans ce parlement, le vieux roi est invité à renoncer à sa position de maîtrise pour devenir l'interprète, le traducteur de ce qui s'invente et se crée avec ou sans lui, contre lui ou par sa faute.<sup>9</sup>

Cette philosophie de l'anthropocène est chez Philippe Quesne une nouvelle manière de construire des spectacles. Ici, le parlement des choses à la parole, le monde est désenchanté et l'homme mélancolique traîne son émerveillement

---

<sup>8</sup> C. de Toledo, *Le Hêtre et le Bouleau, essai sur la tristesse européenne*, Seuil, Paris 2009, p. 85.

<sup>9</sup> C. de Toledo, "Ce qui est réel, ce qui est matériel...", in C. de Toledo, A. Imhoff, K. Quirós, *Les Potentiels du temps*, cit., p. 27.

en son sein. Philippe Quesne dit d'ailleurs à propos de son travail sur *La Mélancolie des Dragons* : « J'ai commencé le travail en pensant à cette phrase de Starobinski : "L'attitude mélancolique ne peut-elle pas aussi s'entendre comme une mise à distance de la conscience face au désenchantement du monde ?" »<sup>10</sup>.

La mélancolie des acteurs, des choses et leur rencontre dans les spectacles de Philippe Quesne métamorphose le désenchantement en détachement, en oubli. Mais cet oubli n'est pas une négation, il est une manière de proposer dans la douceur un sursaut de conscience des choses qui peuplent le monde.

Le théâtre de Philippe Quesne est selon ses mots un théâtre « en Kit », il se construit des objets qu'on y accumule :

Avec ces éléments permanents, on construit des pièces pourtant différentes. Ainsi, dans le "Kit", on trouve le même groupe d'interprètes, des éléments de végétations prélevés dans la nature, un espace vitré, des effets spéciaux, des livres présents sur scène, un lieu unique à observer comme un vivarium, et une partition sonore continue plus ou moins audible mais qui sert d'appui à l'ensemble de la pièce. Une des récurrences supplémentaires est aussi le fait de citer la dernière séquence du spectacle précédent dans chaque nouvelle pièce. Ainsi, dans *La Mélancolie des Dragons*, il y a une scène avec des perruques suspendues à un fil transparent. Ce sont les perruques de sept hommes invisibles. Ces perruques et ces hommes invisibles apparaissaient déjà à la fin de ma pièce précédente *L'Effet de Serge*, créée en 2007. Bien sûr, les scènes n'ont pas la même fonction dramaturgique dans chacune des pièces bien qu'elles soient pourtant quasiment identiques. Cet effet de reprise s'est installé un peu par jeu après ma première création, *La Démangeaison des ailes*. La scène finale représentait un homme portant un costume en plume quittant la scène. Dans le spectacle qui suit, *Des Expériences*, le même homme traversait la scène avec le même costume, mais un an plus tard. Il me semble qu'en ajoutant cette liaison entre les spectacles, on avait la sensation de construire une fresque mais également une histoire commune avec des ingrédients qui nous sont propres.<sup>11</sup>

D'une certaine manière, ce théâtre "en Kit" est sans cesse à réinventer. Il en est encore, comme le dit Brecht, à "son commencement" : même après l'achèvement d'une pièce, il y en a une autre qui apparaît. Les premières

---

<sup>10</sup> "Entretien avec Philippe Quesne, par Antoine de Baecque. *La Mélancolie des Dragons*" [on-line] in Théâtre-contemporain.net Mise en ligne le 25 février 2008, consulté le 29 avril 2018. Disponible à l'adresse <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/LA-Melancolie-des-Dragons/ensavoirplus/>

<sup>11</sup> "Entretiens avec Philippe Quesne, par Aude Lavigne" [on-line], in Philippe Quesne / Vivarium Studium. *La Mélancolie des dragons*, Avril 2009. Dossier coordonné par le Centre Pompidou. Consulté le 26 avril 2018. Disponible à l'adresse : [http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-theatre/quesne/quesne\\_00.html](http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-theatre/quesne/quesne_00.html)

phrases du spectacle *L'Effet de Serge*<sup>12</sup> affirment ce geste – « En général on commence les spectacles par la fin du spectacle d'avant, l'année dernière je jouais dans *D'Après Nature*, et j'étais en cosmonaute, on était plusieurs à être en cosmonaute, et là je vais jouer dans *L'Effet de Serge*, c'est sur la vie de Serge » – comme une manière aussi d'attester que le commencement d'un spectacle n'a d'autre histoire que la multitude des fictions qu'on peut y voir et que celle-ci peuvent se réinventer sans jamais avoir à finir.

