

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

BLOCKBUSTER

théâtre et cinéma | dès 14 ans

Écriture **Nicolas Ancion / collectif Mensuel**

Librement inspiré d'*Invisibles et remuants* (Éd. maelstrÖm reEvolution)

Conception et mise en scène **Collectif Mensuel**

durée **1h20**

VENDREDI 7 > SAMEDI 15 OCTOBRE 2016

MARDI, VENDREDI À 20H30

MERCREDI, JEUDI, SAMEDI À 19H30

DIMANCHE À 16H



M° LIGNE 13 MALAKOFF-PLATEAU DE VANVES - PÉRIPHÉRIQUE PORTE BRANCION

THEATRE71.COM | SCÈNE NATIONALE DE MALAKOFF
3, PLACE DU 11 NOVEMBRE – 92 240 MALAKOFF **01 55 48 91 00**

SERVICE RELATIONS PUBLIQUES rp@theatre71.com

Béatrice Gicquel 01 55 48 91 06 | **Solange Comiti** 01 55 48 91 12 | **Émilie Mertuk** 01 55 48 91 03

BLOCKBUSTER

l'équipe artistique

écriture **Nicolas Ancion – Collectif Mensuel**
conception et mise en Scène **Collectif Mensuel**

avec **Sandrine Bergot, Quentin Halloy, Baptiste Isaia, Philippe Lecrenier** et **Renaud Riga**

vidéo et montage **Juliette Achard**
assistanat **Edith Bertholet**
scénographie **Claudine Maus**
création éclairage et direction technique **Manu Deck**
créateur sonore **Matthew Higuët**
coach bruitage **Céline Bernard**
régie vidéo **Dylan Schmit**
photos **Goldo**
administration compagnie **Adrien De Rudder**

durée **1h20**

création Collectif Mensuel
production Cie Pi 3,1415
coproduction Théâtre de Liège, Théâtre National de Bruxelles
avec l'aide de la Fédération Wallonie-Bruxelles Service Théâtre
en partenariat avec Arsenic2.

SOMMAIRE

› Résumé / définition	p. 2
› Le Collectif Mensuel nous parle de son projet	p. 3
› Note d'intentions	p. 4
› Notes dramaturgiques	
1/ Contexte	p. 6
2/ Pourquoi un blockbuster?	p. 7
Synopsis du film	p. 9
Notes de mise en scène	
1/ le projet du film	p. 10
2/ Le projet plateau	p. 11
3/ Intentions scénographiques	p. 14
4/ Note sur la musique	p. 15
5/ Note de l'auteur	p. 17
Le collectif	p. 20
Annexes	
- À propos de Blockbuster	p. 20
- La presse en parle	p. 22

RÉSUMÉ / DÉFINITION

« Lorsqu'un enfant naît, ses parents s'empressent de le faire rire, en lui faisant des grimaces. Pourquoi ? Parce que, au moment où il rit, cela signifie que l'intelligence est née. Il a su distinguer le vrai du faux, le réel de l'imaginaire, la grimace de la menace. Il a su voir au-delà du masque. Le rire libère l'homme de la peur. Tout obscurantisme, tout système de dictature est fondé sur la peur. Alors, rions ! »

Dario Fo

Entretien avec Paola Genone - publié le 26/01/2006 dans *L'Express*

« There's class warfare, all right, but it's my class, the rich class, that's making war, and we're winning. »

« Il y a une guerre des classes, évidemment, mais c'est ma classe, la classe des riches, qui mène cette guerre. Et nous sommes en train de gagner »

Warren Buffet¹

Extrait d'une interview le 25 mai 2005 sur la chaîne de télévision CNN

RÉSUMÉ

La société est en crise, le gouvernement entreprend des réformes économiques. Il est, notamment, sur le point de mettre fin aux cadeaux fiscaux dont jouissent les entreprises et d'instaurer une taxe sur les transactions financières. Le tout-puissant Directoire de la Fédération des Entreprises prépare sa riposte... Dans le même temps, la journaliste Corinne Lagneau (incarnée par Julia Roberts) finalise un papier sur les entreprises richissimes qui ne paient aucun impôt sur leurs bénéfices. L'article est presque bouclé mais à la veille de sa publication, la journaliste est écartée et l'article censuré.

Ulcérée et désespérée, Corinne Lagneau publie une lettre virulente qui enflamme les réseaux sociaux : dans sa missive qui a toutes les allures d'une déclaration de guerre, elle invite les citoyens à prendre conscience de l'importance de l'enjeu et les incite à entrer en résistance. Les répercussions ne se font pas attendre... Partout dans le monde, les citoyens réagissent, tout se précipite et l'effet « boule de neige » se traduit par de multiples actions. Pour le Directoire de la Fédération des Entreprises, il faut réagir, vite et fort. Mortier, le patron des patrons va utiliser les grands moyens. Il contacte un ex-agent du service de renseignements, Trautman, le nettoyeur (interprété par Sylvester Stallone)... Parviendront-ils à stopper cette vague de révolte ? Les jeux de pouvoir réussiront-ils à faire taire les sans-voix qui parlent enfin ? Les coups les plus bas suffiront-ils pour que tout redevienne comme avant ?...

Blockbuster est un mashup, autrement dit, l'association en continu de plans de films différents à des fins parodiques. Voici donc un « grand détournement » sur plus de 1 400 plans de films américains. Bien présents sur la scène, les acteurs du Collectif Mensuel assurent tour à tour, le doublage des voix, les bruitages « faits maison » et la musique live. C'est une véritable performance où l'humour se conçoit comme un instrument de contestation.

¹ Homme d'affaires américain classé, en 2008, comme l'homme le plus riche du monde avec une fortune estimée à 65 milliards de \$.

DÉFINITION « BLOCKBUSTER »

(en anglais, littéralement « qui fait exploser le quartier »)

Il s'agit à l'origine d'un terme du jargon théâtral américain qui qualifiait une pièce remportant un succès important. Un blockbuster serait donc une pièce qui mènerait tous les autres théâtres du voisinage à la banqueroute.

Le terme blockbuster a probablement été tiré du vocabulaire militaire : blockbuster étant le nom de la plus puissante bombe utilisée par les armées anglaise et américaine durant la Seconde Guerre mondiale.

Le terme blockbuster est réutilisé au cinéma pour qualifier les films à gros budgets et à gros revenus, dont le pitch tient en une seule phrase. Ce sont des productions exceptionnelles sur les plans financier, matériel et humain.

LE COLLECTIF MENSUEL NOUS PARLE DE SON PROJET

BLOCKBUSTER est une politique-fiction dans laquelle, prenant conscience de la violence de la classe dominante à son égard, le peuple décide de mener la riposte.

BLOCKBUSTER est un « mashup », activité très en vogue sur internet qui consiste à utiliser des scènes de films ou de documents vidéo existant à des fins parodiques. Il s'agit, ici, d'un détournement ; nous nous approprions des extraits de grosses productions du cinéma américain porteuses plus ou moins affirmées de l'idéologie capitaliste, pour créer un « film monstre » au service d'une fable insurrectionnelle. C'est un projet théâtral politique en forme de prise d'aïkido : l'opération consiste à utiliser la force de l'adversaire afin de la retourner contre lui.

BLOCKBUSTER est un spectacle-performance. Nous sonoriserons l'ensemble de notre « super cheap production » en direct-live, à cinq (3 comédiens et 2 musiciens), nous réaliserons tout à la fois le doublage des différents personnages, les bruitages, les musiques,...

BLOCKBUSTER est un spectacle où l'humour devient une arme de contestation, qui permet de traiter avec distanciation et connivence l'amère réalité que nous subissons sans pouvoir prendre de recul.

Nous rêvons d'un spectacle vivant dans lequel l'insurrection qui gronde à l'écran gagne peu à peu le plateau, prend à partie le spectateur en le plaçant dans un scénario catastrophe (ou idyllique) dans lequel une fausse-vraie révolution éclate hors les murs du théâtre.

NOTE D'INTENTIONS

Dans l'Antiquité, il y avait un oiseau légendaire qui portait le nom de Phénix. Cet animal mythique avait pour particularité de se consumer sous l'effet de sa propre chaleur et de renaître de ses cendres, contrôlant toujours mieux le feu à chaque résurrection.

C'est l'histoire de *Blockbuster*. L'histoire d'un peuple qui, dans le brasier de sa colère, retrouve son essence, se libère de ce qui l'a tué à petit feu : le confort, la concupiscence, la consommation à outrance, l'isolement, le narcissisme, l'égoïsme, ... Pour qu'un peuple se soulève, il doit s'en rendre capable, se réveiller d'un sommeil mortuaire durant lequel il a confié, abandonné à d'autres l'exercice démocratique.

Soudain il s'émancipe de tous les artifices qui lui ont permis de s'anesthésier lui-même, il se réapproprie la question politique, recommence à penser demain, se réinscrit dans l'aventure d'une civilisation en marche qui au cours de son histoire apprend de ses erreurs et en corrige le tracé.

Certainement parce qu'il demeure un art confidentiel, le théâtre offre l'espace de grande liberté qui nous permet de mettre sur la table, ou plutôt sur la scène, une proposition aussi forte que l'insurrection. Nous croyons en la force symbolique du théâtre, en sa capacité à multiplier les degrés de lecture, de provoquer la réflexion, le débat. Notre insurrection est un fantasme, autant que *Le rêve de Debs*² la nouvelle dans laquelle Jack London imagine une guerre de la faim menée par les travailleurs contre les nantis de San Francisco. Loin de nous l'idée de couper des têtes et de les brandir au bout de nos piques, mais si nous nous mesurons aux oligarques, ces demi-dieux redeviennent humains dans nos esprits, avec les mêmes devoirs, les mêmes engagements face à l'histoire de l'humanité.

Si nous ne croyons pas naïvement à la bienveillance de ceux qui dominent le monde sur les terrains économique et politique, nous ne prétendons pas que leurs actions soient guidées par une forme de malveillance à notre égard. De toute évidence nos destins sont liés et la guerre qu'ils nous livrent (selon W. Buffet), révèle combien nos enjeux s'opposent. L'équilibre se trouve dans la confrontation, dans le rapport de force.

C'est ce rapport de force qui nous intéresse. Nous ne pouvons savoir ce qu'il y aurait après une révolte, ce n'est pas notre rôle de le prédire. Quelque part, aux questions « Vous révolter ? Pour mettre quoi à la place ? », nous préférons répondre que le présent suffit à se révolter, pour sortir des conditions inacceptables que nous vivons ou que l'on nous promet pour les années à venir. Il s'agit de lutter contre le connu pour un inconnu. Se révolter, c'est reprendre vie, et cette raison devrait déjà être suffisante.

Dans *Blockbuster*, l'insurrection est le symbole d'un embrasement, contexte nécessaire pour que le collectif renaisse de ses cendres.

2 Nouvelle d'anticipation signée Jack London, publiée en 1909 avec la nouvelle « Au sud de la Fente » sous le titre « Grève générale ». « Le rêve de Debs » est accessible sur https://fr.wikisource.org/wiki/Le_R%C3%AAve_de_Debs.

Dans son livre *The anatomy of a revolution*, paru en 1938, l'historien Crane Brinton décrit les conditions préalables les plus fréquemment observées pour qu'une révolution éclate :

- > mécontentement affectant presque toutes les classes sociales
- > sentiment quasi général d'être pris au piège, d'être sans espoir
- > désillusion et déception
- > solidarité du peuple face à une petite élite détenant tous les pouvoirs
- > incapacité du gouvernement à subvenir aux besoins élémentaires d'un grand nombre de citoyens
- > crise économique

« Lorsque la situation d'une masse opprimée crie vengeance, il faut que vengeance s'exerce ! Les révolutions, on le sait, tournent presque toujours mal, les victimes se muant en bourreaux d'après-demain : ce n'est pas une raison pour refuser les révolutions. Si l'on me frappe sur la joue droite, je ne tends pas la joue gauche. Je frappe à mon tour. Si l'homme doit faire son salut, c'est ici-bas, parmi les autres hommes, avec eux ou contre eux. Et contre eux. »

Claude Javeau

Le Petit Murmure et le bruit du monde édition Jacques Antoine 1985

NOTES DRAMATURGIQUES

1/ CONTEXTE

« La concentration massive des ressources économiques dans les mains de toujours moins de personnes s'est amplifiée au cours de ces 5 dernières années. (...) Les inégalités économiques extrêmes sont néfastes et inquiétantes à plus d'un titre : elles sont moralement contestables, peuvent avoir des conséquences négatives sur la croissance économique et la réduction de la pauvreté et peuvent exacerber les problèmes sociaux ».

Ainsi commence le rapport d'Oxfam présenté à Davos en ce début 2014.

Pourquoi les chefs d'entreprises et autres financiers de haut vol qui organisent ce désormais traditionnel rendez-vous financier ont-ils proposé à Oxfam de présenter cette étude ayant pour titre : « En finir avec les inégalités extrêmes ; confiscation politique et inégalités économiques » ? Il serait pour le moins naïf de penser qu'ils s'inquiètent soudain du sort réservé à 90% de la population. Leurs craintes sont d'un autre ordre : les inégalités qu'ils ont engendrées et qui accroissent inévitablement les tensions sociales sont-elles arrivées à un stade menaçant pour le système économique et pour leur propre sécurité ? La question est légitime !

Mais le rapport d'Oxfam dénonce aussi l'ingérence des plus riches dans les politiques gouvernementales, biaisant les règles en leur faveur et conclut : « À défaut de solutions politiques courageuses pour réduire l'influence de la richesse sur la politique, les États serviront les intérêts des plus riches, tandis que les inégalités politiques et économiques continueront de se creuser. »

En effet, hier en Grèce, Espagne, Portugal, Italie, France, et demain en Belgique, nous pouvons nous interroger sur la pertinence des politiques d'austérité menées par nos gouvernements européens. A qui profitent-elles ? Car les chiffres sont là³, après quelques années de « rigueur » imposée comme le seul remède possible à la crise, la précarité de la population ne fait qu'augmenter, les chiffres du chômage explosent, la consommation est grippée, les PIB de ces nations chutent, leur dette publique se creuse et le taux de suicide n'y a jamais été aussi élevé. Par ailleurs, le nombre de milliardaires a triplé sur ces 7 dernières années. « Jadis imposée par des dictatures, comme dans le Portugal d'Antonio de Oliveira Salazar (1932-1968) ou dans le Chili d'Augusto Pinochet (1973-1990), l'austérité est aujourd'hui orchestrée par le « talon de fer » d'organismes supranationaux non élus. En Grèce et au Portugal, la « troïka ⁴ » (Commission européenne et Fonds monétaire international) a envoyé ses agents dans chaque ministère pour contrôler les dépenses publiques »⁵.

3 Taux de chômage : Grèce : 10% en 2007, 27,9% en 2013 – Espagne : 7,3% en 2007, 26,7% en 2013 – Portugal : 6,1% en 2007, 16% en 2013 Entre 2008 et fin 2013, le PIB de l'Italie a chuté de 8,3%, celui du Portugal de 7,8% et celui de l'Espagne de 6,1%. La dette publique, depuis 2007, est passée de 25% du PIB à 117% en Irlande ; de 64% à 103% en France ; de 105% à 175% en Grèce

4 La troïka (politique européenne) représentait, avant l'entrée en vigueur du Traité de Lisbonne, l'Union européenne dans les relations extérieures relevant de la politique étrangère et de sécurité commune. Elle désigne à l'heure actuelle les experts représentant la Commission européenne, la Banque centrale européenne et le Fonds monétaire international, chargés d'auditer la situation économique grecque et notamment l'état de ses finances publiques.

6 5 Extrait du *Monde diplomatique hors série, Manuel d'histoire critique. De la révolution industrielle à nos jours.*

Si, comme le pensent de nombreux analystes, la situation en Grèce n'est pas le seul fait d'une politique d'austérité aveugle, mais relève plutôt d'une expérimentation politique d'un projet destiné à l'ensemble de l'Europe : « la reconfiguration des politiques économiques et sociales » prélude à la « remise en cause généralisée de l'état social », nous avons de quoi nous alarmer.

De la fermeture de la radiotélévision publique, le 11 juin 2013, à la répression de l'action syndicale en passant par le démantèlement systématique des services publics et de la sécurité sociale, le peuple grec a été soumis à un laminage d'une incroyable violence.

Cette soumission au nouvel ordre économique a été facilitée par un abrutissement préalable de la population grâce aux médias (qui sont tous aux mains des grandes multinationales), par l'affaiblissement du sens critique grâce à la propagande et au conditionnement, par un mode de vie qui ne laisse ni le temps ni l'énergie pour la réflexion.

Aujourd'hui, après plus de cinq ans d'austérité en Grèce, la situation est des plus chaotiques et pourtant pas de marche arrière, pas de remise en question du système, pas d'insurrections généralisées. Mais il est vrai que le peuple grec est plus occupé à organiser sa survie (ce qui demande du temps et de l'énergie) en créant des réseaux de solidarité et des systèmes « D » et que les tentatives de soulèvement ont aussitôt fait face à une répression policière ultra violente et à la mise en place d'un appareil judiciaire extrêmement répressif. Le ton est donné, le mode d'emploi est fourni... À notre tour !