Ce théâtre du "Kit" nous paraît pouvoir prétendre au terme *politique* dans le fait même qu'il lutte contre ces "refrains des finitudes" en proposant d'autres récits, d'autres fictions. Ayant pris la mesure du post-modernisme, il se permet à nouveau de proposer une infinité de mondes qui sont autant d'utopies possibles.

### **DeKoe, débordement des possibles et multiplicité des paroles.**

À côté de cette pratique d'un théâtre des possibles, théorisé et construit dans une dynamique politique, le théâtre de la compagnie flamande De KOE, moins connue que sa consœur du *TgStan*, fait figure de classique. Il s'agit d'un théâtre écrit depuis le plateau par une équipe qui fonctionne en collectif, avec une partition textuelle souvent en adresse direct qui met en jeu des corps et des individus en conflits. Pourtant, comme chez Philippe Quesne, il y a une volonté d'affirmer, en connaissance de l'histoire, un désir, des potentialités, des récits futurs.

Là où Philippe Quesne met en jeu des individus en contact avec leur environnement direct, construisant des relations avec les objets, les plantes, les animaux par le touché, le regard et une économie de mots, le théâtre de *De KOE* est un théâtre de la parole libre, vivante et débordante.

Dans le spectacle *Le Relèvement de l'Occident*, sous-titré *Blanc, Rouge, Noir*, De KOE nous propose trois moments, trois stades qui apparaissent comme des manières d'interroger l'Europe et cette tristesse continue décrite par Camille de Toledo. Comme chez Philippe Quesne, le titre est déjà significatif, il affirme le mouvement qui va être à l'œuvre. Ici, la tristesse

---

<sup>12</sup> P. Quesne, *L'Effet de Serge*, production Vivarium Studio, spectacle créé en novembre 2007 à La Ménagerie de Verre, Paris.

européenne, on la connaît et on joue avec pour proposer un théâtre du rire, de la joie et du collectif. On le voit dès le programme de salle au Théâtre de la Bastille, en décembre 2016, où, avec beaucoup d'ironie, ils évoquent la genèse du projet :

Nous vivons la fin des grandes histoires et des grands rêves. Nous ne trouvons plus nos repères dans les philosophies traditionnelles, ni dans les systèmes politiques et sociaux, qui ont perdu leur évidence et leur crédibilité. Il n'y a tout simplement plus de vision claire et univoque de la nature de la réalité et du rôle de l'être humain dans ce monde. Mais grâce à la nouvelle production de la compagnie De KOE, 'Le Relèvement de l'Occident', tout va s'arranger. Promis.<sup>13</sup>

La première moitié du spectacle est une tentative d'interroger le commencement. C'est également une manière de recommencer sans cesse, de ne jamais laisser exister une seule chose, un seul début. Ainsi on trouve en page sept du texte dans les premières minutes du spectacle :

NATALI : Avant de commencer  
j'aimerais parler de  
lady gaga  
je peux ?  
PETER : si ça ne prend pas trop de temps  
pourquoi pas ?<sup>14</sup>

Puis en page neuf :

NATALI : [...] voilà  
en ce qui me concerne, on peut commencer.  
A : tu vas quand même passer cette musique  
B : oui, je veux que ça commence comme ça  
d'abord, il y a un moment de silence ...  
... puis la musique commence tout doucement  
A : je ne sais pas  
on va croire que c'est de l'ironie.<sup>15</sup>

Et ensuite à la page vingt et un :

PETER : nous avons dix-sept ans  
nous étions assis face à face, par terre  
je pouvais commencer, non ?  
WILLEM : oui, oui, j'avais terminé

---

<sup>13</sup> Programme de salle, *Le Relèvement de l'Occident : Blanc, Rouge, Noir*, Compagnie De KOE, Théâtre de la Bastille, décembre 2017.

<sup>14</sup> Compagnie de KOE, *Le Relèvement de l'Occident*, traduit par M. Bom, De Nieuwe Toneelbibliotheek, Amsterdam 2016, p. 7.

<sup>15</sup> Ivi, p. 9.