Quand la limite sera-t-elle atteinte ? De quelle manière se traduira-t-elle ? (et toutes ne sont pas séduisantes : montée de l'extrême droite, repli nationaliste, effondrement général de l'économie...). Devons-nous attendre que la dernière limite du supportable, celle qui touche notre dignité humaine, soit atteinte avant de nous y opposer avec fermeté ? Serons-nous la grenouille ébouillantée en douceur ⁶ ? Que se passerait-il, si dès les premières mesures d'austérité, la population les rejetait avec violence ? Difficile de croire qu'il y aurait beaucoup plus à perdre. Bien sûr nous faisons là de la politique-fiction, mais n'est-ce pas l'un des rôles de la fiction de nous montrer des réalités transfigurées ?

2/ POURQUOI UN BLOCKBUSTER ?

Avant tout, un blockbuster est une opération financière.

Ce qui le caractérise principalement, c'est la somme qu'il a coûté et celle qu'il va rapporter. Nous ne pouvons plus parler d'œuvre : il convient aujourd'hui d'employer un terme marchand tel que « produit ». L'enjeu financier des « grosses machines américaines » les destine à rencontrer un public toujours plus nombreux, ce qui les crédite naturellement d'un caractère populaire. Caractère que nous jugeons arbitraire et infondé dans le sens où les idées qui sont traditionnellement véhiculées dans ces films ne relèvent pas d'une culture des classes populaires.

L'industrie du cinéma, ne l'oublions pas, est aux mains de la classe dominante et à ce titre, en défend les intérêts directs. Sous couvert de n'être qu'un moyen de divertissement, les films commerciaux américains, avec leurs clichés, leurs archétypes, leurs structures narratives modélisées, sont un formidable outil de propagande d'une vision du monde américaine et anti sociale : « ... Il en résulte la mise en avant de l'inutilité du débat. Toute proposition alternative à celle incarnée par le héros expert est présentée au mieux comme une perte de temps et au pire

⁶ L'allégorie de la grenouille se fonde sur une observation concernant le comportement d'une grenouille placée dans un récipient d'eau chauffée progressivement pour illustrer le phénomène d'accoutumance conduisant à ne pas réagir à une situation grave.

comme une malhonnêteté. Dans le cinéma des blockbusters, un homme seul, sûr de ses qualités, est toujours plus efficace qu'une assemblée discutant de différentes options possibles. De manière significative, dans les deux films mettant en scène un président militaire (*Air Force One* et *Independence Day*), on trouve une violente critique de la discussion, stigmatisée pour son incapacité à mettre en œuvre une solution valable. Dans *Air Force One*, par exemple, la vice-présidente et l'ensemble de l'état-major américain ne parviennent ainsi jamais à rendre un arbitrage utile au dénouement de la situation de crise que traverse le pays. Le président, en revanche, seul car pris en otage, fait toujours valoir ses compétences militaires à travers des actions qui ne se discutent pas et dont le succès vient démontrer la pertinence.

Les régimes politiques soumis aux décisions d'une assemblée législative sont alors généralement blâmés pour leur faiblesse. Dans *La Guerre des étoiles : Épisode I*, l'Assemblée de la République est montrée comme un lieu livré aux manipulations, un endroit où la ruse et la duplicité règnent sans partage. La fragilité de ce type de gouvernement est finalement responsable de l'établissement d'un empire maléfique. *Gladiator* emprunte une voie similaire pour décrire le Sénat romain. Incapables de s'opposer aux volontés d'un dictateur, les membres de l'assemblée s'en remettent à un homme providentiel pour rétablir leurs prérogatives. Paraissant montrer la lutte contre le pouvoir absolu, ce film milite in fine pour la supériorité du gouvernement d'un seul, une fois encore incarnée par un chef de guerre. Le régime parlementaire est donc stigmatisé pour son incapacité à faire preuve des qualités essentielles à l'exercice d'un bon gouvernement : la compétence, la force et le courage. »⁷

BOCKBUSTER a pour vocation de rétablir une justice, en « fictionnalisant », cette fois, les enjeux du prolétariat. A l'instar de Dario Fo qui, en 1974, détourne, avec *Faut pas payer !*, les codes du théâtre bourgeois pour mettre en scène un cinglant vaudeville prolétarien, nous voulons utiliser les ingrédients de la forme cinématographique la plus médiatisée pour les mettre au service d'un propos progressiste. Et par là même, mettre en critique par un procédé parodique ce genre cinématographique monopolisant, qui masque mal ses discours impérialistes, ultralibéraux et anti-démocratiques.

Le Collectif Mensuel

⁷ Les blockbusters américains - Essai d'analyse idéologique d'un produit culturel mondialisé. Franck Bousquet (École Supérieure d'Audiovisuel de Toulouse) - Congrès International des Sciences de l'Information et de la Communication, Bucarest, 2003. Archives du Centre National de Recherche Scientifique (France).

SYNOPSIS DU FILM

La société est en crise, le gouvernement entreprend des réformes économiques. Il est, notamment, sur le point de mettre fin aux intérêts notionnels⁸ dont jouissent les entreprises et d'instaurer une taxe sur les transactions financières. Le tout-puissant Directoire de la Fédération des Entreprises prépare sa riposte...

Dans le même temps, une journaliste, Corinne Lagneau qui travaille pour le quotidien Le Scoop, (incarnée par Julia Roberts) finalise un papier sur les entreprises riches qui ne paient aucun impôt sur leurs bénéfices. L'article est presque bouclé et la veille de sa publication, cherchant, en tant que bonne journaliste à donner la parole à « toutes les parties », elle interroge le Président de la Fédération des Entreprises, Monsieur Mortier (interprété par Michael Douglas). Pour toute réponse, ce dernier lui demande de lui rappeler le nom du journal pour lequel elle travaille.

Et, surprise : il se trouve que l'article ne paraîtra pas dans Le Scoop. Les informations contenues dans le papier de Corinne Lagneau, dénonçant et prouvant que l'ensemble du système est corrompu, impliquent notamment trois actionnaires du journal. Devant la colère de ces derniers, le rédacteur en chef a obtempéré et conseille alors à Corinne de reprendre son dossier sur les régimes sans sucre !

Ulcérée par cette réaction d'impuissance, Corinne Lagneau décide d'écrire son virulent article sur les réseaux sociaux. Elle y dénonce le système, invite les citoyens à prendre conscience de l'importance de l'enjeu et les incite à entrer en résistance. L'effet est immédiat, l'audience inespérée, son article est traduit dans 16 langues et fait le tour du monde... Les citoyens réagissent, tout se précipite et l'effet « boule de neige » se traduit par de multiples actions.

Pour le Directoire de la Fédération des Entreprises, il faut réagir, vite et fort. Mortier, le patron des patrons va utiliser les grands moyens. Il contacte un ex-agent du service de renseignements, Trautman, le nettoyeur (interprété par Sylvester Stallone)...

Parviendront-ils à stopper cette vague de révolte ? Les jeux de pouvoir réussiront-ils à faire taire les sans-voix qui parlent enfin ? Les coups les plus bas suffiront-ils pour que tout redevienne comme avant ?...

8 Les intérêts notionnels sont une disposition de la fiscalité des entreprises et professionnels, à ce jour appliquée de manière généralisée uniquement en Belgique. Leur appellation juridique précise est « déduction pour capital à risque ». Le régime des intérêts notionnels déductibles bénéficie aux entreprises depuis le 1er janvier 2006. Ce système permet aux entreprises de déduire de leurs bénéfices imposables un intérêt fictif calculé sur leur capital à risque. L'idée officielle, en 2005, était d'encourager une meilleure solvabilité des entreprises en mettant fin à la discrimination entre les investissements qu'elles réalisent via des emprunts (dont les intérêts sont exonérés) et ceux réalisés via un autofinancement à partir de leurs fonds propres, qu'il s'agisse de capital injecté ou de bénéfices non distribués aux actionnaires. Pour ces seconds investissements à risque, un intérêt (entre 3 et 4 %) notional, c'est-à-dire fictif, peut-être déduit. La mesure profite surtout aux multinationales, donnant lieu, dans certains cas, à une exonération totale de l'impôt des sociétés. Parallèlement, aucune évaluation objective n'a jamais démontré un impact positif des notionnels sur l'économie réelle, notamment en terme d'emplois.
https://fr.wikipedia.org/wiki/Int%C3%A9r%C3%AAts_notionnels
<http://www.lalibre.be/economie/actualite/qu-est-ce-que-l-interet-notionnel-51b73066e4b0de6db97509e2>
<http://www.levif.be/actualite/belgique/les-interets-notionnels-au-pilori-europeen/article-normal-18711.html>

NOTES DE MISE EN SCÈNE

Sur la scène, fait face aux spectateurs un écran d'une dimension permettant une projection type cinéma. En dessous, un dispositif hétéroclite composé d'instruments de musique, de divers objets agencés sur une table, au sol des surfaces de matières différentes, plusieurs micros sont disposés çà et là. Malgré ses aspects chaotiques, rien de cet endroit ne semble avoir été laissé au hasard. Chaque emplacement semble avoir été méticuleusement choisi et l'utilité de chacun de ces objets sera révélée au fil de la représentation.

BLOCKBUSTER est l'histoire d'un conflit, aussi avons-nous souhaité que dans les formes mêmes du spectacle, des cultures s'affrontent. S'il est important pour nous que le scénario du film repose sur les ressorts usuels des films commerciaux contemporains, autrement dit qu'il en adopte l'efficacité, il nous semble tout aussi nécessaire que soit affirmées avec art, la pauvreté de nos moyens (en regard de ceux du cinéma hollywoodien), ainsi qu'une pratique artisanale propre au théâtre.

De plus, l'« ici et maintenant » de la représentation permet d'affirmer des liens plus forts entre la fable et le réel, que s'il s'agissait d'une simple projection. Notre ambition étant d'amener le spectateur à aborder la fiction en la considérant comme une éventualité. Aussi pour figurer ce que sera ce spectacle, il convient de distinguer « le projet film » du « projet plateau », puis d'appréhender comment ces deux intentions frayeront de manières antagoniques et complémentaires.

1/ LE PROJET FILM

Tout comme, avant nous, Paul Verhoeven et son mythique *Starship Troopers* ou encore John Carpenter dans l'ensemble de sa filmographie, nous voulons utiliser le genre pour en infirmer l'idéologie, en ce sens, il est un enjeu d'en maîtriser les ficelles. Pour concevoir le scénario de BLOCKBUSTER, nous avons utilisé « la bible » des scénaristes hollywoodiens, « Anatomie du scénario - cinéma, littérature, séries télé », et respectons strictement les sept étapes incontournables proposées par John Truby pour composer un authentique « carton » musclé et efficace.

Afin d'amener le genre à notre mesure et de manière à en affirmer le détournement, nous avons imaginé un subterfuge qui nous permette de rassembler un improbable et inestimable casting ainsi que de nous offrir tous les décors et effets spéciaux désirés. En adéquation avec nos moyens, nous allons constituer un long métrage à partir de morceaux de films existants. Nous effectuerons un important et minutieux travail de montage pour que ce film « patchwork » puisse s'appréhender avec la même facilité qu'un long métrage classique. Pour doter notre Blockbuster des qualités de montage à la hauteur de ses ambitions, nous pourrons compter sur le savoir-faire de Juliette Achard, membre du Collectif Mensuel et par ailleurs monteuse de cinéma.

Le procédé que nous utilisons nous permet une grande latitude quant au choix des sources à exploiter. Le marché étant juteux, les majors⁹ américaines produisent à foison et nos salles obscures sont inondées de films usant des ficelles du genre. Néanmoins, afin de rendre la fable lisible sans effort, chaque personnage récurrent devra être aisément identifiable. Nous devons pour cela, à la manière d'un véritable casting, attribuer un acteur à chaque personnage. Nos choix seront guidés par les caractères des héros bien sûr, mais aussi par ce que représentent les acteurs comme êtres politiques à travers leurs parcours publics et cinématographiques. Par exemple, des acteurs « bankables » qui ont consacré leur carrière à booster les ventes de films commerciaux et impérialistes, tels que Tom Cruise ou Michael Douglas, auront notre préférence pour incarner les représentants de la classe dirigeante, Sylvester Stalone sera, quant à lui le personnage idéal pour incarner le colonel Trautman, tête brûlée, ex-agent des renseignements. Tandis qu'un acteur au parcours plus trouble, plus complexe, comme Clint Eastwood, qui aura oscillé entre « grosses machines » et films d'auteurs, sera un choix plus judicieux dans un rôle plus ambigu...

L'issue de cette insurrection nous importe peu. Comme nous l'avons développé dans la note d'intention, c'est plus ce qu'elle révèle et réveille chez ceux qui la vivent que la révolte en elle-même qui nous intéresse. Aussi le film sera interrompu par des événements qui viendront perturber le plateau. Les dernières images que nous en verrons montreront des émeutes. Les perspectives de ce soulèvement populaire seront confiées aux bons soins de l'imaginaire du spectateur.

2/ LE PROJET PLATEAU

Ce « blockbuster du pauvre » sera entièrement sonorisé en direct. Toutes les voix, toutes les musiques et tous les bruitages seront produits au plateau, par les acteurs et musiciens, en synchronisation avec les images. Nous multiplions ici les disciplines : travail d'acteur, doublage, bruitages et accompagnement musical. Il s'agit d'une performance qui demandera un travail considérable pour que le résultat soit éloquent. Nous devons apprendre (avec l'aide d'un doubleur professionnel) à maîtriser des techniques qui nous sont étrangères, nous mettre en danger, aller vers l'inconnu. C'est un aspect du spectacle qui comporte une force symbolique; nous nous rendons capable de jouer le spectacle, comme, vraisemblablement, nous devons nous rendre capables de nous insurger.

Au-delà de la prouesse technique et artistique, ce qui nous intéresse, c'est l'opposition de l'opulence hollywoodienne et de la modestie d'une pratique artisanale. C'est parce qu'il est limité, physiquement (tout se passe en direct, la scène est circonscrite, ...) autant que financièrement, que le théâtre impose aux artistes la recherche de moyens propres, touchant l'imaginaire du spectateur dans une dimension poétique.

Ici aussi, de manière symbolique, le spectacle, mettant en tension l'artisanat du théâtre et les moyens du cinéma commercial, rend hommage aux petits métiers et à leurs praticiens qui depuis plus de deux siècles doivent résister pour survivre face au tsunami de l'industrialisation. Aussi est-il nécessaire pour nous de n'employer, pour les bruitages, que des techniques « bricolées ».

⁹ Trois types d'acteurs composent l'industrie cinématographique américaine : les majors, leurs filiales, et les producteurs indépendants. Les majors sont représentées par la Motion Picture Association of America (MPAA) à l'intérieur des États-Unis, et par la Motion Picture Association (MPA) à l'étranger.

À titre d'exemple, nous avons été particulièrement intéressés par un reportage montrant un bruiteur frapper une planche de bois à l'aide d'un poireau pour imiter le son d'une gifle à l'écran. De même, toutes les musiques seront « performées » en direct, excluant tout ajout électronique ou préenregistré.

Il y a dans l'immédiateté de la représentation une prise directe avec la réalité qui confère à la fable une vraisemblance. Elle passe généralement par la conscience de l'acteur que tel ou tel élément de fiction qu'il livre au spectateur fait écho à des réalités contemporaines partagées. Il s'installe alors une connivence entre l'histoire, l'acteur et le spectateur.

Nous voulons jouer de ce phénomène et le pousser plus loin en proposant au public de participer au spectacle ; dans une scène d'émeute où nous ne sommes plus assez nombreux pour jouer toutes les voix, la salle prendrait part au doublage et, du même élan, se rendrait complice de l'insurrection racontée.

De même, nous voulons faire exister comme si elle était effective, concrète, palpable, l'influence de la réalité sur la représentation, ou l'inverse. Par exemple, il y a une séquence dans le scénario où les événements provoquent un blackout. Nous avons imaginé une panne générale au même moment dans le Théâtre, nous contraignant à continuer le spectacle avec un générateur. Dans une autre séquence, il y a une explosion et simultanément, une déflagration issue de l'extérieur fera trembler la salle ...

De manière plus affirmée, nous voulons, en parallèle du soulèvement populaire proposé en fin de scénario, simuler une prise d'assaut du théâtre. Ces accidents auront lieu en symétrie dans le film et en direct. Dans le film, un groupe d'insurgés force les portes d'un théâtre pour en interrompre la représentation. En direct, nous travaillerons avec un ingénieur du son pour créer l'illusion que des émeutiers ont pénétré dans les lieux avec fracas et qu'ils se rapprochent progressivement (éclats de voix, bris de glace, altercation avec le personnel du théâtre...) jusqu'à venir frapper violemment aux portes de la salle.

Dans ce chaos final, diverses machineries permettront de feindre un « cataclysme » dans la salle et sur le plateau, chute de l'écran, chute d'une perche, de divers projecteurs, de morceaux de plafonds, ... à l'ouverture de la porte le film s'arrête, les lumières se coupent, tandis que les acteurs et musiciens dans une orchestration acoustique et minimaliste, entonnent Le temps des cerises, cette chanson nous interroge sur notre capacité à la révolte.

En conclusion, nous voulons proposer un spectacle qui place le spectateur dans un siège de train fantôme. Si celui-ci n'est jamais dupe, il a plaisir à se jouer de lui-même, comme on peut avoir plaisir à se faire peur à la foire tout en sachant pertinemment que le spectacle est chiqué. Il semble que le jeu de « on dirait que », ne soit pas si éloigné de celui de « et si c'était vrai », ce qui nous semble être un bon point de départ pour une réflexion sur les réalités politico-économiques que nous aurons à affronter dans un avenir proche.