PETER : merci.<sup>16</sup>

On n'arrête jamais de reprendre, de raconter une autre histoire, de faire des inserts qui débouchent sur un autre récit possible. Chacun des acteurs à toujours l'idée d'un autre début, d'une autre manière de raconter, d'une autre situation initiale. Ils se coupent la parole poliment sur scène, mais ça s'agite en eux, dans leur corps. Ils veulent chacun s'adresser aux spectateurs, raconter leur histoire, leur fiction. Le fait d'être trois acteurs en scène implique nécessairement d'avoir trois parcours à raconter, trois manières de commencer, trois points de vue et au sein même des individus acteurs, une multitude de récits se font entendre et prétendent accéder à la parole. Chacun de ces récits fonctionne comme un éveilleur de curiosité. Ils sont interrompus par les interventions des autres acteurs et stimulent en continu l'attention du spectateur. Willem, l'un des acteurs, à un moment nous explique :

WILLEM : Tout au long de ce projet j'avais l'intention de faire quelque chose sur le phénomène du début. [...] je n'ai même pas encore commencé mais je vais le faire c'est sûr.<sup>17</sup>

Ce qui s'affirme ici, c'est un désir irrépressible d'ajouter des mots aux mots et des situations aux situations. Évoquer et s'interroger sur le "phénomène du début" c'est prétendre inscrire le mouvement du commencement d'un spectacle dans la continuité même du spectacle. C'est tenter de faire advenir un commencement à plusieurs reprises ou prétendre renouveler ce pacte qu'est la rencontre entre le spectacle et les spectateurs à plusieurs moments du spectacle. C'est une vaine tentative qui fonctionne néanmoins comme une machine à produire du récit, du théâtre et du rythme. La dramaturgie globale du spectacle s'appuie en effet sur cette volonté affichée d'être encore au commencement pour nous faire passer par une multiplicité de situations d'énonciation, une diversité de fictions. On ne pourra pas voir tous les commencements auxquels les personnages ou les acteurs ont rêvé, même avec les quatre heures de spectacle, même avec un texte dense et dit sur le tempo le plus soutenu possible. Et pourtant cet échec est jubilatoire, il construit un

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 21.

<sup>17</sup> Ivi, p. 13.

désir irrépressible de savoir, d'éprouver tous ces possibles. « Nous n'en sommes qu'au commencement », disait Andrea chez Brecht. De KOE parvient à maintenir notre attention et à assurer la *captatio benevolentiae* par la prolifération de bribes d'histoires, de débuts de récits, de fictions suspendues. À chaque nouveau récit une nouvelle écoute. Ici, le désenchantement est pris à rebours, c'est dans la profusion et la multiplication des récits qu'il apparaît et c'est par elle qu'il se dissout. Comme le dit Camille de Toledo, toujours dans *Les Potentiels du temps* : « Nous pouvons croire en plusieurs fictions à la fois. Nous pouvons avoir foi en plusieurs fictions »<sup>18</sup>. Il s'agit alors de ne pas réduire le texte du spectacle à une narration cadre. C'est la situation d'écoute entre le spectacle et les spectateurs qui fait office de cadre, la dramaturgie, elle, nous propose de suivre plusieurs fictions qui sont autant de manières d'éclairer des trajectoires et d'inviter chacun à construire son propre récit.

Enfin, dans la dernière partie du spectacle intitulée *Noir*, la multiplication des récits est rattachée à une volonté de comprendre historiquement où est né le pessimisme.

PETER : qui commence ?

WILLEM : Toi, vas-y commence

PETER : ou toi

WILLEM : vas-y, commence

PETER : peut-être que je dois dire d'abord que j'étais à la recherche du moment de l'histoire, de la césure, la rupture où a eu lieu le changement des mentalités où est né le pessimisme. Au Moyen Age les gens étaient optimistes.<sup>19</sup>

Ce désir de faire la généalogie de ce sentiment négatif, se fait lui aussi sur le mode épique. Ils nous disent qu'ils vont faire entrer le grand de l'Histoire dans le petit du théâtre :

NATALI : ce soir nous allons vous présenter un panorama tout ce qui s'est passé depuis la renaissance jusqu'à 1913 dans les domaines de l'art, de la philosophie et de la politique 1913 parce que c'est l'année où malévitch a peint son carré noir.<sup>20</sup>

Le mouvement dramaturgique est celui du débordement, du trop-plein. Ils courent après les événements, les noms, les mots, reviennent en arrière,

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 24.