Le Collectif Mensuel

Pourquoi chanter Le temps des cerises

Le Temps des cerises est une chanson dont les paroles furent écrites en 1866 par Jean Baptiste Clément et la musique composée par Antoine Renard en 1868. Cette chanson d'amour romantique, bien qu'antérieure à la Commune de Paris ¹⁰ de 1871, lui a été rattachée sentimentalement : dédiée par son auteur, célèbre communard ayant combattu pendant la Semaine sanglante, à une ambulancière de la Commune. Elle parle d'une « plaie ouverte » au temps des cerises, qui correspond à l'époque de la Semaine sanglante

LE TEMPS DES CERISES

Quand nous chanterons le temps des cerises,
Et gai rossignol, et merle moqueur
Seront tous en fête !
Les belles auront la folie en tête
Et les amoureux, du soleil au cœur !
Quand nous chanterons le temps des cerises,
Sifflera bien mieux le merle moqueur !

Mais il est bien court, le temps des cerises
Où l'on s'en va deux, cueillir en rêvant
Des pendants d'oreilles...
Cerises d'amour aux roses pareilles,
Tombant sous la feuille en gouttes de sang...
Mais il est bien court, le temps des cerises,
Pendants de corail qu'on cueille en rêvant !

Quand vous en serez au temps des cerises,
Si vous avez peur des chagrins d'amour,
Évitez les belles !
Moi qui ne crains pas les peines cruelles,
Je ne vivrai point sans souffrir un jour...
Quand vous en serez au temps des cerises,
Vous aurez aussi des peines d'amour !

J'aimerai toujours le temps des cerises :
C'est de ce temps-là que je garde au cœur
Une plaie ouverte !
Et dame Fortune, en m'étant offerte,
Ne pourra jamais fermer ma douleur...
J'aimerai toujours le temps des cerises
Et le souvenir que je garde au cœur !

¹⁰ La Commune de Paris était un éphémère gouvernement insurrectionnel qui a gouverné la ville de Paris pendant 60 jours, du 18 mars au 28 mai 1871, il a établi un projet politique autogestionnaire, qui, pour certains auteurs, se rapprochait des concepts anarchistes et communistes. Elle est pour partie une réaction à la défaite française de la guerre franco-prussienne de 1870 et à la capitulation de Paris. Elle prend fin lors de la Semaine sanglante où 6 000 à 30 000 communards seront tués (au combat et prisonniers fusillés) et 43 522 seront arrêtées et déportées.
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Commune_de_Paris_\(1871\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Commune_de_Paris_(1871))

« Dans tous les soulèvements populaires vient un moment où les idées rétrogrades et les systèmes décadents, jugés inattaquables quelques jours plus tôt, sont dévoilés au grand jour et discrédités par une population jusqu'ici restée craintive et apathique. »

Chris Hedges in « Jours de destruction, jours de révolte »

3/ INTENTIONS SCÉNOGRAPHIQUES

Claudine Maus/Collectif Mensuel

« Quand on m'a parlé d'un film et de doublage en direct, j'ai pensé d'abord qu'il s'agirait seulement pour moi d'organiser les accessoires et de faciliter le déménagement du matériel. Puis, j'ai considéré les lieux dans lesquels ce spectacle va s'inscrire, le défi que ça représente d'investir aussi bien le grand plateau du Théâtre de Liège que des salles moins équipées. Ensuite, sur une scène, la place du hasard doit être restreinte au possible, sous peine de laisser prendre aux choses un sens involontaire, voire contraire aux intentions des concepteurs. Et il en est de même quand il s'agit de construire un capharnaüm d'objets et de matières. Et enfin, l'évolution du scénario a concocté une fin qui fait appel au trucage... et donc un dispositif plus élaboré.

Un plateau. Vide. Un écran. Grand. Très grand.

Dessous, de l'espace pour produire la bande son en direct.

L'espace doit avoir l'air désordonné, improvisé, tel un atelier d'artisans imaginatifs en veine d'inspiration... On a ouvert les malles au fur et à mesure des besoins, afin de trouver le bon objet pour produire le bon son, et on n'a pas eu le temps de ranger parce que le film continue...

Bricolage. Fouillis. Désordre. Chantier...

Autant de mots à propos desquels il ne faut pas s'arrêter aux consonances négatives.

Je revendique le bricolage créatif, lorsqu'il permet de faire aussi bien, voire mieux mais différemment, que la réalisation dispendieuse. Le bricolage n'est pas l'antonyme de professionnalisme.

Le fouillis est, dans ce cas-ci, la source de l'imagination sonore, et on peut penser qu'en raison de son abondance, le désordre sera une conséquence de son utilisation.

Le chantier raconte le travail, plutôt manuel, comme l'atelier d'ailleurs. Et c'est bien aussi cela que les spectateurs verront.

Et tout ce qui sera sur scène servira à la représentation. C'est pourquoi, plus qu'un décor, nous pouvons parler ici d'un outil.

Il y aura comme des îlots, divers matériaux organisés autour d'un micro, d'un écran de retour (chaque doubleur doit voir le film projeté en fond de scène)... On peut imaginer que certains de ces îlots se déplaceront, se rapprocheront pour certaines séquences, s'écarteront pour d'autres, en fonction des nécessités du scénario. Je n'exclus rien, et nous avons pu précédemment tester les avantages du praticable à roulettes.

Cette sensation d'îlots sera renforcée par l'éclairage. Une projection de qualité a besoin d'obscurité, mais les sonorificateurs doivent voir ce qu'ils font. De petites lampes de bureau ou de lutrin, allumées en temps utile, seront pour le public autant de points de repères.

Il y aura des praticables à hauteur de table, pour servir de plan de travail, de passerelle ou de scène très ponctuelle, pour structurer l'espace surtout.

Il y aura des « bacs à sons » avec des sols de matières différentes. Ça nous sera très utile, et puis

c'est beau. Avez-vous déjà vu un studio de bruitage ?

Un autre intérêt très pratique de cette organisation en modules indépendants est qu'on peut en modifier l'organisation pour s'adapter à des situations différentes. Parce que ce spectacle doit facilement tourner.

Bien sûr, nous devons prendre sérieusement conseil pour concevoir des dispositifs qui produiront un son identique quel que soit le lieu d'implantation, quelle que soit la résonance du plancher d'accueil.

Et pour ce qui est du final, il nous faut encore un peu travailler avant de savoir comment ça va se passer... il y a des envies de gravats qui tombent du plafond, de perche d'éclairage qui s'effondre... ce serait bien si l'écran était soufflé de son cadre... »

4/ NOTE SUR LA MUSIQUE

Philippe Lecrenier / Collectif Mensuel

« Composer et interpréter de la musique pour un film ou pour une pièce de théâtre ont des besoins communs. Comme créer un impact émotionnel chez le spectateur, ou structurer la narration en attribuant des phrases musicales à des personnages, des décors, des situations. Leitmotifs qui peuvent varier et évoluer avec le récit. Ces finalités obligent à sortir de l'esthétique musicale pure pour intégrer une œuvre plus large et se mettre à son service. Dans ce cadre, la musique, par la place qu'elle prend, peut avoir deux fonctions.

D'une part, elle peut préserver une liberté relative, un ton qui lui est propre, et s'inscrire dans une dialectique avec le récit. Elle ne cherche alors pas à paraphraser ce qui est évoqué, mais à l'éclairer par un autre chemin. Cela permet des écarts, des distorsions, des distanciations, et parfois des rapprochements soudains. Un bel exemple d'un tel écart reste l'utilisation de *Singing in the rain* dans l'une des scènes les plus violentes d'*Orange Mécanique* de Stanley Kubrick.

D'autre part, la musique peut être réduite à sa seule fonction illustrative. Elle devient redondante, raconte l'image en la surlignant, et participe de la monopolisation de l'attention du spectateur, sans chercher à l'éveiller dans un nouvel espace.

Quand un personnage pleure, des violons discrets ou un piano triste accompagnent ses larmes. S'il a peur, les violons se font plus tendus et le piano dissonant et haletant, etc. Cette place de la musique lui est souvent attribuée dans les blockbusters hollywoodiens. Car si ce cinéma suit de son propre aveu des schémas narratifs minutés et devient un produit rationnel, sa musique suit un même canevas. Lors de notre composition, nous chercherons à comprendre ces codes musicaux « mainstream¹¹ » pour nous les réapproprier et les détourner. Après tout, c'est un blockbuster que nous créerons. Si une scène triste nécessite une mélodie « tire-larmes », nous jouerons une mélodie « tire-larmes ». La mise à distance, le détournement, et donc l'humour et la poésie viendront de la différence de moyens avec l'industrie hollywoodienne.

En montrant à l'écran l'entrée de la 20th Century Fox tout en jouant le thème au ukulélé et à la derbouka, même les musiciens les plus virtuoses de cette planète ne pourraient rendre la force impériale et triomphale de cet orchestre de cuivres et de timbales conquérants.

Cette esthétique musicale détermine jusqu'au choix des instruments. Nous nous limiterons à des instruments électro-acoustiques, comme des éléments de percussion, un piano, des orgues hammond¹², des instruments à cordes et à vent, etc.

11 Le mainstream est un courant du jazz apparu au milieu des années 1950 et qui continue encore aujourd'hui.

12 L'orgue Hammond est un instrument électromécanique inventé dans les années 1930 par Laurens Hammond. Il s'inspire de l'orgue traditionnel et était initialement destiné à équiper des églises n'ayant pas la place ou les moyens financiers pour disposer d'un orgue à tuyaux.

Si nous choisissons de les déformer, ce sera avec des procédés visibles par le spectateur (pédales de réverbération, distorsions, delay¹³, et looper¹⁴, qui permet d'enregistrer en direct plusieurs lignes mélodiques en les superposant).

Nous affirmerons par cette installation dépareillée la débrouille et l'ingéniosité de l'artisanat. Esthétiquement et dramaturgiquement, une telle installation a du sens dans cette pièce puisque, visuellement, elle rejoint ce que raconte la musique jouée. Il n'y aura pas de « tricherie ». Pas de bande préenregistrée, pas de samplers ou de synthétiseurs. Tout ce qui sera entendu sera joué sur scène, et générera une « poétique du bricolage » à laquelle nous tenons pour rendre compte de ce blockbuster ramené à notre niveau.

Le mutisme à l'écran, le son au plateau

« Le moment le plus passionnant, c'est celui où j'ajoute le son... À ce moment, je tremble. »

Akira Kurosawa

« La véritable musique est le silence et toutes les notes ne font qu'encadrer ce silence. »

Miles Davis

Ce détournement aura donc de la force et du sens justement parce que, comme le reste de la bande sonore, la musique sera produite au plateau. BLOCKBUSTER kidnappe et séquestre des films porteurs de l'idéologie dominante pour les forcer au mutisme et prendre la parole à leur place. C'est une mise à distance qui permet de dévoiler les mécanismes des discours et des musiques qui envahissent la bande sonore des blockbusters. Ce n'est pas rien. L'espace sonore d'un film hollywoodien est souvent complètement saturé. Il y a au fil des années, dans ce cinéma, une peur grandissante du silence, en même temps que de la lenteur. L'urgence et le bruit gagnent toujours plus de terrain et deviennent totalitaires. Car en évitant le silence, le divertissement total est continu et n'offre aucun espace de liberté. L'attention et le sens critique des spectateurs sont monopolisés. Symboliquement, réduire des blockbusters au silence, c'est se réapproprier un espace et un temps pour penser et pour dialoguer à nouveau.

L'apport de sens par la transgression des espaces diégétiques

La diégèse¹⁵ est cinéma, mais cela peut s'appliquer à toute forme d'art qui crée un monde pour le raconter. Il peut y avoir plusieurs niveaux diégétiques. Le niveau intradiégétique correspond au monde des personnages, à leurs pensées et leurs actions. Le niveau extradiégétique contient tout ce qui est extérieur à la fiction, par exemple un narrateur ou une musique illustrative, et enfin, le niveau métadiégétique est le cadre d'un narrateur qui est lui-même un personnage de la fiction.

Dans BLOCKBUSTER, plusieurs niveaux diégétiques coexisteront et interagiront. La fiction à l'écran ; ce que raconte cette fiction, mais qui ne fait pas partie de son univers ; et le plateau. L'intérêt de créer des ponts entre ces univers est multiple. Outre la cohérence, ces ponts permettront d'asseoir l'idée de l'interaction entre ce qui se passe dans le film, au plateau, et dans la conscience du spectateur.

La musique, entre autres, oscillera sur plusieurs niveaux diégétiques en transgressant leurs frontières. Par exemple, une même musique peut être jouée comme si elle venait d'un poste de radio vu dans le film avant de s'étendre et de devenir omnisciente. Elle a dès lors une nouvelle fonction, narrative cette fois, et sort de la fiction pour atteindre un niveau extradiégétique.

13 Le delay est un effet audio basé sur le principe de la chambre d'écho. Il permet de décaler un signal dans le temps entre son arrivée à l'entrée du delay et sa sortie, puis de le répéter régulièrement.

14 En musique, une boucle («loop» en anglais) est une partie d'une séquence musicale ou d'une onde répétée plusieurs fois. Souvent utilisée en musique électronique, on l'utilise également souvent en rap ou en hip-hop par exemple.

15 La diégèse : selon Gérard Genette, est l'univers spatio-temporel désigné par le récit

D'un élément précis de la fiction, la musique finit par l'englober totalement. Techniquement, un jeu sur la stéréo et sur les fréquences du son suffisent à donner au spectateur les codes pour interpréter la source de la musique (qu'elle vienne d'un élément de la fiction ou qu'elle soit extradiégétique).

Dans cet exemple, la musique joue un rôle de liant entre les différents personnages, leurs trajectoires, leurs enjeux. En passant de la radio à l'omniscience, elle relie le particulier à l'universel, l'isolé à une collectivité. Enfin, dans le cas de BLOCKBUSTER, la musique peut également exister dans une autre couche de la fiction, celle qui se déroule au plateau. Par exemple lors de la coupure d'électricité, la musique s'arrêtera avec tout le reste. Elle sera un moyen évident de sortir le spectateur du film pour le ramener à l'ici et maintenant. La portée de l'insurrection évoquée à l'écran sera étendue, la fiction débordera sur le réel.

5/ NOTE DE L'AUTEUR

Écrire *Blockbuster* par Nicolas Ancion

« Rappelons sans nous laisser que l'expérience continue. »

Paul Nougé

« Il n'y a qu'une seule chose que je refuse de faire, avec l'écriture, c'est répéter ce que j'ai déjà entrepris par ailleurs. Avec le Collectif Mensuel, c'est strictement impensable. À chaque nouveau projet, tout est remis à plat : les méthodes de travail, la place du texte dans le processus de création, le registre, le format, le rapport au public, le tempo...

Le cinéma, un langage codé

Il ne faut pas se fier à l'apparence potache d'un détournement de film : BLOCKBUSTER doit reposer sur une écriture scénaristique irréprochable. Le cinéma utilise un langage narratif extrêmement codé, les constructions de scènes, de séquences et de dialogues prennent appui sur des canons stéréotypés, qu'il s'agit de maîtriser pour permettre ensuite à l'écriture de les détourner. Depuis une dizaine d'années, je m'intéresse de près à l'écriture pour écrans : quelques contrats pour de très mauvaises émissions de télévision et des projets de longs-métrages m'ont amené à potasser les manuels américains qui enseignent les méthodes de rédaction. J'ai entre autres eu la chance de suivre à Paris une masterclass de John Truby, l'un des gourous du scénario hollywoodien. Ce qui me frappe, dans l'écriture pour le grand écran telle qu'elle est pratiquée dans l'industrie américaine, c'est le côté mécanique et minutieux de la fabrication d'histoires. Comme en horlogerie fine, il s'agit de ciseler chaque élément, pour que l'ensemble fonctionne harmonieusement. Quitte à abandonner en cours de route tout ce qui fait la chair de la littérature, pour le livre comme pour la scène : la nuance, la subtilité, le doute.

Dans notre BLOCKBUSTER, le dispositif de représentation (un film projeté dont le son est entièrement bricolé en direct) permet à la fois de faire appel aux codes du cinéma et de souligner leur artificialité. Tenir un discours critique sur le langage des blockbusters n'est pas la vraie difficulté : le plus épineux est de raconter l'histoire de bout en bout et d'y intéresser les spectateurs, malgré les multiples crocs-en-jambe que le bruitage et les dialogues bricolés tendront sur sa route.

Détourner le divertissement

Étymologiquement, « divertir » signifie « détourner », c'est-à-dire détourner l'attention de ce qui est essentiel, bien entendu. Notre monde actuel, colonisé par les écrans et l'information à flux continu, nous détourne de notre devoir de réflexion. Les infos s'enchaînent à un tel rythme qu'il est impossible de prendre le recul préalable à l'élaboration d'une pensée et d'une opinion. Comme nous n'avons plus le temps ni l'opportunité de nous en forger une, nous nous rallions à celle qui nous semble la plus convenable. Les médias censés nous informer nous présentent les nouvelles du monde sous des formes simples et scénarisées, avec des gentils et des méchants, des objectifs à atteindre et des obstacles à lever, faisant appel à la même rhétorique que les films les plus stéréotypés.