<sup>19</sup> Ivi, p. 119.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

s'arrêtent, continuent à décrire la marche de l'Histoire. Mais le spectacle s'affirme lui-même comme une propédeutique menant à la multiplication des histoires, des récits potentiels qui permettent d'opposer de la continuité à la finalité et de l'espérance au pessimisme qu'on cherchait initialement. Ainsi, relever l'occident, n'est envisageable qu'en offrant non pas une linéarité de la fiction, mais bien en transformant le spectre de la mémoire en rayons diffus, en histoires complexes et multiples qui elles-mêmes mènent à d'autres possibles.

Toutefois, le spectacle ne se termine pas sur une note d'espérance salvatrice. À la toute fin, Willem prend la parole :

WILLEM : dans cent ans  
Tout ira mieux  
Faisait dire tchekhov à ses personnages  
noir.<sup>21</sup>

Ici encore, c'est l'ironie qui l'emporte et forme le jugement du spectateur. Tchekhov parlait il y a une centaine d'années et notre présent ne sonne pas plus heureux que celui de ses personnages. La dynamique d'espoir est immédiatement contredite par sa non-effectivité dans notre présent. De KOE clôt son spectacle de la même manière qu'ils l'avaient annoncé en proposant non pas de "relever" l'Occident mais de prendre notre parti dans ce qu'il peut devenir. « Tout va s'arranger » disaient-ils dans le programme et personne n'était dupe, mais avec cette fin c'est le rire cynique qui pourrait l'emporter. Le travail développé pendant les quatre heures de spectacle, la possibilité même d'énoncer une multitude de récits, le fait que le théâtre permet d'entendre une pluralité de discours, de rêves, de trajectoires, sauve du cynisme et construit non pas un espoir mais une pluralité de dynamiques pour continuer à vivre.

## **Conclusion**

Ce qu'on peut déduire de la diversité stylistique de ces propositions, c'est qu'au-delà de la forme esthétique dans laquelle elles s'écrivent, il y a un principe de construction, un mouvement de débordement, de multiplication,

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 201.

d'invention d'une pluralité d'histoires, de potentialités d'existences, de modes de construction sociale et des futurs à lire par l'intermédiaire du théâtre. Ces travaux de metteurs en scène et de compagnies de théâtre fonctionnent comme des révélateurs d'un état politique européen englué dans la peur de produire de nouvelles histoires, de nouvelles fictions. Ce sont des théâtres qui interrogent l'idée que nous nous faisons de l'Europe dans sa singularité historique et en même temps qui s'inscrivent dans une redéfinition de l'être ensemble européen. Il s'agit d'ailleurs de spectacles qui tournent non simplement dans leur pays de création mais beaucoup à l'étranger. De KOE a une version anglaise, une version flamande et une version française du spectacle *Le Relèvement de l'Occident* et Philippe Quesne peut jouer ses spectacles à peu près partout car l'économie de mot qu'ils utilisent permet que les acteurs prennent en charge le discours dans plusieurs langues.

S'il faut se méfier d'un mouvement de détachement vis-à-vis de l'Histoire qui serait trop vite oublieux des responsabilités de chacun dans ce qui a fait l'horreur du XX<sup>ème</sup> siècle, il est également possible de proposer des futurs qui n'ont pas encore eu lieu qui ne procéderaient pas de l'Histoire officielle des nations mais de celles plus petites des choses, des paysages, des individus, des groupes. Ces esthétiques du potentiel peuvent paraître utopiques et oubliées, et à ce titre inquiétantes, toutefois, elles peuvent s'avérer nécessaires dans la mesure où elles parviennent à construire une vraie dynamique de création. Elles proposent de nouvelles dramaturgies et de nouvelles manières de faire spectacle en questionnant le politique. Les spectacles que nous avons rapidement étudiés ici sont capables d'alerter, d'interroger et de faire réfléchir ceux qui les font et ceux qui les regardent. Ils apparaissent comme une nouvelle théâtralité politique, qui n'est plus le produit d'une représentation des puissants ou des luttes, mais bien la constitution de multitudes de récits que chacun est libre d'arpenter. Camille de Toledo précise ainsi : « Il n'y a pas dans la pensée potentielle, de réel à atteindre. Le potentiel agit non pas pour l'Histoire, pour reconstruire un horizon historique – une seule flèche du temps, messianique ou un *telos* –, mais pour réhabiliter le présent de présences : être potentiel, c'est être attentif

à ce qui pourrait être, c'est œuvrer à ce qui serait, c'est enquêter sur ce qui aurait pu être. »<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> C. de Toledo, "Ce qui est réel, ce qui est matériel...", in C. de Toledo, A. Imhoff, K. Quirós, *Les Potentiels du temps*, cit., p. 45.