Détourner le divertissement, c'est dissiper l'écran de fumée, c'est remettre le monde et le propos au centre du récit, en lieu et place des pantins habituellement mis en scène. C'est aussi refuser les invariants idéologiques de ce type de cinéma : les bons qui défendent le système en place (sous prétexte de défendre la liberté et le monde libre), les méchants qui veulent tuer les innocents et qui complotent dans l'ombre pour transformer le monde en dictature cauchemardesque.

Détourner le divertissement, c'est faire de la représentation un lieu d'éveil et de questionnement. C'est raviver l'esprit critique et la distanciation chez les spectateurs, tout en les amusant. Car il s'agit bien de proposer un texte à grand spectacle, avec courses poursuites et retournements, coups de théâtre et trahisons, dialogues qui frappent et situations inextricables. Mais qui amène ailleurs qu'à l'éternelle conclusion qu'un héros providentiel sauvera l'équilibre du monde.

L'humour, comme acte de résistance

L'écriture est toujours une forme de résistance. C'est une conviction intime que je porte depuis longtemps et que je tente de défendre de projet en projet. Ici, c'est l'humour qui servira de levier pour rendre du sens à des images, des scènes et des confrontations tellement stéréotypées qu'elles en sont usées jusqu'à la corde.

La parodie permet aussi de se sortir des situations intenable. Dès que le discours se fait pompeux, dès que l'émotion pure risque de déborder, dès que les personnages sont sur le point de se poser en donneurs de leçons, l'écriture permet de pirouetter, de rebondir, de décaler le ton, le point de vue, le propos, pour éviter l'enlisement.

En clair, si l'humour n'est pas l'enjeu du spectacle, il en est l'un des ressorts fondamentaux. L'allusion, le clin d'oeil, la caricature et la satire permettent de rendre digeste un propos qui, sans ces bulles d'air, serait sans doute bien trop lourd pour être avalé sans mâcher. Et offrent au petit auteur que je suis une panoplie formidable d'où tirer l'arme idéale pour porter le coup le plus efficace.

Multiplier les codes pour unir les inconciliables

Je dois bien avouer que cette forme inédite d'écriture pour l'écran et la scène en même temps est grisante. C'est une première pour moi et la multiplication des codes (ceux du cinéma, bien entendu, mais aussi ceux de la télévision, du théâtre en rapport frontal, de l'animation de salle, et de tous les genres cinématographiques convoqués) permet de tisser un spectacle dense et truffé de rebondissements, où le spectateur suivra non pas une histoire mais deux ou trois, sur l'écran, dans les coulisses du film et dans le monde à l'extérieur de la salle.

Il s'agira d'écrire pour de vrai un faux film ; de faire ressentir réellement une insurrection imagi-

naire ; de donner à voir, en direct, une projection bricolée qui échoue peu à peu, mais coïncide en temps réel avec un chaos généralisé, de l'autre côté des murs du théâtre.

Pour le résumer, il s'agira en un seul mouvement de saboter les frontières qui séparent le réel et l'imaginaire, le rêve collectif et le cauchemar éveillé, le sérieux et le ridicule, le probable et l'impossible. En d'autres temps, on aurait parlé de « surréalisme ». Le mot s'est un peu encroûté, malheureusement, car le programme n'a pas changé, il s'agit toujours d'émanciper les hommes par la magie de l'art, pour leur rappeler à quel point la vraie liberté est un territoire qui se conquiert par les armes, y compris celles de l'imagination.

Écrire, enfin

J'ai été beaucoup trop bavard jusqu'ici. S'il en est encore temps, il vaudrait mieux sauter tout ce que j'ai raconté jusqu'ici et se limiter à l'essentiel : dire que je suis ravi de partir dans cette nouvelle aventure avec le Mensuel serait un euphémisme. Tous les ingrédients sont présents pour que ce nouveau spectacle soit total. Si je peux, avec mes mots et mes phrases, contribuer à sa réussite, c'est pour moi un immense honneur.

Et un plaisir, bien évidemment, car écrire avec et pour le collectif est un parcours stimulant et sans cesse renouvelé. Depuis les premières idées embryonnaires jusqu'aux derniers ajouts de texte lors du travail au plateau, j'ai l'impression qu'à chaque fois que je travaille avec le Collectif Mensuel écrire et vivre sont presque synonymes.

Les textes que j'écris prennent vie sur la scène. Les vies imaginaires qui fourmillent dans les têtes s'incarnent dans des phrases et des mots. Dans un sens, comme dans l'autre, c'est un miracle profane qu'on ne voudrait jamais interrompre.

LE COLLECTIF

Depuis sa création en 2007, le Collectif Mensuel s'est particulièrement investi dans un théâtre de sens à portée du grand public, convaincu que la vocation de notre discipline est de traduire à la scène des thématiques propres à notre époque, de s'interroger sur la responsabilité citoyenne de la prise de parole publique, et plus précisément sur la fonction du théâtre de service public. Dans chacun de ses spectacles, le collectif cherche à éveiller l'attention sur ce qui définit notre monde, en utilisant la force de ce que l'on est, à savoir des hommes et des femmes de théâtre ancrés dans des réalités temporelles, sociales et géopolitiques. Intimement convaincus que le théâtre reste l'un moyen le plus efficaces, et les plus ludiques pour se saisir de thématiques complexes et les mettre à la portée d'un grand nombre de personnes, à commencer par nous. Précédentes réalisations du Collectif : *L'Hebdo du Lundi*, *Les Mensuels*, *L'homme qui valait 35 milliards*, 2043.

ANNEXES

À PROPOS DE BLOCKBUSTER

Patrice Maniglier, philosophe

« *Blockbuster* n'est pas une critique austère et hargneuse des blockbusters. *Blockbuster* est un blockbuster. L'affect qui domine le public est la jubilation – un affect assez proche, et pour des raisons profondes, de celui qu'on trouve dans les films de Quentin Tarantino.

C'est comme si l'on disait à un public qui forcément en demandera : « Vous voulez du blockbuster ? Eh bien faites la Révolution ! C'est le plus gros blockbuster de tous les temps ! » Mais cette opération laisse un reste, une sorte de doute, un parfum d'inquiétude, qui n'est sans doute que la possibilité que l'hypothèse révolutionnaire soit effectivement, après tout, terriblement sérieuse...

Nous sommes dans une période où la pensée critique et les œuvres critiques se réinventent. *Blockbuster* fait partie de ces nouvelles œuvres critiques qui n'ont pas besoin de l'ascèse des films des Straub pour introduire dans la machine des industries culturelles cette petite variation qui les affole. Elles détournent l'énergie que les grosses productions captent au service de leurs rendements mirobolants pour la restituer en fait à ceux qui en sont les émetteurs : nous, les spectateurs, car cette énergie n'est autre que ce formidable désir de faire société, y compris fictivement, cette irréductibilité d'une espérance qui nous habite. Il y a une innocence inquiétante dans *Blockbuster*, un simplisme réjouissant parce qu'il est toujours affecté d'un point de rire. C'est Capra réalisant un épisode de *Godzilla* : Mr Smith va au Sénat, et finalement il casse tout !

Il ne faut pas avoir de lecture unilatérale de *Blockbuster*. Qui peut croire en effet que le texte final où l'on annonce la société meilleure qui suivrait l'insurrection généralisée, exprime le « message » du spectacle, alors qu'il défile comme un générique de *Star Wars* ?

Oui, *Blockbuster* est dans la tradition du théâtre didactique, mais il a profondément retenu la leçon de Brecht. Le théâtre n'est pas là pour résoudre les contradictions, mais pour les exacerber.

Y compris la contradiction qui est au cœur de notre monde, celle de la place de la violence dans la politique : omniprésente et contingentée, nécessaire et inacceptable, rédemption et damnation, la violence n'admet pas de solution simple : elle nous met, comme l'hypothèse insurrectionnelle dans le spectacle, face à l'impasse de la réflexion au regard du problème de l'action collective. Et cela pour une raison simple : l'action collective ne s'anticipe pas ; elle s'invente dans l'expérience collective elle-même.

Blockbuster ne recommande pas la violence ; mais il nous empêche aussi de la condamner confortablement. Il nous fait sentir la joie de son évocation. Joie trouble et pure à la fois : trouble parce qu'elle renvoie à des choses inquiétantes, mais pure car elle est liée à un spectacle. La frontière de la fiction et du didactisme est brouillée : on reste suspendu entre catharsis et mobilisation, entre la joie du spectacle et le sentiment que quelque chose reste à faire, dont l'indétermination nous travaillera quand même, qu'une question reste en suspens, celle du rôle de la violence dans l'histoire.

Blockbuster est aussi un magnifique commentaire du cinéma sur le théâtre. Il reproduit en direct les conditions de l'effet de fascination caractéristique du cinéma et sur lequel de nombreux théoriciens ont attiré l'attention, en le comparant parfois à l'hypnose ou au rêve.

En effet, on a beau savoir que le son est produit ici, on a le sentiment irréprouvable qu'il vient de l'image. Mais il nous donne en même temps les moyens de revenir à la virtuosité merveilleuse des acteurs, qui, par leur voix, par leurs gestes et grâce à tout cet univers de bricolage nous dit quelque chose comme : « Vous croyiez qu'il fallait de lourdes machines pour produire de tels effets ? Nous vous montrons qu'on peut le faire avec des bouts de ficelle ! » Il y a donc bien du démontage de l'illusion cinématographique dans *Blockbuster*, tout à fait dans la tradition de la critique de l'aliénation idéologique que les théoriciens de années 1970, à la suite de Barthes, en France et en Angleterre, avaient voulu analyser : ce qui semble nous venir de là-bas, de loin, aliéné, est en fait produit ici, tout près, entre nous. Nous reconduire dans l'ici-maintenant de notre coprésence, voilà assurément ce que le théâtre peut faire au cinéma. Au fond, à l'ampleur des moyens des industries culturelles,

Blockbuster n'oppose pas des bonnes intentions, mais des savoir-faire : la virtuosité des acteurs. C'est une leçon profonde : c'est en faisant qu'on se libère.

Blockbuster ne nous rassure ni ne nous inquiète, et c'est une prouesse. Il réussit à nous faire ressentir une joie qui n'est pas acquiescement au monde tel qu'il est et une disponibilité à l'insubordination radicale qui n'est ni grincheuse ni sombre. Il faut qu'il accomplisse le destin qu'il porte dans son nom jusqu'au bout : qu'il connaisse le succès de ces pièces de théâtre qui faisait péter le quartier tant tout le monde s'y bousculait. Et plus de quartiers exploseront ainsi, mieux ce sera pour notre monde. »

Patrice Maniglier, mardi 6 octobre 2015.

LA PRESSE EN PARLE

« Blockbuster est un projet profondément cohérent, à la fois drôle et sérieux, ludique et engagé. Une pièce qui ne laisse pas indifférent et qui pose les bonnes questions, tant sur la forme que sur le fond. »

Primaëlle Vertenoël « La pièce qui secoue Hollywood », *L'Echo*.

« Détourner les grosses productions américaines [...] pour créer un « film monstre » au service d'une fable sur la violence de la classe dominante à l'égard du peuple, voilà le pari réussi, et farouchement drôle, de ce Blockbuster qui finit en apothéose. »

Catherine Makereel, « Blockbuster, le cinéma au service de la scène », *le Soir*.

« Blockbuster ou le détournement de grosses productions cinématographiques américaines pour imaginer, avec beaucoup d'humour, la révolte du peuple contre l'austérité et les inégalités. [...] Surprenant, bluffant ... ce «Blockbuster» liégeois, à voir jusqu'au 9 octobre, pourrait bien faire des envieux à Hollywood. »

Bénédicte Alié, *Blockbuster* ouvre la nouvelle saison du Théâtre de Liège, *RTBF*.

« Révoltés, insurgés, cœurs vaillants, les membres du Collectif Mensuel n'ont peur de rien et font des étincelles (pour de vrai). L'histoire de Blockbuster s'ancre dans notre contexte de crise actuelle où les inégalités sociales sont légions, où l'austérité règne, où certains s'en mettent plein les poches pendant que d'autres galèrent sévère. La révolte populaire s'organise [...] Quel boulot les amis... »

Nastasja Caneve, *Blockbuster*, dernière création du Collectif Mensuel, au Théâtre de Liège, *Cinergie*.

« Troublions, agitateurs de conscience, clowns enflammées ? En deux pièces majeures mais déjà huit ans sur les planches, le collectif Mensuel a trouvé sa place – à –part – dans le paysage théâtral francophone. »

Marine Durand, le rire engagé, *LM Mag*.

ACCÈS

La salle du théâtre est accessible aux personnes à mobilité réduite. Pour mieux vous accueillir, pensez à réserver 48h avant et à vous signaler à votre arrivée.

métro 10 min de Montparnasse, ligne 13 station Malakoff-Plateau de Vanves, sortie 2 (à 3 min à pied du théâtre)

bus 126 de la Porte d'Orléans – arrêt Gabriel Péri-André Coin

bus 191 de la Porte de Vanves – Gabriel Péri-André Coin

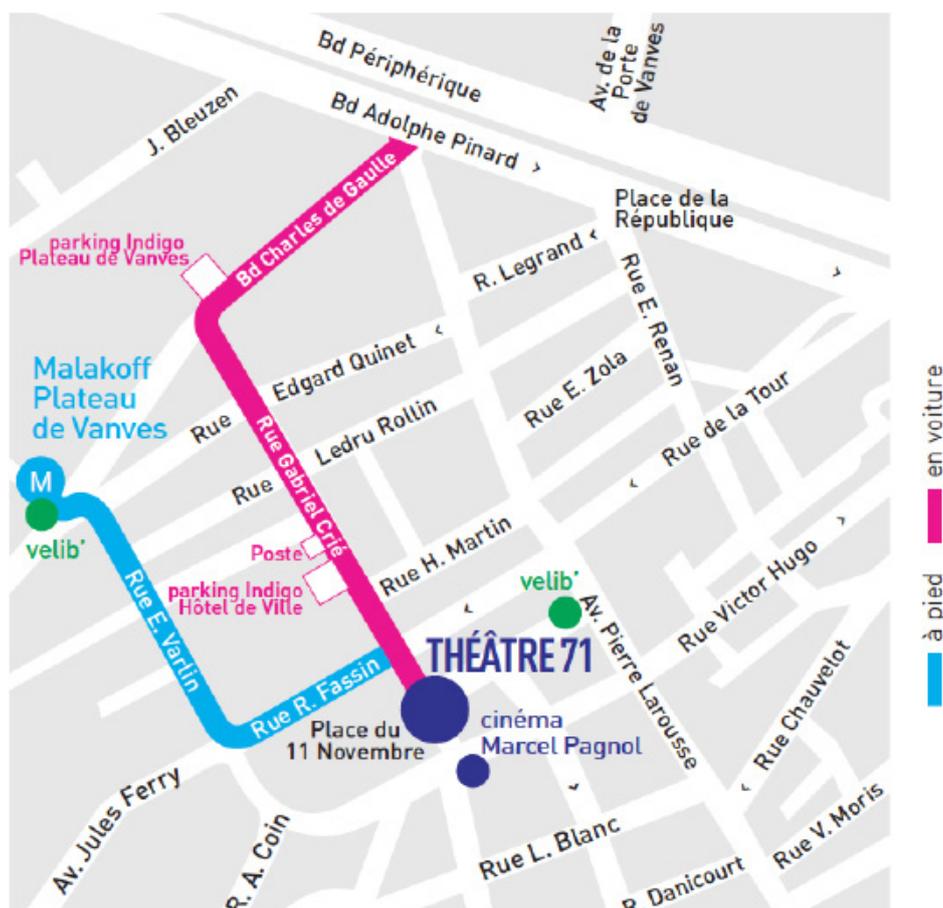
vélib' / autolib' à la sortie du métro et autour de la place

voiture périphérique porte Brancion puis direction Malakoff centre-ville

parking Indigo rue Gabriel Crié, entre le théâtre et La Poste

BAR

Ouvert 1h avant et 1h après les représentations, il vous accueille pour boire un verre, grignoter ou goûter ses spécialités maison. Un endroit convivial pour partager autour des spectacles.





BLOCKBUSTER

RÉGIS HUBY

ANNIE ERNAUX

JEANNE CHAMPAGNE

**FESTIVAL DES OPÉRAS
TRADITIONNELS
CHINOIS**

AMPHITRYON

BRICOLEZ!

IVAN VIRIPAEV

VALÈRE NOVARINA

DON QUICHOTTE

SHAKESPEARE SONGS

JOANNE LEIGHTON

PASCAL QUIGNARD

MARIE VIALLE

PALESTRO

MARTO!

GABER, IO E LE COSE

LES ENFANTS C'EST MOI

LA MOUETTE

OSKARAS KORŠUNOVAS

FRANCK TORTILLER

TRIO OPUS 71

RICK LE CUBE

NOUVELLES TURBULENCES

THEATRE71.COM | SCÈNE NATIONALE MALAKOFF
3 PLACE DU 11 NOVEMBRE 92240 MALAKOFF
M MALAKOFF-PLATEAU DE VANVES **01 55 48 91 00**

PÉRIPHÉRIQUE PORTE BRANCION - PARKING RUE GABRIEL CRIÉ

